

La verdad de las máscaras (El discurso doble de la escritura poética cernudiana)

POR

MARÍA TERESA CARO VALVERDE

«De ser yo sólo el amor y su imagen».

I. LA ESCRITURA CRÍTICA

En la frontera de lo maldito y lo sagrado vive la poesía de Luis Cernuda, marcada por la disidencia. Por un lado, el poeta se muestra hostil ante todo lo que se admite oficialmente por la «prosaica» sociedad burguesa de su tiempo, con el convencimiento de que su propia experiencia no sólo es distinta a la que impone la racionalización dominante sino también más consciente e intensa. Por otro lado, confiere a la poesía el poder de convertirse en un recurso que mitifica al sujeto con la misión, en última instancia, de exorcisar al tiempo y a la muerte.

Ambas facetas se complementan en un mismo drama pasional, cuya empresa viene a conformarse en el acceso al deseo de Otro como exterioridad, cuerpo, materia, espacio real donde alcanzar la propia identidad. Se introduce así el problema del doble, de un discurso donde el poeta se encuentra con interlocutores a su imagen. En otros términos, se trata de tejer un discurso especular capaz de objetivar el deseo del poeta: el espejo ofrecería un enigma de verdad frente al cual el poeta busca la unidad imaginaria del Yo, de tal modo que, en orden a dicho principio de autoconservación, el Otro pudiera ser la imagen que refleja a la imagen de aquel que la contempla.

Se funda así una relación objetual de carácter narcisista que dialécticamente posibilita por parte del sujeto el deseo de hacer reconocer su deseo por el otro.

La otredad introduce, pues, la problemática del deseo: un deseo siempre erecto porque su objeto está marcado por la ausencia, ya que la relación del Yo con el Otro es asimétrica, se establece en distintos niveles. En realidad, el Otro no es un espejo en el que se pueda proyectar y objetivar la propia imagen del sujeto. Y precisamente en la medida en que el otro real no es asimilable por la analogía, el deseo se vuelve incolmable, y deambula de objeto en objeto, de significante en significante, sin encontrar nunca una satisfacción presente y completa. Las sucesivas sustituciones metonímicas abren fisuras que van minando esa unidad imaginaria del sujeto a partir del dialogismo introducido por el objeto como estructura diferencial que lo justifica, y acaban por abocarlo a la negatividad del vacío. Tal formación reticular consagra en su poética aquella mirada órfica, mirada romántica, interior y emocional, que vive cargada de nostalgia por el paraíso perdido, en vista a que su tentativa de alienarse indivisamente en otro no ha conllevado más que su propia escisión.

El poeta emprende un viaje en y a través de la escisión, no sin atender a su constante ansia de unidad idílica del ser, tan sólo alcanzable en un principio de plenitud que contuviese todas las virtualidades, es decir, desde una perspectiva que anulase los contrarios. El mismo Cernuda afirma esta actitud en «Palabras antes de una lectura»: «Sólo en la unión de los extremos podemos intuir una armonía superior a los poderes de la comprensión humana»². Dicha tesis conecta en lo básico con la célebre «coincidentia oppositorum» que sostiene la teoría platónica del andrógino. No obstante, en los textos cernudianos se va conformando una compleja posición al respecto, que cuenta por una parte con el deseo de escapar a una situación particular y de introducirse en una modalidad transpersonal, y por otra con la parálisis que produce el temor a perder su identidad y a olvidarse de sí mismo.

El fracaso vivencial de su deseo de alcanzarse «otro» —«Je suis un autre»— acentúa progresivamente su experiencia de dolor y cansancio ante esa realidad desfavorable donde el amor es muerte y fusión, imposible. Conviene ligar el problema de la homosexualidad en los textos de Luis Cernuda no a una cuestión puramente biológica o sexista, sino a una especularidad fundamentada en el idealismo del retorno al origen del que hablábamos; erotización escópica que a su vez supone una práctica revolucionaria, como bien indica la interpretación ética de Octavio Paz³, contra las prohibiciones instituidas por la sociedad. La homosexualidad separa a Cernuda del resto del mundo, le induce a romper

1 *La Realidad y el Deseo*. Fondo de Cultura Económica. Madrid, 1985. Pág. 85.

