

# EL TEATRO DE NARCISO: LUIS DE BAVIERA ESCUCHA *LOHENGRIN*

MANUEL ULACIA

En *Historial de un libro*, al volver la mirada sobre el conjunto de su obra poética, Cernuda habría de destacar, dentro de la diversidad que caracteriza las diferentes colecciones de *La realidad y el deseo*, su indudable unidad. Esta unidad, como ya señalé en mi libro, *Luis Cernuda escritura, cuerpo y deseo*, está dada desde el título global de la obra. El deseo no sólo es el tema de la misma, sino también su motor generador y estructurante. El deseo es la lógica profunda del texto mismo. Es a partir de él que la obra se genera. Los numerosos y variados temas que aparecen en las distintas colecciones, la indolencia, la melancolía, la soledad, el narcisismo, el objeto idealizado, el desengaño amoroso, el conflicto con la sociedad y el poder, el afán de muerte, el de alcanzar el absoluto a través de un entendimiento de la realidad en un plano metafísico, la creación de la imagen del poeta y la relación de esta imagen con el mito poético son todos producidos por el impulso del deseo. Se podría decir que cada uno de los poemas que componen las distintas colecciones de la obra son escenarios lingüísticos donde el deseo intenta satisfacerse<sup>1</sup>.

A pesar de la unidad temática que se puede encontrar en los once libros que componen *La realidad y el deseo*, y las diferencias que existen entre uno y otro, la crítica ha señalado en más de una ocasión, una marca divisoria en la producción cernudiana a partir de la escritura de su libro *Las nubes* y que se hace especialmente notorio en su siguiente colección *Invocaciones*. Esta marca divisoria es el resultado no sólo del impacto que le produciría la guerra civil y más tarde el exilio, sino también, de una transformación en la concepción del deseo y como corolario de esto, de un cambio en sus lecturas. Se podría decir que a partir de este momento, la poesía francesa que hasta entonces había funcionado como intertexto dominante, cede su lugar a la inglesa<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> MANUEL ULACIA. *Luis Cernuda: escritura, cuerpo y deseo*. Barcelona: Editorial Laia, 1984. En ese mismo estudio digo: "Al publicar la primera edición de *La realidad y el deseo* en 1936, Cernuda tuvo plena conciencia de esto. El título mismo de la obra revela la tensión binaria que existe para él entre el mundo material y el cuerpo descante. Por otra parte, es importante repetir, que Cernuda dedicó toda la obra a este motor o impulso. Efectivamente, la tercera edición de *La realidad y el deseo* tiene como dedicatoria: *A mon seul Désir*, lo cual demuestra que éste constituye, más que un simple tema de la obra, la lógica subyacente que propicia su escritura. Se podría decir en fin, que el *Désir* es el metatema de la obra misma, el interlocutor inmóvil del poeta". (p. 12-14).

<sup>2</sup> En mi libro sobre Cernuda también expliqué cómo la presencia o *reminiscencia* -como lo llama Sarduy- de otros autores en la escritura de un poeta no es casual: obedece a una identificación estructurante. Basándome en el concepto de Jacques Lacan que dice "el deseo del hombre es el deseo del otro", señalé cómo el sujeto se constituye como tal, a través del otro, y se resignifica por medio de la cultura; es decir, en el caso del poeta: a través de su escritura. Cernuda en la creación de *La realidad y el deseo* no sólo se reconoce en aquellos poetas con quien se identifica, sino más importante aún, se reconoce como poeta "deseante". Si Cernuda trabaja de forma intertextual

Pero retrocedamos un poco. ¿Qué es lo que caracteriza la poesía de Cernuda hasta llegar a esta colección de *Las nubes*? La escritura de *La realidad y el deseo* representa un intento por suplirle al deseo del poeta el objeto que le hace falta. De ahí que Cernuda diga en su texto "El espíritu lírico" (1932): "el poeta escribe sus versos cuando no puede hallar otra forma más real a su deseo" (PRC. p. 1245). Ahora bien, este objeto del deseo ausente está siempre en constante transformación y evolución.

En *Primeras poesías* Cernuda intenta definir su deseo. El joven poeta desea pero no sabe qué. El narcisismo termina por ser la solución a este problema. La escritura, como el acto masturbatorio, no sólo busca una definición, sino también la realización del deseo en otro plano de la realidad. En *Egloga, Elegía y Oda*, Cernuda define por primera vez su deseo en la imagen idealizada del actor George O'Brian. Es importante notar que esta definición se haga a través de la imagen fílmica, es decir a través del arte. La presencia del cine -novedad por aquellos años en que Cernuda empezaría a escribir- sería una constante en toda su obra, como se verá también al analizar el poema "Luis de Baviera..." En las tres composiciones el poeta excluye la realidad inmediata para crear un escenario bucólico donde satisfacerse. En este escenario lingüístico el poeta logra, a través de la palabra, unirse a la imagen fílmica -dios o semi dios- que tanto desearía. Una vez focalizado su deseo homosexual-idealizado, en las siguientes dos colecciones y gracias a la lectura de los surrealistas, la escritura de Cernuda se dedica a la búsqueda de un objeto real del deseo a partir de la integración de todos los planos de la percepción de la realidad (conscientes e inconscientes, oníricos y fantaseados), con todos los conflictos que esto le ocasiona. Si en *Un río, un amor*, el problema mayor del poeta es el paso del tiempo, en *Los placeres prohibidos* el conflicto principal será la represión que sufren el amor y la sexualidad por parte de la sociedad.

