

**Cómo citar este trabajo:** Rodríguez Sánchez, Francisco (2025). Intertextualidad queer: el caso de Luis Cernuda y Manuel Ulacia. *Revista del Laboratorio Iberoamericano para el Estudio Sociohistórico de las Sexualidades*, 14, pp: 1-14. <https://doi.org/10.46661/relies.11851>

# Intertextualidad *queer*: el caso de Luis Cernuda y Manuel Ulacia

Queer Intertextuality: The Case of Luis Cernuda and Manuel Ulacia

**Francisco Rodríguez Sánchez**

Universidad de Málaga

[frosan@uma.es](mailto:frosan@uma.es)

ORCID: 0000-0001-9954-999X

Resumen

**Recepción:** 30.03.2025

**Aceptación:** 03.06.2025

**Publicación:** 10.06.2025



Este trabajo se publica bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

Este trabajo tiene como fin analizar la intertextualidad entre Luis Cernuda y Manuel Ulacia como un mecanismo de resistencia y resignificación dentro de la literatura LGTBQ+. A través del estudio de sus relaciones textuales y biográficas, aunando las aportaciones de los *Queer Studies* y la paratopía creativa (Maingueneau, 2004), se revelan las claves gramaticales, estilísticas y vivenciales como medio para la expresión de su subjetividad e intimidad alejadas de los parámetros cisheteropatriarcales. Para ello, la intertextualidad constituye una herramienta que permite la configuración de nuevas poéticas y la reivindicación de voces tradicionalmente silenciadas, constatando que, a pesar de la distancia contextual, los temas, recursos y perspectivas no son tan diferentes ni únicos, de manera que ambos autores se integran en una tradición literaria que podemos considerar *queer*.

Palabras clave: intertextualidad, literatura *queer*, Luis Cernuda, Manuel Ulacia

#### Abstract

The purpose of this paper is to analyze the intertextuality between Luis Cernuda and Manuel Ulacia as a mechanism of resistance and resignification within LGTBQ+ literature. Through the study of their textual and biographical relationships, combining the contributions of Queer Studies and creative paratopia (Maingueneau, 2004), we reveal the grammatical, stylistic and experiential keys as a means for the expression of their subjectivity and intimacy away from the cisheteropatriarchal parameters. To this end, intertextuality constitutes a tool that allows the configuration of new poetics and the vindication of traditionally silenced voices, noting that, despite the contextual distance, the themes, resources and perspectives are not so different or unique, so that both authors are integrated into a literary tradition that we can consider *queer*.

Key words: intertextuality, queer literature, Luis Cernuda, Manuel Ulacia

## 1 Introducción

Dentro del extenso recorrido del estudio de la intertextualidad en los estudios culturales, en el marco de la literatura LGTBQ+ este concepto adquiere una dimensión aún mayor al permitir la construcción de genealogías literarias alternativas a las narrativas dominantes mediante la escritura y la manifestación de subjetividades consideradas como disidentes o abyectas (Butler, 1993 y 2016) cuyas expresiones de género y sexualidad continúan siendo cuestionadas. Concretamente, al emplear la intertextualidad como herramienta filológica en textos *queer* previos al siglo XXI, el grado de comprensión de la producción literaria de las identidades no cisheteronormadas se amplía exponencialmente ya que, si bien esas voces utilizan ciertas técnicas de ocultación, silenciamiento y autocensura, las referencias culturales y literarias presentes en su obra ayudan a completar los huecos y vacíos múltiples desde la perspectiva lectora.

La poesía no solo es un espacio de expresión de la subjetividad y los deseos del yo lírico, sino también un campo en el que se articulan influencias literarias y biográficas que configuran redes de sentido más amplias. Es dentro de esta dinámica que resulta pertinente analizar el vínculo intertextual entre Luis Cernuda (1902-1963) y Manuel Ulacia (1953-2001), dos poetas cuya obra está marcada por una exploración de la identidad, el deseo y la marginalidad. La de Ulacia, en particular, establece un diálogo con Cernuda que va más allá de la mera influencia literaria, configurando un espacio donde la poesía se convierte en un puente entre biografías, memorias y discursos. Para ello, este estudio se centrará en poemas seleccionados de obra del mexicano y en sus alusiones a Cernuda con especial atención a *Origami para un día de lluvia* (1990), donde elabora una respuesta dialógica a un poema que el sevillano escribe sobre él cuando era niño en *Desolación de la quimera* (1962), analizando la relación entre poemas de ambos escritores en los que se evidencian la expresión de los afectos y los deseos como sujetos disidentes.

## 2 Apunte metodológico: la paratopía

Este trabajo se aborda desde la paratopía creativa enunciada por Dominique Maingueneau (2004) en el ámbito del análisis del discurso literario con el propósito de examinar textos poéticos contemporáneos que se inscriben en la denominada literatura de frontera. Aunque el espacio literario forma parte del social, el ámbito literario constituye una frontera al formar parte

[...] en cierto sentido, de la sociedad, pero la enunciación literaria desestabiliza la representación que comúnmente tenemos de un lugar, con un dentro y un fuera. [...] Como discurso constitutivo, la institución literaria no puede pertenecer plenamente al espacio social; se encuentra en la frontera entre inscribirse en sus funciones tópicas y abandonarse a fuerzas que por su propia naturaleza exceden cualquier economía humana. Esto obliga a los procesos creativos a recurrir a lugares, grupos y comportamientos atrapados en un imposible sentido de pertenencia (2004, pp. 41-42)<sup>1</sup>.