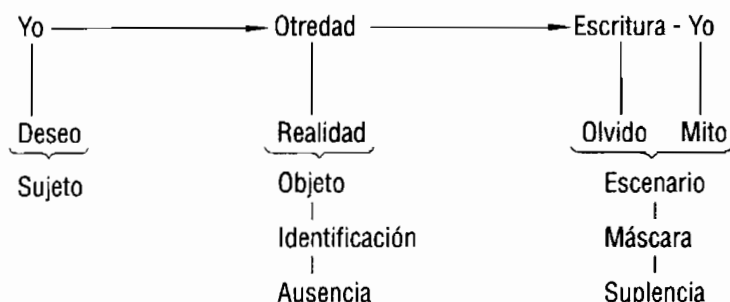
2 Vd. Cernuda, L. *Prosa Completa*. Barral. Barcelona, 1975. Pág. 875.

3 Véase su artículo «La palabra edificante», en D. Harris. *Luis Cernuda*. Taurus. Madrid, 1984. Págs. 138-160.

genéricamente con el orden social y sus monedas falsas así como a proclamar la soberanía de los placeres prohibidos. Es la lúcida y sincera libertad de los que deciden distanciarse, de los solitarios: «Un muro frente al cual estoy solo»⁴.

El entusiasmo dura poco, y como de costumbre regresa, huésped fiel, el fracaso. Pero en esta ocasión aboga por la desesperanza no tanto en la trascendencia más allá de los cuerpos como en la misma materialidad de éstos, la cual tampoco puede ser considerada como autosuficiente por su carácter evanescente. Todo ello precipita al poeta en una naturaleza muerta: «Donde habite el olvido», un lugar al margen, destruido, sin recuerdos ni altares erigidos, un espacio donde todo pueda quedar cosificado, donde el problema de la identidad se resuelva en la memoria del olvido. Tal extravío sitúa su discurso en una zona limítrofe que por medio de la neutralidad gramatical podría exponer la consistencia del sujeto-actor a su pulverización, como es el caso de la experiencia de Mallarmé; pero en Cernuda se convierte en un anhelo de retorno a los orígenes, al amnios materno, en un Kenosis que en definitiva viene a fortalecer el proceso constituyente del sujeto. Frontera donde anonadarse sea a fin de cuentas una forma de distanciamiento: olvido como distancia y ocultamiento; engendramiento de una vida literaturizada, distanciada por obra de las máscaras en su capacidad de suscitar una dialéctica entre negación y reformulación.

Concluye aquí la primera fase de itinerario poético cernudiano. La segunda fase abarca desde «Invocaciones» hasta el último de los libros que componen *La Realidad y el Deseo*. Esta etapa queda señalada por el trabajo del mito, a saber: que el poeta, en su papel rebelde y visionario tiene el poder de hacerse presente a través de la palabra, cuya naturaleza ascética cultiva, para convertir en social su individualidad e interpretar su vida como paradigma redentor de las miserias humanas. Este proyecto confirma una modificación relevante en el esquema actancial del discurso especular al que nos referíamos, y se podría presentar con el siguiente esquema:



4 *La Realidad y el Deseo*. Vd. «Telarañas cuelgan de la razón», en «*Los placeres prohibidos*», pág. 69.

Cuando el sujeto intenta convertir las sensaciones corporales y los sentimientos en mera designación lingüística no hace otra cosa que instaurar un proyecto de falsedad ayudado por la actividad escritural. Esta es la tarea que modifica fundamentalmente su poética a partir del último de sus libros surrealistas. Desde el principio, el otro sostenía la verdad del deseo, o sea, la posibilidad de la diferenciación del sujeto; pero una vez que el otro está ausente, derrumba la empresa inicial, y expone el deseo al vértigo del vacío. Por un momento, la fisura abierta no puede ser dominada mediante el discurso sistemático, y el texto parece emprender por sí mismo su propia deconstrucción, con simulacros poéticos que a veces permiten pensar aquello que se intenta erradicar.

Ante una situación tan resbaladiza, Cernuda reacciona acogándose de nuevo a la trampa mimética, y cultivando su propio terreno: si en una relación narcisista la otredad es aparente, el otro siempre es el mismo. Por tanto, sólo el deseo llega a ser la verdad de sí mismo, y la conciencia puede ser identificada por su estructura desiderativa, de dicotomía y frenesí, como teatro donde se desarrolla la tragedia de la diferencia y la heterogeneidad, y como forma de elevar la biografía de anécdota a ontología. Por ello, la cuestión de la representación de la verdad va a recaer en una perspectiva barroca, trabajosa, centrada en la labor del mito.