La lectura de los surrealistas, que lo ayudará a definir su deseo, lo llevaría a su vez a los orígenes de la poesía moderna: a la lectura de los románticos. La escritura de *Donde habite el olvido* tiene como objeto plasmar la memoria de una experiencia amorosa vivida, así como también, dada la depresión que experimenta el poeta ante la pérdida del amor, a proyectar su deseo al espacio de la muerte.

Ahora bien, en su siguiente edición se vislumbra un cambio que, sobre todo a partir de *Invocaciones* va a ser determinante en la evolución de Cernuda y que permite establecer esta divisoria a la que antes aludí: Cernuda logrará entender al amor y a la poesía en una dimensión metafísica. Para Cernuda, la tarea del artista consiste en tomar posesión de la "Idea divina del mundo que yace al fondo de la apariencia" -frase de Fichte-, o "fijar el espectáculo transitorio (...), detener el curso de la vida, tan pleno a veces que merecería ser eterno". (PR.C.p. 872). Esta comprensión metafísica de la realidad llevaría a Cernuda a acercarse al mito poético. En "Palabras antes de una lectura" diría: "Gracias (a la poesía) lo sobrenatural y lo humano se unen en bodas espirituales, engendrando celestes criaturas". El poeta, pues, intenta fijar la belleza transitoria del mundo que percibe, refiriéndola al mundo invisible que presiente" (PR.C.p. 875). Esta visión metafísica del mundo y del arte hace que la concepción que tenía hasta entonces del "yo" como individuo y como voz poética sufra una transformación importantísima. Al disolverse el "yo" en el todo, y al entrar éste en comunicación con lo divino se produce un desdoblamiento: el yo encarna el mito y, al encarnarlo, surge lo que tradicionalmente se ha llamado

con las obras de otros autores -trabajo que exige una labor crítica-, lo hace intentando construir a través de ellos su propio motor deseante.

La noción de deseo en una obra remite, más que la temática, a la lógica profunda del texto, es decir a su origen. Esta noción no está dirigida hacia afuera, sino que es algo que viene impulsado desde adentro. Todo texto literario está necesariamente constituido a partir de una ausencia. Como dice Raymon Jean: "Las palabras implican la ausencia de las cosas, tal como el deseo implica la ausencia de su objeto y esas ausencias se imponen a pesar de la necesidad "natural" de las cosas y del objeto del deseo..." Las palabras son a las cosas lo que el deseo es al objeto del deseo" pag. 12-14

*persona* (palabra que significa en latín: máscara). Emir Rodríguez Monegal ha explicado como: "la máscara trágica no sólo sirve para ocultar el rostro; también ofrece una versión definitiva y estéticamente completa del personaje". Sirve asimismo para proyectar más lejos la voz, lo que aplicado a la poesía tiene importancia. Ya Rimbaud había descubierto que cuando se dice "yo", se es "otro". (...) En el mismo sentido, señala Hugh Kenner, al estudiar la teoría de la persona de Ezra Pound, que la *persona* (la máscara) extiende el campo de la voz privada y personal del poeta, proyecta el yo más allá de sus límites subjetivos. Por medio de la *persona* el poeta sigue siendo yo y es otro. Esa dramatización crea y sustenta la voz individual y le da una autoridad de la que el yo particular carece"<sup>3</sup>. La máscara poética, además, es una protección que crea el poeta ante lo que dice. Con la máscara el poeta no se responsabiliza de sus palabras y crea una distancia entre él mismo y su obra. Esta distancia creada le ayuda a despojarse del sentimentalismo y de la confesión innecesaria. La máscara poética tiene como objeto hacer universal la problemática individual del poeta. El empleo de la máscara, siguiendo el postulado de Jacques Lacan, que dice que "el deseo del hombre es el deseo del otro"<sup>4</sup>, tiene como objeto presentar el deseo de uno a través de la representación del "otro".

En su libro *Other Voices: A Study of the Late Poetry of Luis Cernuda*, Alexander Coleman ha analizado con detenimiento este problema. Coleman nos dice que la creación de la máscara poética en Cernuda es el resultado de un proceso que se da en tres etapas. "La primera fue aquella de la simple sustitución imaginativa del ser amado por el poeta en su soledad"; lo que yo he llamado la "ausencia del otro" y que corresponde a las primeras colecciones de poesía. La segunda, nos dice el crítico americano, es el uso del *tú* para referirse a sí mismo a través del imaginado "otro", desdoblamiento que se da sobre todo en *Los placeres prohibidos*. La tercera es la creación de la máscara que se da a partir del libro que estábamos comentando: *Invocaciones*. La creación de la máscara poética en Cernuda tiene como objeto proyectar el yo a un otro, y en un sentido más amplio, la creación de la figura del poeta como sustitución de una ausencia deseada<sup>5</sup>.

Esta tercera etapa se puede observar claramente en el poema "Soliloquio del farero" de ese libro. En este poema por primera vez la voz poética empieza a perfilarse como una máscara. En una lectura profunda nos damos cuenta que el farero del poema no está hablando de sí mismo, sino que está hablando de la concepción que tiene del poeta, específicamente de Cernuda. Para el farero, el poeta es "un diamante que gira advirtiendo a los hombres/ "por quienes" vive, "aún cuando no los vea"<sup>6</sup>. Cernuda, a través de la máscara del farero, celebra la figura del poeta como un profeta y un guía moral de la sociedad.