Este enfoque permite visibilizar la enunciación de identidades abyectas cuya complejidad expresiva difícilmente podría ser abordada sin atender a la dimensión paratópica, en la medida en que posibilita el análisis de las tensiones identitarias que atraviesan el texto a partir del lugar de enunciación. La contribución epistemológica de Maingueneau profundiza en la interacción entre el

---

<sup>1</sup> Todas las traducciones son propias salvo que se indique lo contrario en la cita correspondiente.

creador o la creadora, su proceso de producción discursiva y la recepción de su obra dentro de su contexto sociocultural, lo que conlleva una paradoja e inestabilidad: “[Su] enunciación se constituye a través de la propia imposibilidad de asignarse un lugar real” (2004, p. 84). La paratopía es, por tanto, un intermedio, una frontera difusa o un umbral móvil entre espacios sociales legitimados y definidos que pertenecería a ambos y a la vez no, es una pertenencia imposible.

Maingueneau distingue los siguientes tipos de paratopía. Debido a que toda localización paradójica se resume en una aporía espacial al señalar las tensiones entre la pertenencia y la no pertenencia a un *topos*, la paratopía espacial afecta a cualquier clase de exilio concretado en la figura del nómada y en los espacios marginales de la sociedad (*cárcel, gueto, hospital, etc.*) (2023, p. 71). Derivada de esta, se halla la paratopía lingüística, comprendida como la situación conflictiva resultante del empleo de una lengua que no es la lengua materna de quien emite un mensaje (p. 73).

En la paratopía temporal la paradoja se traslada a un tiempo que no es el tiempo del creador o creadora, del universo que emula su obra, de sus personajes o del campo literario en el que se inscribe, puro anacronismo (p. 73), esto es, el “*décalage* entre el artista y los valores estéticos y sociales compartidos” (Pérez Fontdevila, 2017, p. 225).

En última instancia se halla la paratopía de la identidad que expone la tensión de un sujeto que se separa de un grupo. Este tipo de disidencia se subdivide en tres tipos: familiar (abandono, orfandad, adopción, hijos/as bastardos/as), sexual (entendida en tanto que orientación sexual e identidad de género no cisheteronormativas) y social (“bohemos y de los excluidos de cualquier comunidad: pueblo, clan, equipo, clase social, iglesia, región, nación...” (Pérez Fontdevila, 2017, p. 219). Desde lo autobiográfico o desde lo ficcional, cualquier condición que sirva como embrague para desplazar a un sujeto hacia los márgenes, alejándolo del denominado lugar común (centro), repercutirá en forma de paratopía relacionada con la identidad.

Kristine Vanden Berghe (2015, p. 37) advierte que estos personajes atraviesan y trascienden las fronteras entre grupos sociales dentro de la ficción literaria, bien sean judíos, aventureros, indígenas de América, etc. Con estos ejemplos se aúnan distintos rasgos disidentes que afectan a las creencias, a la localización geográfica (apátridas), y a la etnia, aunque estas características paratópicas afectan a todos los aspectos del ser humano: diversidad funcional, identidad de género, clase socioeconómica, etc. Es justo en este punto donde entran en juego los estudios de género (*Gender Studies* en tanto que *Queer Studies*).

### 3 Intertextualidad *queer*

Este trabajo emplea la intertextualidad según la definición original de Julia Kristeva como la relación entre textos que dialogan entre sí (1978, p. 190) a modo de alusión o cita directa, desde el hipotexto al hipertexto, aunque igualmente se aplican las nociones de Gérard Genette, el cual distingue la intertextualidad en este sentido como parte de la *transtextualidad* (1989, p. 12). En cuanto a la palabra *queer*, su utilidad redundaría en discutir que la identidad es una “categoría fija, coherente y natural, cuestionamiento que abre el camino para la teorización de otras categorías tales como sexualidad y género en tanto que socialmente construidas” (López Penedo, 2008, p. 4) que, además, son discontinuas e incoherentes (Butler, 2016, pp. 40-41). Aplicado al estudio literario, la intertextualidad será doblemente *queer*, puesto que el punto de partida son textos propiamente *queer* —en tanto que desestabilizadores de la cisheteronormatividad en su contenido— sobre los que se adopta una perspectiva analítica *queer*, es decir, una lectura que atiende al potencial del texto para desestabilizar el sistema binario. Esta distinción es la que realiza José Amícola sobre el debate entre literatura y lectura *queer* (2013, p. 1).

El autor fuente o creador del hipotexto es el autor adscrito al generación o grupo del 27, Luis Cernuda Bidón (Sevilla, 1902-Ciudad de México, 1963). Sus datos biográficos permiten situarlo como un sujeto-discurso paratópico social pues, la España de 1900 a 1940, la homosexualidad era considerada una desviación moral de la norma y se encontraba estigmatizada; la Iglesia católica ejercía una fuerte influencia en la sociedad y condenaba abiertamente las relaciones homosexuales, y la legislación penal de la época criminalizaba la sodomía, lo que generaba una atmósfera de represión y discriminación (Cleminson y Vázquez García, 2000, pp. 175-176). Con el estallido de la guerra civil, se exilió a Inglaterra en 1938 y en 1947 se trasladó a Estados Unidos, aunque a partir de 1952 iniciaría una etapa de idas y venidas a México hasta terminar allí sus días en 1963 (Barón, 2002; Rivero Taravillo, 2011). Homosexualidad y exilio, ambas marcas de su identidad paratópica-*queer*: la primera problemática constituye un motivo fundamental en su poética; la segunda comenzará a ser tratada en los textos posteriores a la partida de su país natal.

Durante su periplo mexicano, quienes pertenecieran a la pléyade intelectual de primeros de siglo, Concha Méndez y Manuel Altolaguirre, lo acogieron en su casa en Coyoacán, y tras la separación del matrimonio, Méndez así lo seguiría haciendo (Harris y Maristany, 1993, p. 43). Allí convivió con su hija Paloma, su yerno y sus nietos: Manuel, Luis, Paloma e Isabel Ulacia Altolaguirre, de quienes la vocación literaria fue heredada directamente por el mayor de estos cuatro hermanos, Manuel.