En consecuencia, no alcanzando la verdad de su objeto, el poeta se dice plenamente y refiere auténticamente el origen de su habla. Su pretensión consiste en recrear el sujeto en la escritura vivida y asumida como destino. La propia experiencia pasa a ser escritura, una reflexión de la propia escritura; escritura crítica. Y la escritura es un espejo que no descubre, más bien seduce y oculta, ya que el hombre se convierte en objeto artístico, en ficción. Entonces, la actividad del escritor pasaría a ser, según expresión de Barthes, la del «escenógrafo», pues el ser del hombre se convertiría en el teatro de una metamorfosis en virtud del deseo, considerado como más real que la misma realidad. En el espacio escritural el autor es actor: se somete tanto a la representación de un mensaje significado como a la práctica de un discurso significante. Y la conexión entre las dos facetas, autor y actor, se establece por medio de las máscara como nueva marca de alteridad en la medida en que, por el sema de ocultamiento que implica, otorga un rechazo, a la vez que un juego, de la identidad.

II. MÁSCARAS DE SÍ MISMO

Cernuda imagina desde sí ficciones en las que se realiza: máscaras, presencias que se manifiestan como ausencias en cuanto tales. Pero no son máscaras de la nada, sino máscaras predicativas de sí mismo. Acceden no a la pluralidad sino

a la ambigüedad, no a la diseminación sino, en todo caso, a la polisemia. Todo ello porque no renuncia a identificar el lenguaje como mimesis, y ni mucho menos a los usos del parecido, a los parecidos analógicos.

Este es el acto de suplencia de la escritura poética cernudiana: cuando la representación quiere hacerse pasar por la presencia y el signo por la cosa misma, se adentra en la verdad de las máscaras, cuya misión es colmar un vacío. Consiste en una mimesis teatral sometida al axioma de una verdad especular unívoca, y de una máscara como alienación de sí mismo, como identificación ideal con lo simbólico sostenido por el «otro».

Y Cernuda se precipita en las semejanzas como si se pusiese a componer un mosaico. De su mano comienza a ser trazada una serie de personajes en los que, más licenciado Vidriera que nunca, expande su propia voz. Rimbaud, Ludwing, César y Larra son retratos que participan tanto de sus conflictos íntimos como de sus propósitos de unidad. En la composición «A Larra con unas violetas», se dirige al mencionado poeta exponiendo los males sociales que provocan su distanciamiento:

«La tierra ha sido medida por los hombres,
Con sus casas estrechas y matrimonios sórdidos,
Su venenosa opinión pública y sus revoluciones
Más crueles e injustas que las leyes,
Como inmenso bostezo demoníaco;
No hay sitio en ella para el hombre solo,
Hijo desnudo y deslumbrante del divino pensamiento»⁵.

«El César» no es aquí el personaje orgulloso de sus hazañas, sino que, al igual que Cernuda, soporta el peso de su soledad tanto al sentirse viejo para el placer como cuando allá, en la altura impenetrable, repudia al resto de los hombres:

«Todo aquí, en soledad, a solas
Como conciencia en alta noche,
Más libre de su angustia. Seguro
Estoy de que la faz humana, ya insoportable
Tiranía, no romperá esta magia.
La ciudad está lejos, y un sueño es su memoria,
De cuya irrealidad tranquilizado
Soy capaz de contento todavía.»⁶

5 Ibid. «A Larra con unas violetas», pág. 146.

6 Ibid. «El Cesar», pág. 281.

También su parentesco con Verlaine y Rimbaud se cifra en la libertad de los poetas malditos entregados a su obra: «Para aquellos que vivieron por la palabra y murieron por ella»⁷. Y por último cabe reseñar el espectro de un oscuro personaje del pasado que destaca del resto como alter ego de Luis Cernuda: Luis de Baviera. La locura de Ludwing se sumerge en la zona magmática del narcisismo: se enamora de lo que él es y se deleita en el mito de sí mismo. Las concomitancias sorprenden en los versos que siguen, donde Cernuda cede por completo su voz a otro:

«En el vivir del otro el suyo certidumbre encuentra.
Sólo el amor depara al rey razón de estar vivo,
Olvido a su impotencia, saciedad al deseo
Vago y disperso que tanto le aquejara.
Se inclina y se contempla en la corriente
Melodiosa e, imagen ajendada, su remedio espera
Al trastorno profundo que dentro de sí siente.
¿No le basta que exista, fuera de él, lo amado?
Contemplar a lo hermoso, ¿no es respuesta bastante?»⁸