Si hasta la escritura de *Invocaciones* -con la excepción del poema señalado- el problema del deseo había operado subterráneamente, a partir de las siguientes colecciones, la fuerza generadora del mismo se hace evidente. En la escritura de *Las nubes*, el deseo se proyecta en la figura del *Poeta*; figura que el mismo Cernuda creará a través del mito poético. En las colecciones anteriores, el yo deseante había encarnado en el joven Cernuda, para dirigirse a otro cuerpo -real, soñado o idealizado-, o a sí mismo (la fascinación narcisista que ya señalamos antes); a partir de *Las nubes*, en cambio, el hombre Luis Cernuda tendrá como *objeto del deseo* a su propia imagen como *Poeta*, aquella que vive fuera del tiempo y que, en un sentido más amplio, es literatura. Esta creación de la imagen del *Poeta* como objeto del deseo, no es otra cosa

<sup>3</sup> EMIR RODRIGUEZMONEGAL, *Neruda: el viajero inmóvil*, Caracas: Monte Avila, 1977. pag. 21.

<sup>4</sup> Ver nota 2.

<sup>5</sup> ALEXANDER COLEMAN, *Other Voices: A Study of the late poetry of Luis Cernuda*, North Carolina: The University of North Carolina 1969. pag. 89

<sup>6</sup> En este trabajo las citas que utilicé tanto de la edición de *La Poesía Completa* como de la *Prosa Completa* irán indicadas en el mismo texto. En este caso, las de la edición primera se señalarán únicamente con el número de la página, en tanto que la segunda: (PR.C. y el número de la página)

que, una sublimación del narcisismo, tema y problema que como ya dije antes, aparece desde su primer libro.

El traslado de Cernuda a Inglaterra le permitió conocer la tradición poética inglesa. La lectura de Robert Browning, de Yeats, de Eliot y posiblemente de Pound (y digo posiblemente porque Cernuda no cita al poeta de los *Cantos* en su obra en prosa, quizá por una antipatía ante su postura política), le ayudaría a resolver el problema técnico con el que se enfrentaba en aquel entonces: la creación de la máscara poética para lograr así un distanciamiento equilibrado entre su vida y su obra, así como también, la creación de distintas voces empleadas en monólogos y diálogos que tuvieran que ver con el personaje creado, para conciliar sus propias contradicciones o sus diferentes puntos de vista en relación a un problema. La creación de la máscara poética y la polifonía de voces en Cernuda está íntimamente relacionada.

Entre los poemas importantes en los que se presentan el empleo monólogo dramático y la máscara cabe destacar del libro *Las nubes (1937-1940)*: "Resaca en Sansueña", "Lázaro", "La adoración de los magos", "El ruiseñor y la piedra". En la colección *Como quien espera el alba (1941-1944)* figuran: "Urania", "Góngora", "Quetzalcóatl", "Noche del hombre y su demonio". En *Vivir sin estar viviendo (1944-1949)*: "Silla del rey" y "El Cesar". En *Con las horas contadas (1950-1956)*: "Aguila y rosa", "Retrato de Poeta (Fray H. Paravicino, por el Greco)", y en cierta forma "Poemas para un cuerpo". En su último libro *Desolación de la quimera*: "Mozart", "Birds in The Night", "Luis de Baviera escucha Lohengrin", "El poeta y la bestia", y "Desolación de la Quimera", título también de un poema.

Me es imposible en este trabajo -por limitaciones de tiempo- analizar los temas que se presentan en cada uno de estos textos. Sin embargo, muchos de los conflictos tratados en esos poemas aparecen cristalizadas en uno de sus mejores composiciones, "Luis de Baviera escucha Lohengrin"; poema en donde también aparecen sintetizadas las obsesiones más importantes de *La realidad y el deseo*: el conflicto que está implícito en el título de la obra y como consecuencia de esto, la temática de la soledad, del narcisismo, de las relaciones entre el poder y el arte, entre la sociedad y el individuo, del tiempo etc...

El poema al que me refiero fué escrito entre noviembre y diciembre de 1960. En una carta a un señor español radicado en Estados Unidos, Cernuda al hablar de esta composición diría: "De los nueve o diez poemas o rudimentos de poemas que tengo entre manos, no puedo decir todavía que uno esté terminado. Sí creo poder decir que el mejor, en mi opinión (aunque presumo que no en la de los lectores españoles), es una cosa bastante extensa, titulada "Luis de Baviera escucha Lohengrin"<sup>7</sup>. Creo que una lectura cuidadosa del poema nos permite darle la razón a Cernuda, en el sentido de que "Luis de Baviera escucha Lohengrin" probablemente constituye uno de los mejores poemas no sólo de *Desolación de la quimera*, sino de toda *La realidad y el deseo*.

El poema es muy complejo: quizá el más complejo que escribió Cernuda. Digo esto entre otras razones porque Cernuda no sólo se proyecta a través de una máscara, sino que también, esta máscara, imagen reflejo del propio Cernuda, se proyecta en otra máscara que a su vez también es una máscara. Estamos en una sala de espejos. Cernuda se proyecta en el Rey de Baviera cuando éste está escuchando la ópera de Wagner, pero resulta que a la vez que el rey se proyecta en la figura de Lohengrin, y que éste se proyecta en la de un elfo...