Manuel Ulacia Altolaguirre (Ciudad de México, 1953-Ixtapa, Estado de Guerrero, 2001), autor que configura el hipertexto, se doctoró en Letras Hispánicas en la Universidad de Yale (Connecticut), centrando su investigación precisamente en Cernuda, la cual tomó forma en el volumen *Luis Cernuda: Escritura, cuerpo, deseo* (1986), aunque un primer proyecto de tesis puede rastrearse en la Universidad de Yale dos años antes, en 1984, firmando como Juan Manuel. La estructura de la tesis parte, asimismo, de la intertextualidad de Cernuda con autores extranjeros y nacionales en su primera parte: Mallarmé, Reverdy, Baudelaire, Blake o Hölderlin, sin olvidar a Bécquer, Guillén o Salinas. La segunda parte la dedica al *deseo* como motor de la obra cernudiana publicada hasta 1936 con especial atención a la “tensión binaria entre el mundo material y el deseo” (Ulacia, 1986, p. 14).

Su obra literaria, compuesta por cinco poemarios publicados entre 1980 y 1999, fue antologada y publicada por entero en *Poesía (1977-2001)* por su amigo y crítico James Valender en 2005. De este volumen se citan todos los textos del mexicano en el presente trabajo. Con el objetivo de efectuar un análisis paratópico, no se debe obviar que Manuel Ulacia venía marcado desde su nacimiento por la herencia literaria, pues, si una persona de su familia encarna el perfil paratópico espacial y social, esa es su abuela Concha Méndez, la cual supo sobreponerse a un panorama desconocido durante su traslado a México, a una minusvaloración de su producción literaria, al ocultamiento tras la figura de su exmarido Manuel Altolaguirre y a la misoginia social general (León, 2020).

En palabras de James Valender (2001, p. 128), Manuel Ulacia aceptaba con naturalidad su herencia ibérica y la integraba con la cultura mexicana bajo la que se crio, pero a su vez era un ciudadano de mundo abierto al intercambio, a los viajes y a los nuevos saberes. Una de las principales características de la producción poética de Ulacia vienen a ser las pocas referencias al contexto mexicano que lo rodeaba, ya que los escenarios y ambientes recreados en su poesía tienden hacia mundos oníricos y sensibles, en el caso de que sean entornos irreales, pero también remite a países extranjeros; por ende, se intuye la paratopía espacial en sus versos como manifestación de la pertenencia y la no pertenencia a su país.

Desde *La materia como ofrenda* (1980), aborda uno de sus principales dilemas: el tiempo. A pesar de haber seguido un buen ritmo de escritura y publicaciones, desde su juventud incluyó múltiples reflexiones sobre el paso del tiempo que unas veces destaca por su estatismo con un tono sobrenatural y otras veces avanza, se retrasa o se confunde con imágenes como las perennes olas del mar, la tortuga milenaria o la permanencia de una mirada. Para su redacción los versos

cernudianos de *Desolación de la quimera* fueron esenciales (Valender, 2005, p. 16), como puede leerse en la cita que abre la segunda parte de su obra: “Lo divino subsiste, / Proteico y multiforme, aunque mueran los dioses”<sup>2</sup> (p. 43). De hecho, cada una de las cinco secciones cuenta con su propio epígrafe poético: (1) Borges, (2) Cernuda, (3) Breton, (4) Altolaguirre y (5) Paz.

La identidad individual enfrentada al tiempo y a la muerte conforma un eje temático contante en la poesía ulaciana, y esta paratopía temporal se hace más evidente en *El río y la piedra* (1989), en cuyas páginas se encuentra el tópico del viaje como el recorrido de la vida y juega con varios planos temporales al alternar el pasado azteca con el presente del contexto mexicano (Gordon, 2004, pp. 459-469). En cuanto a Cernuda, pueden tomarse estas palabras de M<sup>a</sup> Victoria Utrera Torremocha como un primer nexo de unión intertextual, ya que el autor enmarca constantemente su poesía de la experiencia en el tiempo: “El desvelamiento paulatino de una vida [...] es paralelo a la plasmación de su dimensión temporal, marcada básicamente por la realidad del presente y por los recuerdos y aspiraciones correspondientes al pasado y al futuro” (1995, p. 77).

Como reflejan las colaboraciones de Ulacia en la revista *El Zaguán*, su paratopía cronológica se manifiesta al no someterse tampoco a los intereses de las corrientes literarias imperantes en México que apostaban más por una poesía con un fuerte componente nacionalista. Para él y su círculo de escritores y escritoras, el énfasis de sus poéticas se dejaba permeable por influencias y corrientes que trascendían los límites espaciales y temporales, por lo que integraban los estimulantes discursos literarios de la estadounidense generación Beat con los *hai-kai* japoneses (Valender, 2005, p. 10).

Esto acarreó elogios y críticas a partes iguales, ya que un sector de la crítica calificó a este círculo como un conjunto de poetas cuya escritura estaba desfasada y era de carácter excesivamente extranjerizante. Esta condición deslocalizadora se vincula con otro dato biográfico de Ulacia: su homosexualidad, la cual incorpora al escritor en un nuevo rasgo paratópico relacionado con la paratopía de la identidad de tipo sexual. Como argumenta Efraín Barradas,

[L]a temática homosexual en Ulacia casi siempre aparece en un ámbito extranjero “Marruecos, Escocia, Estados Unidos, lo que le da un distanciamiento y, en el peor de los casos, un tono exótico, una nota orientalista en los ejemplos más conocidos, como en *Arabian Knight*. Este procedimiento obviamente lo distancia de la realidad mexicana, realidad que aparece muy pocas veces en su poesía, si descontamos los elementos autobiográficos que permean gran parte de su obra (2018, p. 134).