Este compendio de personajes que revisten la personalidad del poeta se ve engrosado por las dos figuras que fundamentan una metafísica dual y contrapuesta: Dios y el demonio. Su hermano, el demonio, no es aquel Satán medieval, bestia de horrible fealdad, sino Luzbel, el diablo de los poetas simbolistas y románticos. Ángel de extraordinaria belleza que, al rebelarse contra Dios, es expulsado del Edén y condenado a un espacio de tortura. La voz del daimon cernudiano expresa su nostalgia metafísica con la dramática embriaguez de la derrota. Es el Satanás de la leyenda árabe, aquel que ha sido condenado a enamorarse de las cosas que pasan, y que ha de lamentarse ante la pérdida y el desmoronamiento de la belleza amada.

A partir de «Donde habite el olvido» aparece el semblante de Luzbel como el de un ángel de acero refulgente que desdeña la insistencia del artista enamorado, sometiéndolo a una relación sentimental teñida de tormento. Dice el poema «Mi arcángel»:

«No solicito ya ese favor celeste, tu presencia;
Como incesante filo contra el pecho,
Como el recuerdo, como el llanto,
Como la vida misma vas conmigo»⁹.

7 Ibid. «Birds in the night» pág. 334.

8 Ibid. «Luis de Baviera escucha *Lohengrin*», pág. 349.

9 Ibid. Pág. 97.

La atracción por lo elevado e inaprensible evoluciona en «Invocaciones» hacia una visión de signo contrario: su terrible hechizo le es revelado ahora precisamente a través del deleite en el descenso. El ángel aéreo ha caído, aunque no a la tierra. Víctima de la desposesión, ahora sí puede compartir la mirada de Orfeo, el exiliado del sueño romántico. Y si se ha rebelado contra Dios, fraternizará con el poeta en su total rebelión contra el mundo. El daimon de Cernuda se asemeja al daimon platónico en esta instalación en el terreno de la ilegalidad, el no-lugar frente a la Institución. Es alegoría de una conciencia singularmente moral. Es la conciencia de individualidad que actúa como emblema de la máxima «cultiva lo que te critican, eso eres tú». Es, en suma, la máscara adecuada para encarnar el centro de coherencia de la poética cernudiana: el poeta se siente extraño a la poderosa herencia secular que lo rodea, y busca a su hermano inmortal en el terreno de la diferencia.

«Demonio, hermano mío, mi semejante.

(...)

Sabes sin embargo que mi voz es la tuya,

Que mi amor es el tuyo;»¹⁰

El delirio y el desaffo del poeta van apasionadamente unidos a la oscura obstinación del demonio. Sus destinos difieren del resto de los hombres. Los dos, como figuras aparte, solitarias y narcisistas, están condenadas a la esterilidad ya que repudian el sentido de la ley oficial, y se convierten en un anti-significado que se cierra en sí mismo para morir en su propio interior. La máscara alegórica del maligno posee un poder de seducción que reorienta la aventura del sujeto hacia la transgresión, el cansancio, y la reincidencia en el deseo de verse arrastrado a la destrucción para alcanzar, tras la muerte, una enigmática libertad que finaliza el drama:

«Deja, oh, deja por una larga noche
Resbalar tu cálido cuerpo oscuro,
Ligero como un látigo,
Bajo el mío, momia de hastío sepulta en anónima yacija,
Y que tus besos, ese veneno inagotable,
Viertan en mí la fiebre de una pasión a muerte entre los dos;
Porque me cansa la vana tarea de las palabras,
Como al niño las dulces piedrecillas
Que arroja a un lago, para ver estremecerse su calma
Con el reflejo de una gran ala misteriosa.

10 Ibíd. «La gloria del poeta», pp. 115 y 117.

Es hora ya, es más que tiempo
 De que tus manos cedan a mi vida
 El amargo puñal codiciado del poeta;
 De que lo hundas, con sólo un golpe limpio,
 En este pecho sonoro y vibrante, idéntico a un laúd,
 Donde la muerte únicamente,
 La muerte únicamente,
 Puede hacer resonar la melodía prometida»¹¹.