Pero vayamos por partes ¿Quién era Luis de Baviera?

Fue aquel rey que gobernó el reino de Baviera entre 1864 y 1886, y a quien le interesaban poco las cuestiones de estado y quien dedicó su vida a materializar su fecunda imaginación poética, ya fuera en la construcción de sus famosos palacios y castillos o en el apoyo que le dió,

<sup>7</sup> CARLOS P. OTERO, *Letras I*, Barcelona: Seix Barral, 2ª. edición, 1972, pag. 281.

contra viento y marea, a Wagner. Desde que fue coronado, dado el aire romántico que tenía el joven rey, la población de Munich rápidamente lo identificó con el personaje de un cuento de hadas, con Apolo, con Adonais y con el mismo Lohengrin<sup>8</sup>. Mucho se ha escrito sobre la relación entre Wagner y Luis de Baviera. Se sabe que Wagner, sin el entusiasmo y sin la ayuda económica de Ludwig jamás hubiera podido componer su óperas. Incluso se ha llegado a decir, que los dos hombres se veían a sí mismos como creadores que trabajaban juntos en sus obras maestras. En una de las cartas -se conservan más de seiscientas- Luis de Baviera le diría a Wagner: "Cuando muramos, nuestro trabajo será un ejemplo brillante en la distante posteridad". Uno de sus biógrafos incluso dice que posiblemente el joven monarca estaba enamorado del compositor y que gracias a esta pasión, Luis de Baviera tuvo interminables problemas con sus ministros<sup>9</sup>.

Ahora bien, como dije antes, la máscara a través de la cual habla Cernuda en este poema no sólo es la de Luis de Baviera, sino también aquella en que se proyecta el propio rey: es decir, el mito y la ópera de Lohengrin<sup>10</sup>. Se podría decir que ambas máscaras se funden en la escritura de la composición. De la misma manera que Luis de Baviera satisface su deseo en la contemplación de la obra de arte ("Los ojos entornados escuchan, beben la melodía / Como una tierra seca absorbe el don del agua" (p. 488); Cernuda satisface su deseo en la creación de su máscara poética, emblema de un espíritu lírico y de su figura como poeta ante el lector.

La identificación de Luis de Baviera con el mito de Lohengrin se remonta a su infancia. De niño el excéntrico rey pasaba sus veranos en el castillo de Hohenschwangau, castillo que había sido remodelado en estilo Biedermeier por su padre sobre las ruinas de otro, que según la leyenda fue habitado en el medievo por el Caballero del Cisne. Las paredes de dicho castillo estaban decoradas con escenas del Santo Grial y con la leyenda del mismo Lohengrin<sup>11</sup>. Antes de que tuviera quince años la institutriz de Ludwig le contó que la ópera Lohengrin había sido representada en Munich. El relato le interesó tanto, que al poco tiempo, el príncipe se había aprendido de memoria el libreto. Sin embargo no fue sino hasta 1861 que el príncipe asiste por primera vez a una representación. A partir de esa ocasión la obra se convirtió en una de sus óperas

<sup>8</sup> WILFRID BLUNT, *The Dream King*, New York: Penguin Books Ltd, 1973. pag. 21.

<sup>9</sup> *Ibid* pag. 39

<sup>10</sup> Compuesta entre 1845 y 1847, la ópera *Lohengrin* de Wagner, fue representada en Weimar, en 1850, bajo la dirección de Liszt. La adaptación wagneriana es la siguiente. Antic la nobleza de Brabante reunida en las afueras de Amberes, y en presencia del rey de Alemania Enrique I el Pajarero, el conde Federico de Telramund, orillado por su ambiciosa esposa Ortrude, acusa a Elsa de haber matado a su joven hermano Godofredo, heredero del trono de Brabante, y reclama el trono para sí mismo. Dejando que Dios decida, Elsa confía su defensa a un misterioso caballero cuyo nombre desconoce. Es Lohengrin, que llega en una barquilla tirada por un cisne y que sale vencedor del duelo con Telramund.

En el segundo acto este último es empujado a la venganza por la pérdida Ortrude, que se dedica a sembrar la duda en el alma de Elsa, aprovechando la prohibición que Lohengrin le hizo de jamás preguntarle sus orígenes. El tercer acto se desarrolla en la fiesta de bodas de Lohengrin con Elsa, en la cual ésta pasa poco a poco de la embriaguez a los celos más irracionales provocados por el misterio en que su marido envuelve su nombre, su origen y su pasado. Telramund paga con su vida su intento de asesinar a Lohengrin en sus aposentos. Pero el destino ya estaba fijado. Ya que Elsa lo exige, Lohengrin revelará sus orígenes en la presencia del rey y de la asamblea; él viene de Monsalvat, un castillo místico en el cual se ha guardado el Grial, ese cáliz precioso que sirve a Jesús en la Última Cena. Los caballeros del Grial tienen poderes sobrehumanos cuando descienden a la tierra para defender los derechos de los inocentes; pero si ellos revelan su secreto ellos inmediatamente se vuelven invisibles a la mirada de los profanos. Lohengrin, hijo de Persifal, es uno de ellos. Es entonces cuando aparece el cisne: Lohengrin lo saluda y se dispone a irse en medio de la consternación general. Cuando Ortrude, triunfante, revela que el Cisne no es otro que Godofredo, que fue así transformado por sortilegios de ella, Lohengrin se recoge: el cisne desaparece mientras que una paloma toma su lugar, llevándose para siempre al invencible caballero. Godofredo surge de las aguas y los nobles de Brabante lo aclaman como su señor. Elsa muere en los brazos del hermano recién encontrado, deshecha por los remordimientos de su falta y por la pérdida de su marido.