Su etapa en EE. UU. le sirvió para experimentar una auténtica libertad de ser y de amar, de manera que no se vio forzado a relegar su sexualidad a la clandestinidad, al contrario que en sus años de juventud en México (Valender, 2005, p. 10). Habría de esperar hasta la década de los 80 para que en su país comenzara a hablarse abiertamente de diversidad sexual y de género con las primeras asociaciones y organizaciones que iniciarían protestas en pos de una legislación más justa e igualitaria (Lázaro, 2014, p. 267)

Como en todo proceso de enunciación, vida y obra se integran para dar lugar a los discursos constituyentes, y el poemario *El río y la piedra* es reflejo de esto mismo con “La piedra en el fondo” relata los pensamientos, los recuerdos y las emociones del sujeto lírico mientras su padre, esa piedra angular en la familia, va agotando sus últimas horas de vida y le sobrevienen al escritor imágenes fugaces anécdotas y pensamientos:

[A]bsorto en la película  
de la televisión en blanco y negro,

---

<sup>2</sup> Aunque estos versos se encuentran en la publicación citada de 1962 en el poema homónimo (p. 528 en la edición de Harris y Maristany, 1993), el título de Ulacia conecta con el poema «Ofrenda» de *Como quien espera el alba* (1947), mencionando de nuevo a las deidades: «Deja a los dioses en ofrenda, / Tal grano vivo que se siembra, / La desnudez de tu deseo» (p. 327)

imagino que así es la vida [...],  
y que mi padre es el galán de la pantalla,  
el corsario de una batalla naval,  
Tarzán en la selva del Amazonas,  
y que algún día yo también seré grande  
y olere en el cuello de una muchacha  
aroma de violetas,  
y encarnaré mi sino como me lo explicaron (2005, p. 92).

La figura del padre, máxima autoridad de la sociedad patriarcal y encargado de velar por la continuidad de la masculinidad, se relaciona por analogía con símbolos que encarnan y perpetúan dicha masculinidad. Con el transcurrir de los versos, el yo lírico acaba reconociendo su identidad: “Mientras la respiración de mi padre / poco a poco se apaga, / quiero decirle / que lo único que quise / fue vivir la verdad de mi amor verdadero” (p. 95). Esta revelación de la orientación sexual desviada del sujeto comienza con unos juegos inocentes mientras todavía guarda el secreto *singular*: una marca diferenciadora que lo distancia del grupo de los hombres que, según los prototipos heredados, debe ser cisgénero y heterosexual. En este caso, la intertextualidad con Luis Cernuda se revela en “la verdad de mi amor verdadero” con la diferencia del posesivo en tercera persona gramatical, pues el sevillano escribió “su amor” con el propósito de despersonalizar la voz poética y hacer de su afectividad un trasunto de carácter universal en *Los placeres prohibidos* (1931):

Si el hombre pudiera decir lo que ama,  
si el hombre pudiera levantar su amor por el cielo  
como una nube en la luz;  
si como muros que se derrumban,  
para saludar la verdad erguida en medio,  
pudiera derrumbar su cuerpo,  
dejando sólo la verdad de su amor, [...]  
la verdad de su amor verdadero (1993, p. 179).

En su tesis, Ulacia dedica varios apartados para reflexionar sobre ese verso y señalar el rechazo “de los valores tradicionales de la humanidad (‘gloria, fortuna o ambición’) el poeta [Cernuda] se dedica a afirmar su propio ser, a ejercer su identidad sexual” (1986, p. 160). Tampoco es baladí la figura del corsario en la poesía ulaciana, pues él mismo destaca que, en *Los placeres prohibidos* (1931), tanto el “Corsario que goza en tibios arrecifes. / Cuerpos gritando bajo el cuerpo que les visita” como “Los marineros son las alas del amor, / son los espejos del amor” plasman el deseo de plena libertad y alejamiento de los convencionalismos sociales que encierran la expresión sexogenérica del sujeto (p. 164-165). En palabras de Enrique Álvarez, estos paisajes marinos “constituyen tanto el medio de expresión artística como el producto de la posición marginal del hablante en el espacio social (2004, p. 156). Además, el carácter itinerante de los hombres de mar como proscritos, su nomadismo y el goce sexual en un espacio homosocial hacen de estos elementos puros embragues paratópicos en términos de Maingueneau.

Ahora bien, si se halla un poemario en la trayectoria de Ulacia que rezuma la poética cernudiana, ese es *Origami para un día de lluvia* (1990). Formalmente, está construido como un único poema extenso de corte autobiográfico destinado a un *tú* poético como si quien escribe estuviera detallándole a su interlocutor los episodios de toda una vida, añadiendo datos sentimentales como un narrador que conoce hasta los rincones más oscuros de sus personajes. Gracias a la abundante intertextualidad de esta obra (Verlaine y Rimbaud, Álvaro de Campos (Pessoa), etc., 2005, p. 154), es posible conocer otros referentes que trasladan a Ulacia al contexto europeo con la nómina de poetas que son conocidos por sus respectivas paratopías de la identidad, ya sea por su homosexualidad, su malditismo o sus múltiples hiperónimos.

Ahora bien, por encima de todos destacará Luis Cernuda. La génesis de esta historia se encuentra recogida por María Gómez de León:

[Cuando murió Cernuda] Manuel Ulacia tenía diez años. Había perdido a un abuelo postizo, a un compañero y un amigo, pero es improbable que reconociera entonces el peso que tendría el poeta en su vida, como objeto de estudio y como detonador de su propia escritura. Al momento de su muerte, Cernuda le había dado tres regalos decisivos: un disco de Mozart, la dedicatoria de un poema y un fajo de papel para origami (2022, p. 127).