Por resistencia al absolutismo instituido que aspira a posesionarse de la verdad entera, y a petición del mismo demonio, el escritor rinde culto a la palabra que los extraños le critican. Sin embargo, la fusión consanguínea que el hombre descubría en «La gloria del poeta» se esfuma en el otro gran poema dirigido a este espíritu negador: «Noche del hombre y su demonio». Un nuevo acontecimiento discursivo se presenta por medio de dos posiciones que suponen el diálogo. El demonio es presentado como el Maligno con un esbozo que bien podría evocar al soberbio Mefistófeles de Goethe en la faceta del fracaso. De madrugada, el demonio despierta al hombre de un sueño sosegado con el objeto de reprocharle la soledad de su voz; y sarcásticamente va lanzándole dardos que lo hieren en medio del abandono a las terribles sombras de la vigilia. Padre del engaño, incluso a censurarle el ascetismo de su escritura, esfuerzo que en otro tiempo le había recomendado.

Pero, a pesar de ello, si bien al igual que Mefistófeles solicita a Fausto que frene su empresa y el demonio incita a Cernuda hacia la inactividad artística, su actitud perversa sigue estimulando de un modo específico esa actividad. El dolor que se le impone es prueba de ello, pues el arte no puede curar nunca, siempre sutura.

«Lo daimónico —dice Cernuda— aparece en poesía, especialmente en aquella que es inconsciente, y ante la cual la razón y el entendimiento son incapaces, y por lo tanto produce efectos que sobrepasan a toda concepción»¹². El poder daimónico que habita en la poesía posee la tenaz capacidad de encajar, más allá de la razón, la facultad de la armonía de lo contrapuesto. Índice de ello es la intención del maligno, en este último poema al que nos referimos, de suprimir sus diferencias con el hombre por encontrarse igualmente sometido a la tragedia del paso del tiempo, y porque la única tentativa de superarla le llevaría a los símbolos, al «carnaval de las sombras», huellas sin presencia, a la escena del simulacro, de un juego de espejos como matriz abierta a máscaras de olvido. El demonio introduce la ficción y la duda: no muestra lo que en realidad es, sino lo

11 *Ibíd.* Págs. 117 y 118.

12 «Palabras antes de una lectura», en *Prosa Completa*, pág. 876.

que no es. No conduce al hombre hacia la Verdad, sino que lo engaña con un fantasma que podría disolver las referencias impuestas por el logos. En su dialéctica, llega incluso a tentar la posibilidad de prolongar la indistinción hasta su mayor contrario:

«D.: Después de todo, ¿quién dice que no sea
 Tu Dios, no tu demonio, el que te habla?
 Amigo ya no tienes sino éste
 Que te incita y despierta, padeciendo contigo»¹³.

Al mantenimiento de la «coincidentia oppositorum» acude en este poema el recurso formal del dialogismo, con el efecto de incorporar al demonio como conciencia del hombre, que por correlación relativiza la verdad y da lugar a la reflexión crítica. Pero tal perspectiva suscita no tanto el diálogo socrático como un monólogo dramático entre el poeta y un interlocutor a imagen y semejanza, ya que el demonio se incorpora como trasunto de voz interior del poeta, quien, en realidad sólo habla consigo mismo.

Estas controversias íntimas han sido relacionadas por más de un crítico con el hondo tormento existencial unamuniano. Entre ellos se puede entresacar la opinión de José Ángel Valente, para quien la poesía de madurez de Luis Cernuda se parece a la de Miguel de Unamuno¹⁴ en su carácter meditativo como resultado de la combinación del análisis mental con la volición afectiva. Se puede confirmar dicha hipótesis sobre todo cuando se dirige a Dios, la otra gran figura metafísica en la que el poeta se desdobra. Como Unamuno, también Cernuda se enfrenta a un Dios no creído, sino creado por reclamo del hombre. En el poema «La visita de Dios»¹⁵ le atribuye a Aquel los grandes ideales perseguidos durante su vida, a la vez que se presenta a sí mismo con el repetido agotamiento de otro Sísifo, personaje que, condenado a arrastrar el suplicio hasta la muerte, pide clemencia:

«No golpees airado mi cuerpo con tu rayo;
 Si el amor no eres tú, ¿quién lo será en tu mundo?
 Compadécete al fin, escucha este murmullo
 Que ascendiendo llega como una ola
 Al pie de tu divina indiferencia.
 Mira las tristes piedras que llevamos

13 *La Realidad y el Deseo*, «Noche del hombre y su demonio», pág. 230.

14 Vd. «Luis Cernuda y la poesía de la meditación», rev. «La caña Gris», n.ºs 6, 7 y 8, otoño 1962, págs. 24-38.

15 *La Realidad y el Deseo*, «Las nubes», pág. 154.