<sup>11</sup> WILFRID BLUNT, pag. 15

favoritas, por sentirse identificado con la leyenda. El mito de Lohengrin era el símbolo de la región de Baviera y Ludwig desde un principio había encarnado ese mito. Entre las anécdotas que cuentan sus biógrafos está el hecho de que Ludwig frecuentemente se enamoraba de los tenores que representaban el papel del Caballero del Cisne. Parece ser que en una de las ocasiones en las que asistía al teatro para escuchar esta ópera, sin ningún otro público que él mismo, decidió romper su compromiso de matrimonio con Sophia, la hermana de Sisi, la emperatriz de Austria, y llevar una vida recluida en sus palacios, en donde a la única gente que frecuentaba eran los jóvenes soldados y los hermosos elfos lugareños<sup>12</sup>.

¿Y por qué Cernuda se identifica con Luis de Baviera?

Es curioso que Luis Cernuda, dada su postura republicana, escogiera como máscara poética la figura de Luis II de Baviera. Sin embargo ya desde 1932 -cuando el fervor republicano en España estaba en su punto más alto-, la figura del monarca le había interesado. En el texto ya citado en este trabajo "El espíritu lírico", relaciona la función soñadora del poeta con el rey. En esas páginas Cernuda escribió: "Un poeta dicen, es un soñador. Quizá... En todo caso no es soñador quien persigue la realidad" (PRC. p. 1245). Ahora nos preguntamos, ¿no fue Luis de Baviera quien hizo de sus sueños (la música y las escenografías de Wagner y los palacios que mandó construir), realidades? ¿Y no fue ese monarca el que estuvo enamorado de la música de Wagner y de sus propias creaciones? Desde aquellos años treinta, Cernuda se identifica con el espíritu romántico del rey bávaro.

Además de esto, la identificación con el monarca operaría en otro sentido; como bien es sabido, Ludwig nunca se interesó por la política, o más bien, su falta de interés posiblemente era aparente; era una máscara que lo protegía ante la dificultad en la que se encontraba el reino bávaro para crear alianzas con alguno de los tres imperios en expansión (el prusiano, el austriaco y el francés) que lo circundaban.

Este conflicto entre *realidad* y *deseo*, como ya señalé antes, es el común denominador de toda la obra poética de Cernuda y desde luego del poema en cuestión. Si bien, la realidad existencial de Luis de Baviera fue muy distinta a la de Luis Cernuda, incluso diametralmente opuesta -mientras uno tenía los privilegios de un rey, el otro sufría las penurias de un exiliado político-, hay muchos puntos de unión entre ambos; principalmente un sentimiento profundo de soledad como creadores en un mundo lleno de intereses de diversos órdenes. Además, en ambos casos, la creatividad se da como una forma de evasión ante la realidad social.

Ya en un texto escrito en Valencia en 1937, Cernuda al hablar de la situación del poeta durante la guerra diría: "Quien esto escribe no olvidará nunca la lectura del *Stello*, de Vigny, en la edición original que el azar llevó a sus manos, durante las dramáticas noches madrileñas del pasado invierno. A oscuras la ciudad, las calles desiertas y ciegas y más cerca o más lejos, según las ráfagas del viento, las descargas de fusilería, el chasquido rítmico de las ametralladoras y de vez en vez los cañonazos densos y opacos. En el pecho la angustia, la zozobra y el dolor de todo y por todo. Cerradas las ventanas, para que ningún resquicio de luz saliese al exterior, ya que los aviones enemigos acostumbraban a bombardear durante la noche, allí en la cama iba recorriendo las altaneras, amargas y durísimas páginas de *Stello*, que, como el lector recordará, son una terrible comprobación, a través de las diversas y sucesivas formas de Estado, del abandono en que siempre se deja a los poetas..." (PRC. p. 1320).

Esta sensación de soledad como poeta ante el conflicto armado pronto se transformaría en desengaño político. La censura de su poema "A un poeta muerto (F.G.L)" por parte de las autoridades republicanas, porque en él se trataba abiertamente la homosexualidad de Lorca, lo indignaría. Y en una carta a Concha Méndez escrita el 22 de febrero de 1939 desde Inglaterra dice: "Sé lo que habéis pasado porque es lo que hemos pasado todos los españoles. Uno y otro

<sup>12</sup> *Ibid.* pp. 85-123

bando político no me inspiran ya sino horror y asco. Por los españoles siento la más profunda compasión, merecerían mejor suerte..."<sup>13</sup>. Este desengaño político como se verá más adelante, sin duda se verá reflejado en el poema en discusión.