El hipotexto en este caso lo constituyen unos versos que Luis Cernuda dedicó a Manuel Ulacia cuando lo vio de pequeño mirando por la ventana y compuso inspirado “Niño tras un cristal”:

Al caer la tarde, absorto  
tras el cristal, el niño mira  
llover. La luz que se ha encendido  
en un farol contrasta  
la lluvia blanca con el aire oscuro.

La habitación a solas  
le envuelve tibiamente,  
y el visillo, velando  
sobre el cristal, como una nube,  
le susurra lunar encantamiento.

El colegio se aleja. Es ahora  
la tregua, con el libro  
de historias y de estampas  
bajo la lámpara, la noche,  
el sueño, las horas sin medida.

Vive en el seno de su fuerza tierna,  
todavía sin deseo, sin memoria,  
el niño, y sin presagio  
que afuera el tiempo aguarda  
con la vida, al acecho.

En su sombra ya se forma la perla (1993, p. 492).

Estos primeros versos albergan distintos elementos simbólicos e imágenes que forman parte de un imaginario *queer* poético que se confiesa con reservas y desdobles semánticos, una retórica que comienza separando claramente el espacio exterior del interior. El exterior es el lugar de la colectividad donde el sujeto abyecto interactúa con la realidad ante la que debe utilizar sus distintas máscaras, sobre todo, en el contexto de Cernuda. La *oscuridad* y la *lluvia* ayudan a describir este ámbito con un perfil negativo frente a la seguridad y el sosiego que transmite el espacio interior, el de la intimidad de la voz poética y el que posibilita los encuentros entre amantes.

En cuanto al pasado y, en concreto, a la infancia, el autor evoca un espacio de refugio en que se hace latente la configuración identitaria. A través de una atmósfera introspectiva y melancólica, el poeta sitúa al niño en un umbral entre el mundo interior y el exterior con la ambientación fantasiosa e irreal de las dos primeras estrofas, enfatizando la protección y la fragilidad del sujeto antes de su inminente confrontación con la realidad, la vida al acecho del penúltimo verso. Ahora bien, desde esa infancia se sugiere la “perla que se forma en la sombra”, metáfora del componente especial y singularizador de una identidad que no se someterá a los parámetros de lo socialmente aceptado y, por tanto, será leída como paratópica.

Como si de una contestación se tratase, *Origami para un día de lluvia* comienza de la siguiente manera:

Absorto tras el cristal ves llover.  
A la luz tenue del farol contrasta  
la lluvia blanca con el aire oscuro.

De pronto, cesa el tiempo.  
Eres el de antes y eres otro:  
el visitante imperceptible  
que llega desde el ahora,  
al cuarto de antaño, donde te encuentras  
a Luis Cernuda. Camisa azul, tweed,  
paraguas en el brazo,  
te contempla en la fuerza  
tierna de tus siete años,  
adivinando la perla que el tiempo  
habría de formar en tu sombra (2005, pp. 149-150).

El primer cambio que se observa respecto a Cernuda repercute en el momento temporal y en la persona, pues el sujeto pasa de un *él* a un *tú* poético en un presente que, en realidad, se localiza en el pasado. Este juego temporal hace mayor hincapié en el tiempo transcurrido que se detiene como un instante suspendido entre el Ulacia del pasado y el Ulacia del presente al interpretarse en clave autobiográfica. Entre el reconocimiento y el desconocimiento de esas dos etapas que se miran, la voz es un “visitante imperceptible” que reflexiona sobre estas aristas identitarias y espaciales hasta que aparece Luis Cernuda, otro recuerdo en este vaivén de escenas espectrales. Los cuatro últimos versos vuelven a remitir al poema de su mentor ratificando lo que intuyó años atrás, confirmando que aquella perla sigue presente y se halla en conformación. De este modo, Ulacia establece un diálogo intertextual que trasciende la mera evocación y se convierte en una afirmación de filiación poética y afectiva. La construcción de una genealogía *queer* se materializa en este encuentro entre el pasado y el presente, entre el maestro y el aprendiz, entre la memoria y la creación literaria.

Más adelante, con Luis Cernuda como personaje comienza la interacción con el pasado infantil de Ulacia, ese niño *especial*:

Y al verte bailar entre los arbustos,  
coronado de violetas, corría  
hacia ti desde la casa, con pánico  
como para impedir con un gesto  
aquello mismo que había vivido.  
Tal vez, en una habitación oscura  
una remota tarde de lluvia  
de mil novecientos diez,  
se probaba en secreto  
los vestidos de sus hermanas (2005, pp. 150-151).

En los cinco primeros versos, el infante comienza a dar muestras de disidencia sexual desde sus primeros años. No encarna el modelo de hombre masculino al caracterizarse por las flores de su cabeza y por bailar alegremente, atributos teórica y prototípicamente femeninos para marcar su paratopía de la identidad fronteriza, devenir que el poeta sevillano, como si de un tutor o maestro se tratase, intenta inútilmente impedir. Precisamente son las flores, las violetas, el elemento que representa la pura feminidad en el poema citado de *El río y la piedra* como referencia intratextual: “oleré en el cuello de una muchacha / aroma de violetas” (p. 92).

Los cinco últimos, en cambio, albergan un viraje en el que los ojos del lector o lectora pasan del Ulacia niño al Cernuda niño, sobre el que se sugiere que este también invirtió los estereotipos de género vistiéndose como sus hermanas a los ocho años, dado que su fecha de nacimiento fue 1902 y Ulacia sitúa su historia en 1910. Este complejo juego de acciones, roles y perspectivas es una constante en su poética, puesto que, como indica Valender, “la creación de un personaje (o alter ego) que se proyecta en el poema por medio de un proceso de desdoblamiento, técnica que habrá aprendido, sin duda alguna, de las constantes lecturas que entonces realizaba de la obra de Luis

Cernuda” (2005, p. 14). Dicho desdoblamiento se justifica como (1) recurso literario, (2) alusión directa al título del poemario en cuanto a la técnica del origami, (3) estrategia de ocultación y desocultación propia de la manifestación del homoerotismo.