Ya sobre nuestros hombros para enterrar tus dones:
 La hermosura, la verdad, la justicia, cuyo afán imposible
 Tú sólo eras capaz de infundir en nosotros.
 Si ellas murieran hoy, de la memoria tú te borrarías
 Como un sueño remoto de los hombres que fueron».

La posición religiosa de Cernuda oscila entre dos polos de signo contrario: si bien rechaza la existencia de Dios con el argumento de que nunca atendió a sus ruegos personales, no obstante desde la infancia sostiene reiteradamente la existencia de un poder divino por lo eterno:

«Desde niño, tan lejos como vaya mi recuerdo, he buscado siempre lo que no cambia, he deseado la eternidad. Todo contribuía alrededor mío, durante mis primeros años, a mantener en mí la ilusión y la creencia en lo permanente: la casa familiar inmutable, los accidentes idénticos de mi vida. Si algo cambiaba, era para volver más tarde a lo acostumbrado, sucediéndose todo como las estaciones en el ciclo del año, y tras la diversidad aparente siempre se traslucía la unidad íntima»¹⁶.

Cernuda posee una idea ciega de Dios. Dios y demonio son espejos del poeta: el demonio es su hermano en el terreno del arte. Y Dios figura como el padre al que expone sus ideales platónicos de eternidad.

«Oh Dios. Tú que nos has hecho
 Para morir, ¿por qué nos infundiste
 la sed de eternidad, que hace al poeta?»¹⁷.

Pero, como bien observa P. W. Silver¹⁸, esta «sed de eternidad» difiere de la unamuniana en que no se trata de aspirar a una prolongación infinita del tiempo, sino de anhelar el don de aprehender los fenómenos como eternos, detenidos instantáneamente y sin conciencia de su inserción en la temporalidad lineal pasado-presente-futuro. Como el ángel de Klee, metáfora mítica de una historia donde el «ahora» no sería un simple tránsito, sino que el instante equivaldría a un eterno retorno que sólo reconduce a sí mismo. En este contexto de añoranza dice Silver que «la poética de Cernuda sólo se comprende del todo como un deseo de volver a experimentar el mundo como lo hace el niño, como «presencia», como presente eterno».

16 «Escrito en el agua», «Ocnos», en *Prosa Completa*, Barral, Barcelona, 1975. Pág. 107.

17 «Las ruinas», en «Como quien espera el alba», de *La Realidad y el Deseo*, pág. 194.

18 Vd. *De la mano de Cernuda*. Cátedra. Madrid, 1989. Pág. 52.

A fin de cuentas, su humana relación con las ideas es una relación de «fe» —no cristiana sino autobiográfica— en tanto que a su vivencia poética se incorpora una exigencia ética de verdad interior en la medida que la poesía «desvela» el mundo. Entre fe y compromiso —como Machado, tampoco Cernuda quiere dioses crucificados—, no puede encontrar, a diferencia del caso gideano, consuelo en la religión; sólo en el distanciamiento, la soledad y su efímero don: la fertilidad artística, plataforma desde la que pudiera proyectarse míticamente como artífice de la «eternidad».

El distanciamiento en figuras como recurrencias de la ipseidad que ha sido practicado por los textos cernudianos tiene, en definitiva, mucho que ver con la escisión interior del artista, cuya expresión introduce un efecto representacional que se cuestiona a sí mismo de una forma similar a la del famoso cuadro de Velázquez, «Las Meninas». Nuestro poeta aplica una especial atención sobre la técnica del diálogo interior empleada por André Gide en *Los monederos falsos*; y en su ensayo sobre el escritor francés nos ofrece un enjundioso comentario:

«Ese juego de proyección, entre el novelista como personaje y el novelista como autor, recuerda aquella intromisión en un lienzo, gracias a un espejo en él representado, de personajes ausentes que se superponen en el lugar que ocupa el espectador fuera del lienzo»¹⁹.

Tanto Gide en el «*Journal des faux-monnayeurs*» como Cernuda en «*Historial de un libro*», cuando reflexionan sobre sus propios procedimientos artísticos y las funciones mentales que comportan, su experiencia estética es la del vacío o la ausencia; y la estrategia de la duplicación interior se convierte en una representación que se da a sí misma como espectáculo. Sin embargo, las posibilidades ficcionales que ofrece la fórmula «obra en la obra» en los textos de Gide van mucho más allá de la barroca reduplicación cernudiana: se exponen al abismo del infinito, y abren así la investigación de la opinión pluridiscursiva sobre el mundo a través de la plurivocidad de un amplísimo abanico de personajes interrelacionados entre sí. En tal caso ya no existe el doble como tal, pues se vería abocado a una dinámica polifónica que llegaría incluso a la abolición del concepto de sujeto.