Pero volvamos al poema. La composición empieza con la creación de un teatro, es decir, de un escenario lingüístico, característica de *La realidad y el deseo*, en donde se va a llevar a cabo la representación de *Lohengrin*. Una vez empezada la ópera y creada la correspondencia entre poesía y ópera, correspondencia que se da en la fusión de la música con la imagen ("Sólo dos tonos rompen la penumbra (Destellar de algún oro y estridencia granate)", se introduce la figura solitaria de un "elfo" sentado en el "palco real". El "elfo" es una figura semidivina que aquí encarna la máscara del propio Ludwig, así como una de las formas que asume Lohengrin. Hay que notar que para Cernuda, esta figura estaba relacionada con la música desde los años treinta cuando escribe su poema "*Scherzo para un elfo*". Esta figura, máscara de la máscara de Cernuda asiste desde su palco "a doble fiesta: una exterior, aquella / De que es testigo: otra interior allá en su mente". Es precisamente en estas líneas, en donde se presentan las dos acciones simultáneas que se van a dar a lo largo del poema: las fantasías y sueños eróticos del rey y la representación de la ópera; acciones simultáneas que se funden "(como color y forma / Se funden en un cuerpo)" liberando al rey, como dice Derek Harris, de la mundana existencia de la corte<sup>14</sup>. El problema de la soledad -temática cernudiana por excelencia- es planteada desde un principio en el poema. Como he señalado en mi libro sobre Cernuda, es a partir de una situación de soledad que el deseo busca satisfacerse. El rey está sólo, únicamente el arte y la imaginación lo satisfacen.

Este sentimiento de soledad es producido por una falta de comunicación con el mundo que lo rodea. El conflicto existente entre deseo y realidad, entre creación y poder político, se hace patente:

Pero, mañana, chambelán, consejero, ministro,  
Volverán con demandas estúpidas al rey:  
Que gobierne por fin, les oiga y les atienda.  
¿Gobernar? ¿Quién gobierna en el mundo de los sueños?  
¿Cuando llegará el día en que gobiernen los lacayos?

(PC. p. 489)

El verdadero poder del rey radica en su capacidad creadora. "Su reino verdadero", como dice el poema "no es de este mundo", su reino, es el reino de los sueños, "Donde la soledad le aguarda./ Donde la soledad y el sueño le ciñen su única corona". (PC.p. 489). Sin embargo, el rey tiene poder para asistir a la ópera solo. El poder en este poema funciona como una paradoja. El rey es esclavo del mito de la poesía, la música y el amor.

La presencia del rey en el teatro para asistir "a doble fiesta" tiene como función plantear la tensión binaria entre realidad y deseo; tensión creada entre la presencia del rey en la función de la ópera y su realidad como gobernante. Sin embargo, hay algo que diferencia a las dos fiestas a las que asiste: la fiesta interior, los deseos del rey -hombre mortal-, corresponden a un universo temporal, en tanto que la ópera de Wagner, la exterior, corresponde a un universo intemporal, es decir, eterno. La escritura del poema tiene como objeto eternizar la experiencia temporal del rey y de Cernuda a través del mito. De la misma manera que el rey, desde que empieza el poema, encarna la máscara del "elfo", Cernuda encarna la de Luis de Baviera.

Esta idealización del objeto del deseo como en muchos de los poemas de Cernuda, desemboca, en el tema del narcisismo. Desde que se inicia el poema, se crea la correspondencia tradi-

<sup>13</sup> Archivo de Concha Méndez

<sup>14</sup> DEREK HARRIS, *Luis Cernuda: A Study of the Poetry*. London. Tamesis Books Ltd. 1973. p. 171

cional de Cernuda entre la música y la imagen de un río, símbolo del tiempo eterno y de la escritura: "Manando de sus voces música", "Fuente escondida, lenta fluye/ o, crespas luego, su caudal; agita" (p. 488).

Este río sonoro creado en el poema, funciona como un espejo donde el rey y el propio Cernuda en la búsqueda de su objeto del deseo, se contemplan inmortalizados:

Flotando sobre música el sueño ahora se encarna:  
Mancebo todo blanco, rubio, hermoso, que llega  
Hacia él y que es él mismo. ¿Magia o espejismo?  
¿Es posible a la música dar forma, ser forma de mortal alguno?  
¿Cuál de los dos es él, o no es él, acaso ambos?  
El rey no puede, ni aun pudiendo quiere dividirse a sí del otro  
Sobre la música inclinado, como extraño contempla  
Con emoción gemela su imagen desdoblada  
y en éxtasis de amor y melodía queda suspenso.

El es el otro, desconocido hermano cuyo existir jamás creyera  
Ver algún día. Ahora ahí está y en él ya ama  
Aquello que en él mismo pretendieron amar otros.  
Con su canto le llama y le seduce. Pero ¿puede  
Consigo mismo unirse?... (p. 490)

Y unas líneas más adelante: "La melodía le ayuda a conocerse/ A enamorarse de lo que él mismo es. Y para siempre en música vive". (PC.p. 492) La experiencia temporal, dado el desdoblamiento que se ha producido en estas líneas se hace eterna:

Ahora el rey está ahí, en su palco, y solitario escucha,  
Joven y hermoso como dios nimbadb  
Por esa gracia pura e intocable del mancebo,  
Existiendo en el sueño imposible de una vida  
Que queda sólo en música y que es como música,  
Fundido con el mito al contemplarlo, forma ya de ese mito  
De pureza rebelde que tierra apenas toca,  
Del éter huésped desterrado. La melodía le ayuda a conocerse,  
A enamorarse de lo que él mismo es. Y para siempre en la música vive. (p. 492)

Se ha aludido a la complejidad del poema. Esto se da no sólo a un nivel estructural sino también en cuanto al intertexto. En primer lugar es evidente que Cernuda nunca hubiera podido escribir su poema sin sus lecturas de lengua inglesa.