Volviendo al inicio del poemario, se localizan estos versos que imbrican el autodescubrimiento de la sexualidad no normativa con la escritura, su posición paradójica e inestable en el mundo como sujeto paratópico:

Desconcertado buscas en la nada  
una respuesta a tu diferencia. [...]

Buscas una imagen donde puedas reconocerte  
y la hallas en los versos de Cernuda,  
a quien habías olvidado.  
Allí, junto a la cifra  
de tu deseo, en verbo encarnada  
descubres también, entre dos poemas  
que dieron una imagen  
del niño que fuiste,  
las violetas usadas  
para adornar un día tu cabello (2005, p. 152).

Como si la perla ya no pudiera ocultarse, el sujeto lírico —que en todo el poemario no ha dejado de expresarse mediante la segunda persona *tú*— se presenta consciente de su diferencia pero falto de referentes a los que asirse para lograr poner palabras a el proceso identitario inestable que atraviesa. Serán los textos de Cernuda en su “Nitro tras un cristal” los que devuelvan a la memoria de Ulacia su niñez y la génesis de su sexualidad junto a la mención, de nuevo de las *violetas*, ya secas por el paso del tiempo, que crean otro guiño intratextual en el propio escritor.

Estos serán los elementos que de manera simbólica acompañen al escritor tanto en su proceso de escritura como en el camino de reconocimiento de su deseo homoerótico: un camino de dobleces y despliegues que se identifican con el arte del origami. En el poema, las tardes se van sucediendo y el sujeto sigue cumpliendo años hasta llegar a los diecinueve (p. 155) cuando se inaugura una temporada de euforia y plenitud con las primeras experiencias amorosas y sexuales: “en las que descubres, / cuando ya nada esperas, / que baten de pronto las alas / del amor, como gotas / de lluvia en tu casa sosegada” (p. 157) con una clara referencia sanjuanista con la casa como un cuerpo que constituye la casilla de salida para el encuentro con el amante. Continúa Manuel Ulacia: “Tardes de lluvia en que los amantes / sueñan en huir a nuevas geografías, / a mares que dormitan / arrullados por la brisa, a puertos / que prometen alas para el amor” (pp. 157-158).

El ideal libre y homoerótico de Cernuda en *Los placeres prohibidos* aparece con la misma forma y el mismo propósito en Ulacia. Sin embargo, puede acusarse una pequeña diferencia entre hipotexto e hipertexto, ya que, mientras el primero elogia el objeto amoroso y erotizado con la metáfora de las alas, el segundo las observa como acto que realizar: es la consecuencia de la práctica amorosa. Así pues, Cernuda será citado hasta dos ocasiones más acompañado siempre de algún elemento textual: primero, como recuerdo que relaciona imagen y espacio, “Despiertas en el hotel de aquel puerto / que alguna vez Cernuda te mostró / entre las páginas de una revista” (2005, p. 158); luego, tras la descripción de un trío sexual con elementos orientalistas: “recuerdas / la imagen de la exótica dama / retratada en la portada del manual / para hacer origamis / que alguna vez te regaló Cernuda, / con un fajo de papeles azules, / amarillos, violeta” (p. 163). Por tanto, la intertextualidad ya no solo rescata al autor del 27 como un referente literario; aquí también se le detalla como un tutor, un ejemplo de vida que le asiste en la distancia al pertenecer ambos a un linaje de hombres que desafían a la norma desde el amor y el sexo, explicitándose así la paratopía identitaria.

Además del carácter narrativo-autobiográfico y las alusiones directas a Cernuda, se observan similitudes en el plano discursivo en los textos referenciados, principalmente de *Los placeres prohibidos* (1931), aunque no cabe duda de que *Poemas para un cuerpo* (1957) fue leído por el poeta mexicano a pesar de no tratarlo como objeto de estudio en su tesis. M<sup>a</sup> Victoria Utrera Torremocha sintetiza que esta sección de poemas destaca el cuerpo como “elemento imprescindible en el amor cernudiano en la construcción de su mito personal” de manera que “el amado es un pretexto para la manifestación del amor. [...] es la forma de acceder a la realidad que habita en el mundo de las ideas” (1994, pp. 254-255).

En el plano conceptual y gramatical, Manuel Ulacia retoma esta visión. Las palabras *amor* y *cuerpo* son las más reiteradas junto a los derivados de la primera (*amado, amante, amantes*). Estas, de género masculino, aparecen acompañadas por adjetivos masculinos cuando son de doble terminación: *rubio, diluidos, hermoso, vivo, olvidado, deseado, agotado, desprendidos...* Por mencionar solo algunos incluidos en los versos citados. Para Bustamante Bermúdez, quien centra su estudio en el escritor gay mexicano Carlos Pellicer (1897-1977), la palabra *amor* (y sus derivados: *amante, sujeto amado, etc.*) se halla “como sentimiento generado en el poeta, pero también puede interpretarse como la voz de un yo-masculino que le habla a un tú, también masculino”, impidiendo así cualquier “posibilidad de anfibología poética” (2016, pp. 82-83).