La dispersión que emana del diálogo interior gideano no tiene cabida en el programa poético del escritor andaluz. Gide se encuentra reflejado en el mundo, pero Cernuda no; los demás podrán ser moneda falsa, pero él, el poeta, no puede serlo. Distanciado de cualquier hijo del vecino, considera su misión de unigénito, y siempre concentra sus fuerzas en favor de la reflexión sobre su propia identi-

19 *Prosa Completa*. «Poesía y literatura», cp. «André Gide», p. 845.

dad. Por ello, la «mise en abîme» que podrían ocasionar sus dobles no llega a ser de la misma índole que aquella reflexividad abismal planteada en *Los monederos falsos* como isotopía epistemológica fundamental. Albanio, Larra, demonio y Dios funcionan como recursos de sí mismo, identifican la supervivencia de su voz. El poeta busca en ellos un espejo mimético a la vez que una máscara: mimetologismo teñido de simulacro que transporta al sujeto en su trascendencia.

En este sentido, los textos cernudianos no transgreden el discurso legal en tanto que su lógica especular unívoca se aplica a recrear desde el exterior lo que ya está escrito, impreso en las vivencias, el carácter, y la misión del poeta. Así pues, Cernuda elabora sus dobles tomando como criterio de elección una atmósfera común que le permite proyectar su autoreflexión como si presupusiese que la figura ajena que ha escogido y moldeado pudiera traducir, reescribir, su voz personal.

Esta dialéctica entre lo que es y no es, suscitada por la dramática necesidad del doble, acaba por orientar sus expectativas de sentido hacia el espejismo del mito, en tanto que puede recuperar a través de su constelación de imágenes una situación original y armónica. Al posibilitar un ligamento vivencial entre los planos espiritual y corpóreo, lo mítico favorece la producción de ese acorde místico donde la fusión borra por un momento la intransitividad que ocasiona la otredad y materializa así la unión de contrarios.

«Una armonía total, irresistible, surge;
Colmena de musical dulzor, resuena todo;
Es en su celda el fraile, donde doma el deseo;
En su campo el soldado, donde forja la fuerza;
En su espejo el poeta, donde refleja el mito»²⁰.

La químera de su escritura es lograr la ficción consciente del mito como recreación de sí mismo. Si el poeta se toma como protagonista, en tal caso el centro de importancia del terreno mítico no sólo se sustenta en la fábula, sino también en cuestiones técnicas y estilísticas. Ello ocasiona la asunción de una nueva aventura discursiva preocupada por la forma en que las palabras funcionan como vehículo de la experiencia. Cernuda procura trascender sus limitaciones subjetivas y escribir una poesía que, aún siendo suya, puede ser de utilidad para todos los hombres. El poeta posee aura y se sabe faro que ilumina la realidad del mundo cuando se distancia, contempla y trabaja en la transformación artística de la experiencia personal. Y así surge «*Ocnos*», libro de madurez

20 *La Realidad y el Deseo*, «Vivir sin estar viviendo», «Silla de rey», pág. 271.

donde se pone en escena la vida del poeta y la universal vida, del ente al ser.

Como modelo de distanciamiento por medio de estrategias formales podemos acercarnos al poema en prosa «Aprendiendo olvido», escrito una década después de la publicación de «*Donde habite el olvido*». Mediante el empleo de un punto de vista doble consigue la distancia necesaria para exorcisar la nota excesivamente personal que había caracterizado aquella colección. Ahora juzga la propia producción que lo implica como autor y personaje desde unas coordenadas estéticas y vitales evolucionadas con respecto a las del término de comparación: recrea el mismo sentimiento de desolación, pero manteniendo siempre esa distancia entre sí mismo y su experiencia, que había llegado a considerar necesaria para escribir poesía, esa «máscara» que la naturaleza obsesiva de su amor le había impedido llevar antes:

«Subías a la casa, entrabas en el salón (lámparas veladas, voces conocidas, piano cuyo teclado pulsaba lánguida una mano), deseando tanto la presencia como la ausencia de un ser, pretexto profundo de tu existencia entonces. Para tu obsesión amorosa era imposible la máscara; mas la trivialidad mundana, pues que debías acompañarte a ella, actuaba como una disciplina, y por serlo aliviaba unos instantes el tormento de la pasión enconada, punzando hora tras hora, día tras día, allá en tu mente»²¹.