Cernuda en varias ocasiones reconoció su deuda con Browning. En *Historial de un libro*, al hablar del impacto de la poesía inglesa en su obra, Cernuda dice: "algo que también aprendí de la poesía inglesa, particularmente de Browning, fue el proyectar mi experiencia emotiva sobre una situación dramática, histórica o legendaria (como "Lázaro", "Quetzalcoatl", "Silla del Rey", "El Cesar"), para que así se objetivara mejor, tanto dramática como poéticamente". (PRC. p. 923).

Al comentar el *Prólogo* de la primera edición de *Paracelsus* de Browning dice: su poesía "funde lo lírico con lo dramático, entendiendo lo dramático no sólo en la acepción corriente del término (ya que en la obra de Browning hay no pocas obras dramáticas), sino en un sentido más especial: para nuestro poeta, en general, la poesía parece *by-product* de una situación o conflicto dramático y, dada su preferencia por lo impersonal, expresada a través de un personaje o, más raramente, de varios personajes. Es decir, que su poesía adopta la forma de un mo-

nólogo dramático..." (PRC. p. 645). Y en otro párrafo Cernuda señala: "el poeta no podía expresarse con libertad a menos que se le garantizara cierta ficción de impersonalidad; claro que en su caso tal ficción conlleva siempre cierta parte de verdad y fantasía, sin la cual el contorno fijo de una experiencia no puede plasmarse en forma poética". (PRC.p.647) Y al hablar con precisión de la máscara: "Su imaginación buscaba primero los materiales dentro de (su alma), pero luego los buscaría en el mundo de afuera, entre los hombres y las mujeres, y entonces es cuando se revela plenamente la fuerza poética de Browning, al ocuparse de aquellas otras regiones, no menos misteriosas, de las pasiones humanas". (PRC.p. 650) Y más adelante: "Browning creó dos clases principales de caracteres, unos procedentes de su imaginación y otros procedentes de la historia..." (PRC.p. 651). En este ensayo ¿Cernuda no estará hablando también de su propia creación poética?. Yo por lo menos, creo que se puede aplicar perfectamente a muchos de los poemas de Cernuda, y en especial a "Luis de Baviera escucha Lohengrin".

Si bien la necesidad del empleo del monólogo dramático y la creación de caracteres poéticos la lograría gracias a la lectura de la obra de Browning, la técnica de la máscara poética -en un sentido más amplio- tal como la emplea, se debe principalmente a la lectura de Yeats. De ahí que Alexander Coleman al comentar esta problemática nos diga en su estudio: "Nadie ha entendido los problemas del lirismo tan bien como Yeats, muy admirado por Cernuda. El logro de Yeats es la creación del "otro" mítico que se distingue del yo. (...) Yeats, descubrió una técnica en la cual lo personal puede ser objetivizado, dándole la apariencia de una "verdad" impersonal y todavía reteniendo la fuerza emotiva que el poeta sintió en privado"<sup>15</sup>.

¿Y el material mismo que utiliza Cernuda, es decir, el material histórico?

Mucho se ha escrito sobre Luis II de Baviera. No puedo precisar cuál de sus biografías fue la que leyó Cernuda para la escritura del poema<sup>16</sup>. Posiblemente algún libro prestado por el British Council de México. Sin embargo, mi madre, Paloma Altolaguirre, recuerda que Cernuda asistió a diario durante casi una semana a ver la película *Sisi*, personaje que fue la mujer del emperador de Austria y prima de Luis de Baviera, película filmada en los años cincuenta y presentada en un cine cercano a nuestra casa de Coyoacán. En esa película Cernuda habrá encontrado la caligrafía de la época; caligrafía decadentista que aparece espléndidamente realizada en el poema, no sólo por el colorido (los oros, los rojos, los blancos) y las imágenes empleadas, sino también por la simbología.

Otro dato curioso relacionado con la escritura de este poema, es el gusto que Cernuda tenía por hojear *La ilustración española* revista publicada en las últimas décadas del siglo pasado y que formaba parte de la biblioteca de mi abuelo, Manuel Altolaguirre. Recuerdo que siendo yo muy niño, en esa revista Cernuda me enseñó grabados en donde aparecía la construcción del canal de Panamá, las cataratas de Niágara entre muchas otras cosas. Hojeando yo mismo hace poco la edición, encontré en el tomo perteneciente a la fecha en la que Luis de Baviera es asesinado, y justo enfrente de los grabados que ilustran la construcción del canal de Panamá, un largo reportaje sobre el monarca bávaro<sup>17</sup>. Sin duda alguna, Cernuda leyó en aquellas fechas esas páginas.

Otra fuente posible es la lectura crítica que habrá hecho de un poema de Verlaine titulado *A Louis II de Baviere*, y digo crítica, porque el poema de Cernuda logra ahondar de una manera mucho más profunda en la personalidad del Monarca. Sin embargo, el poema de Cernuda, dadas sus características simbólicas, -el empleo de la analogía, la creación de un escenario, así como

<sup>15</sup> ALEXANDRE COLEMAN. pag. 86

<sup>16</sup> Entre los libros que Cernuda pudo haber leído están: Cahannon Gottied: *Ludwig of Baviera*, London, 1933; Chapman-Huston: *Bavarian Fantasy: the Story of Ludwig II*, London, 1955; Ferdinaand Mayr-Ofen: *Tragic Idealist: Ludwig II of Baviera*. London 1937.