De acuerdo con Utrera Torremocha (1994, p. 257), además de la interpretación en clave homoerótica, la indefinición e irrealidad del sujeto amado lleva impreso un deseo de trascendencia y universalidad en la concepción platónica del amor cernudiano en la que se integra la armonía y el conocimiento del universo y su belleza con la celebración de los elementos corporales. El amor, el afecto, la unión carnal y la celebración de los cuerpos sin que sea pertinente a qué género se refieren es una de las claves discursivas de la producción cernudiana que ayudan a comprender asimismo las obras de otros compañeros homosexuales de generación, como Federico García Lorca o Jorge Guillén. Para Jesús García Castillo, en la poesía homoerótica se destaca el “cuerpo como centro de atención y como estímulo de la visión poética del autor; en este caso, el cuerpo duplicado en su semejanza sexual” (2013, p. 45). En Manuel Ulacia, la implicación de los amantes también se descubre mediante la corporalidad: “Tardes de lluvia en las que buscas, / por plazas y avenidas, / el cuerpo deseado” (2005, p. 154); “Desfilan por tu frente esos fragmentos / desprendidos de sus cuerpos” (p. 155); “¿qué busca al repetirlo / mil veces con mil cuerpos...?” (p. 161).

Dado que este libro se publicó en 1990, a nivel legislativo y cultural, la homosexualidad y la libre manifestación de la misma no son comparables a las que tuvieron que experimentar Cernuda y los autores y autoras disidentes que comenzaban a vivir y a escribir a principios del siglo XX. Como heredero de la tradición poética homoerótica de su predecesor —en lo que podría llamarse una retórica *queer*—, Ulacia intercala estos términos velados y ambiguos semántica y gramaticalmente (*amor, cuerpo*) con la mención explícita de sustantivos masculinos (*amigo*) y alusiones a prácticas sexoafectivas disidentes de la heteronorma (travestismo, poligamia, etc.) en una reafirmación de su identidad y sexualidad, pues el texto poético también alberga un lugar para ello.

#### 4 Conclusiones

La poesía de Manuel Ulacia se inscribe con plena conciencia dentro de una vasta y compleja tradición homoerótica tanto española como mexicana, enlazando con formas, motivos y recursos expresivos que remiten a una genealogía de disidencia sexual y estética. Su escritura se nutre de un linaje literario que incluye a Luis Cernuda como figura tutelar junto con otros autores que, desde distintas latitudes y contextos, hicieron del cuerpo, el deseo y el amor entre hombres una poética de resistencia y revelación. Así, Ulacia no solo recoge el testigo de esta tradición, sino que la amplía

y la despliega, revelando en su voz una continuidad profunda con ese yo lírico masculino que le habla a un tú también masculino, como clave esencial de la identidad poética.

La constante alusión a Cernuda en este poemario no cumple únicamente una función intertextual o estética; funciona como gesto de filiación identitaria. El poeta sevillano, cuya obra osciló entre la nostalgia del deseo y la afirmación del amor prohibido, aparece aquí como un modelo vital y literario que legitima el proceso de autoconocimiento del sujeto lírico. Más aún: su presencia permite a Ulacia articular una memoria erótica y afectiva que transforma la experiencia personal en discurso cultural. La figura cernudiana, por tanto, no es solo evocada, sino reconstruida desde una mirada contemporánea que la reactiva y la reinscribe en nuevos márgenes. En este gesto, el poeta mexicano transforma a Cernuda en una suerte de mentor simbólico, alguien que, desde la palabra, acompaña y guía.

Esta filiación intertextual se puede leer, asimismo, aplicando el concepto de paratopía creativa formulado por Dominique Maingueneau, especialmente en lo que respecta a los subtipos de paratopía de la identidad y paratopía espacial. En el caso de Ulacia, su homosexualidad sitúa su voz poética en una posición de tensión respecto a la norma social y literaria, lo que genera una paratopía de la identidad: el poeta escribe desde un lugar que, por definición, no tiene lugar fijo dentro del discurso hegemónico. Esta marginalidad constitutiva no se suprime, sino que se convierte en motor creativo, en un “fuera de lugar” que produce escritura. En este sentido, su obra se alinea con los postulados de los estudios queer literarios, para los cuales el sujeto disidente no busca únicamente representarse, sino subvertir y reconfigurar las estructuras desde las que tradicionalmente se ha producido la norma.

Por otro lado, la *paratopía espacial* se manifiesta en el constante nomadismo del sujeto lírico, tanto en el plano físico como simbólico: el viaje, el deseo de fuga, el recuerdo de puertos lejanos, los espacios evocados por Cernuda o habitados por los amantes, remiten a un exilio perpetuo que es también condición de su identidad. Este desplazamiento continuo refleja un yo poético que habita los márgenes y que encuentra, precisamente en esa intemperie, una forma de enunciación propia. Al igual que en Cernuda, la deslocalización geográfica —ya sea real o metafórica— funciona como espejo de la deslocalización afectiva, configurando una topografía lírica marcada por la búsqueda de un espacio posible para el amor fuera de la norma.

No obstante, se observan algunas diferencias que radican en el contexto y el nivel de represión como sujetos abyectos, pues el nivel de ocultamiento y las claves retóricas de Cernuda dista de las mayores posibilidades de expresión libre en cuanto al deseo en Ulacia. Así, el erotismo en el primero es más velado, suele dirigirse solo a un sujeto/objeto de deseo y cuenta con una visión platónica, mientras que el segundo no esconde los datos autobiográficos de su poesía, por lo que en uno el deseo solo culmina en lo trascendente y en el otro la experiencia del goce posee concreción física. De cara a la paratopía espacial, Cernuda sufre un exilio literal y simbólico, reflejando esa doble marginalidad en sus textos; Ulacia cuenta con una herencia cultural mixta mexicano-española, pero dicha paratopía es únicamente simbólica.

La clave interpretativa para la exégesis de sus textos ha sido aportada por la intertextualidad al interior de la literatura LGTBIQ+ en tanto que intertextualidad *queer*. Todos los elementos simbólicos y gramaticales descritos son empleados por Luis Cernuda y Manuel Ulacia para construir, desde su lugar de enunciación, un discurso poético que manifiesta los afectos, las sexualidades y las identidades que no se someten a los esquemas impuestos de la sociedad heteropatriarcal. Las imágenes de los espacios interiores y exteriores, la sombra y los cuerpos, así como los recursos lingüísticos relacionados con los adjetivos, los pronombres y los morfemas son marcas de las que ambos autores, productos de sus contextos circundantes, se apropian para revelar sus experiencias sexoafectivas vitales.