El poeta maduro coloca dentro de una perspectiva más objetiva la experiencia del poeta joven. Mientras que el joven Cernuda, agobiado por el desgarramiento de su pasión, no estaba en condiciones para exponer en términos objetivos todo lo que estaba sufriendo, el Cernuda mayor sí puede explicar esta situación y, más importante aún, aprovecharse de la naturaleza dramática del poema, para hacer ver al lector la forma en que estos sentimientos se expresaron en el comportamiento de su yo más joven.

Cernuda proyecta «*Ocnos*» como el simulacro de una experiencia real. Esta posición es en gran parte deudora de su interés por los modernos poetas meditativos británicos, tales como Eliot, Keats, y sobre todo Wordsworth, cuya poética traslucida una inestabilidad ontológica muy parecida a la que presenta *La Realidad y el Deseo* en el proceso de reelaboración de experiencias emocionales paralelamente complementado con una explicación racional de las mismas, en espera de proporcionarle al lector más elementos de juicio sobre su persona. Este punto de vista del poema que justifica directamente el texto dentro de la dinámica interpretativa del lector es consecuencia de toda la poética especular que estamos recorriendo. El lector que Cernuda solicita ha de ser un modelo de competencia

21 *Prosa Completa*. «*Ocnos*», pág. 65.

capaz de actualizar el discurso doble que le devuelva al escritor la conciencia de sí. Como en el caso de la fenomenología espiritual hegeliana, también la trayectoria de la identidad del poeta Cernuda es la de una conciencia desventurada que intenta lograr la certidumbre de ella misma viendo representada en una página su propia verdad subjetiva. El Cernuda maduro ha probado el sabor amargo que deja buscar la verdad en objetos sensibles; por eso sabe que, en última instancia, únicamente otra conciencia, capaz de odiarla y amarla, puede proporcionarle la certeza objetiva de ella misma: el lector futuro.

«Ya no podré decirte cuánto llevo luchando
Para que mi palabra no se muera
Silenciosa conmigo, y vaya como un eco
A ti, como tormenta que ha pasado
Y un son vago recuerda por el aire tranquilo».

(...)

Porque presiento en este alejamiento humano
Cuán míos habrán de ser los hombres venideros,
Cómo esta soledad será poblada un día,
Aunque sin mí, de camaradas puros a tu imagen.
Si renuncio a la vida es para hallarla luego
Conforme a mi deseo, en tu memoria»²².

Ya que el poeta no encuentra lectores adecuados en su época, proyecta la esencia de sus fingidos autorretratos —insatisfacción y esterilidad— en una escritura que se va a dar desde su propia anulación, como memoria de la escena presentada en el espejo. Aquí intervendría la prueba acrisoladora de la lectura. El lector aseguraría el proceso poético del autor, la emoción que le ha sugerido, cuando se configurase como el equivalente correlativo del escritor; y la comunicación-comunión deseada sería entonces su propia autocomplacencia, pues el receptor sería el lugar donde el emisor es visto y comprendido. De nuevo el Otro que escucha y comprende las palabras del poeta se constituye idealmente en la posibilidad misma de la diferenciación de la entidad del poeta. El otro sería la verdad, y la verdad del otro es la mimesis, la verdad como adecuación. Pero dicho proyecto cuaja en aporía: el mito del poeta como simulacro utópico del regreso a un centro ideal y de reconciliación con el orden clásico es vivencialmente precario ante la inquietante polisemia del gesto, y la aventura del sujeto desemboca en la desolación de aquella Quimera que tanto persiguió su trayecto espiritual.

La tragicidad de los textos poéticos cernudianos se alimenta de la convicción

22 *La Realidad y el Deseo*, «Como quien espera el alba», «A un poeta futuro», pp. 207 s.

de que el lenguaje habla de la realidad. Por ello, el escritor no puede separar la creación del sufrimiento. La suplencia romántica de su escritura acaba por transformar la experiencia de la ausencia en una metafísica de la presencia por medio de la autorrepresentación ejemplar del sujeto gracias a las máscaras creadas en el espectáculo del escenario escritural. A fin de cuentas, su separación del resto, la autopresencia, la máscara, traduce como único destino una poética del fracaso: la soledad del hombre que escribe. «Poco o mucho, lo que tú seas, a ella se lo debes»²³.

23 *Prosa Completa*, «Ocnos», «La soledad», pág. 90.