## Bibliografía

- Álvarez, E. (2004). *Geografías de resistencia: Espacio poético y homosexualidad masculina en la poesía española contemporánea*. Tesis doctoral no publicada. University of Illinois at Urbana-Champaign. <https://hdl.handle.net/2142/86131>
- Amícola, J. (2013). Pólogo. *Lectures du genre*, 10: 1-4. [https://lecturesdugenrefr.files.wordpress.com/2019/03/prologo\\_r10.pdf](https://lecturesdugenrefr.files.wordpress.com/2019/03/prologo_r10.pdf)
- Barón, E. (2002). *Luis Cernuda. Poeta*, Sevilla: Ediciones Alfar.
- Barradas, E. (2018). La poesía de Manuel Ulacia: canonización, nacionalismo y temática gay. *Casa de las Américas*, 293: 128-134. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6954251>
- Bustamante Bermúdez, G. (2016). La retórica homoerótica en dos poemarios de Carlos Pellicer. *Literatura Mexicana*, 27(1): 75-97. <https://doi.org/10.19130/iifl.litmex.27.1.2016.903>
- Butler, J. (1993). *Bodies that matter*, Nueva York: Routledge.
- Butler, J. (2016). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, trad. A. M.<sup>a</sup> Muñoz, México: Titivillus (Trabajo original publicado en 1990).
- Centro Virtual Cervantes (s.f.). Memoria de Luis Cernuda: itinerario biográfico. En <https://cvc.cervantes.es/actcult/cernuda/biografia.htm>. Accedido el 05 de febrero de 2025.
- Cernuda, L. (2003). *Los placeres prohibidos*. Ed. F. Chica. Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27. (Trabajo original publicado en 1931).
- Cernuda, L. (1993). *Poesía completa. Obra completa, vol. I*, ed. D. Harris y L. Maristany, Madrid: Siruela.
- Cernuda, L. (1980). *La realidad y el deseo (1924-1962)*. México: Fondo de Cultura Económica. (Trabajo original publicado en 1964).
- Cleminson, R. y Vázquez García, F. (2000). "Los invisibles". Hacia una historia de la homosexualidad masculina en España 1840-2000. *International Journal of Iberian Studies*, 13(9): 167-181. <https://n9.cl/r15ym>
- García Castillo, J. E. (2013). Como los labios de una misma boca. Cuatro acercamientos a la poesía mexicana de temas homosexual y gay. *La ventana. Revista de estudios de género*, 4(38): 7-49. [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1405-94362013000200003&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-94362013000200003&lng=es&tlng=es)
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández Prieto, Madrid: Taurus.
- Gómez de León, M. (2022). Manuel Ulacia: el hombre tras el cristal. *Revista de la universidad de México*, febrero: 125-128. <https://astrid.revistadelauniversidad.mx/articles/7e6bb936-7e60-45c3-b567-e61bac51a60b/manuel-ulacia-el-hombre-tras-el-cristal>
- Gordon, S. (2004). *Poéticas mexicanas del siglo xx*, México D. F.: Ediciones Eón y Universidad Iberoamericana.
- Kristeva, J. (1978). *Semiótica*, trad. de José Martín Arancibia, Madrid: Fundamentos.
- Lázaro, C. A. (2014). La conformación del movimiento LGBT en Guadalajara, Jalisco. *Argumentos*, 27(76), 241-273. <https://www.scielo.org.mx/pdf/argu/v27n76/v27n76a12.pdf>

- León, C. (2020). Concha Méndez: un fresno en el centro de la casa. Recuperado de <https://www.unaisladepapel.com/2018/11/concha-mendez-un-fresno-en-el-centro-de.html>.  
Accedido el 16 de diciembre de 2024.
- López Penedo, S. (2008). *El laberinto queer. La identidad en tiempos de neoliberalismo*, Barcelona-Madrid: Egales.
- Maingueneau, D. (2004). *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, París: Armand Colin.
- Maingueneau, D. (2023). *Paratopia: Literature as Discourse*. Cham: Springer Nature Switzerland.  
<https://doi.org/10.1007/978-3-031-50970-4>
- Pérez Fontdevila, A. (2017). *Un común singular. Lecturas teóricas de la autoría literaria*. Tesis doctoral no publicada. Universitat Autònoma de Barcelona. <http://hdl.handle.net/10803/402398>
- Rivero Taravillo, A. (2011) *Luis Cernuda: años de exilio (1938-1963)*, México D. F.: Tusquets.
- Ulacia Altolaquirre, J. M. (1984). *Escritura, cuerpo y deseo en la primera parte de la obra poética de Luis cernuda. (Spanish text)*. Proyecto de tesis presentado a la Faculty of Graduate School de la Universidad de Yale.
- Ulacia, M. (1986). *Luis Cernuda: Escritura, cuerpo, deseo*, Barcelona: Laia.
- Ulacia, M. (2005). *Poesía (1977-2001)*, ed. J. Valender, México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Utrera Torremocha, M<sup>a</sup> V. (1994). *Luis Cernuda: una poética entre la realidad y el deseo*, Sevilla: Excma. Diputación Provincial de Sevilla.
- Valender, J. (2001). En recuerdo de Manuel Ulacia Altolaquirre (1953-2001). *Cuadernos Hispanoamericanos*, 616: 127-133. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/cuadernos-hispanoamericanos--75/>
- Vanden Berghe, K. (2015). *Wasabi*, de Alan Pauls: una lectura alegórica en clave autoficcional, *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 3(1): 29-42. <http://hdl.handle.net/10017/23479>