<sup>17</sup> *La Ilustración Española y Americana*. No. XXIII. Madrid, 22 de junio de 1986

el tono-, recuerda otras composiciones de Verlaine como el poema *La muerte de Felipe II*, personaje que también a Cernuda le atrajo como es sabido y que emplea también como máscara en dos de sus poemas<sup>18</sup>.

Además del poema de Verlaine, hay que recordar el ensayo de Baudelaire titulado "Richard Wagner et Tannhäuser". En este ensayo el poeta francés no sólo se refiere a la ópera de Lohengrin de Wagner, sino también a la peculiar personalidad de Luis de Baviera<sup>19</sup>.

Entre las fuentes españolas, es evidente la incidencia de la poesía barroca, no sólo por el juego de espejos que presenta el poema y el tema de narciso, sino también, por ciertos ecos de *La vida es sueño* de Calderón.

Sin embargo, si para Segismundo, la realidad es un sueño, para el Rey de Baviera, el sueño es una creación.

En su edición de *Las nubes y Desolación de la quimera*, Luis Antonio Villena, menciona el poema de Julián del Casal<sup>20</sup>. A pesar de que la temática es parecida, considero que ese poema no tuvo incidencia en Cernuda, por la antipatía que le tenía al modernismo latinoamericano, antipatía que desde mi punto de vista es incomprensible.

Cualquiera que sea la fuente inspiradora del poema, es evidente que Cernuda entendió muy bien la personalidad del rey homosexual

*Desolación de la Quimera*, siguiendo la metáfora que está implícita en el título, es la escritura quemante de la cólera y la frustración que experimentaba Cernuda en los últimos años de su vida, ante el ningunco y la falta de entendimiento de su obra por parte de la crítica y el temor que tenía a que los lectores se olvidaran de la misma; la desolación que le produce el saberse viejo y todavía lleno de deseo; el desengaño sufrido en su relación amorosa con el boxeador llamado *Salvador* que aparece en *Poemas para un cuerpo*; el desengaño ante la política y ante España, así como también una esperanza proyectada en la figura del niño. En este libro Cernuda intenta definirse como poeta y como persona, redefinirse ante la falsa imagen o la *leyenda* - como él la llama en alguno de sus poemas- que sus *Paisanos* le habían creado. Como diría Derek Harris en su libro *Luis Cernuda, A study of the Poetry*, esta colección es la suma de las experiencias de su vida y ahí se formulan las conclusiones que Cernuda ha sacado de ella<sup>21</sup>.

Pero tal vez en ninguno de los poemas de *Desolación de la Quimera* se resumen todos estos temas con tanta riqueza e imaginación como en "Luis de Baviera escucha Lohengrin". En particular el poema parece resumir de manera perfecta la visión que tenía Cernuda del amor, destacando sobre todo la base narcisista que lo caracterizaría.

El tema del narcisismo también es una constante en *La realidad y el deseo*. En mi estudio sobre el poeta, me referí a este problema en distintas ocasiones; especialmente al hablar de algunos poemas de *Primeras Poesías* y, también desde luego, al referirme a la *Oda* mencionada, en donde Cernuda no sólo trata el tema del narcisismo, sino que lo hace también a través de la imagen de un río donde se sumerge el actor George O'Brian, objeto del deseo idealizado del poeta en aquellos años.

El protagonista histórico ha cambiado. Ahora es el rey de Baviera. Sin embargo la situación es muy parecida. Es el hombre que se mira en las aguas buscando su propia imagen eternizada. En la *Oda*, el hombre se une a su imagen divina sumergiéndose en el agua; en el poe-

<sup>18</sup> PAUL VERLAINE, *Oeuvres Poétiques Complètes*, París: Gallimard, 1948. pag. 300.

<sup>19</sup> BAUDELAIRE, *Oeuvres II*. París. 1932, pp. 482-510

<sup>20</sup> LUIS CERNUDA, *Las nubes, Desolación de la Quimera*. Edición de Luis Antonio Villena. Madrid: Cátedra, 1984, p. 167.

<sup>21</sup> DEREK HARRIS, *Luis Cernuda: A Study*...pag. 167.

ma "Luis de Baviera escucha *Lohengrin*", el rey se une con su imagen divina sumergiéndose en el río musical, se une a la "idea divina del mundo que yace al fondo de la apariencia", según frase de Fichte. (PR.C.p. 872)

Esta temática del narcisismo relacionada con el empleo de la máscara poética también tiene en Cernuda un origen gidiano. Incluso se podría decir que en este poema, como en muchos de los poemas anteriores Cernuda establece un diálogo con el escritor francés. Obsérvense estas líneas de Gide tomadas del diario:

"Contemplaba mis rasgos, incansablemente, los estudiaba, los educaba como un actor y buscaba en mis labios, en mis miradas, la expresión de todas las pasiones que deseaba vivir (...). ¿Comediante, tal vez, pero es a mí mismo a quien actúo?"<sup>22</sup>.

Y compárese con una de las estrofas del poema.

"En el canto, palabra y movimiento de los labios  
Del otro le habla también el canto, palabra y movimiento  
Que brotar de sus labios al mismo tiempo iban,  
Saludando al hermano nacido de su sueño, nutrido por su sueño.(p.490-91)

Y ahora esta línea de Gide en la que se refiere a la creación del otro: "*ce frère intérieur que tu n'es pas encore*", con las variantes ya citadas de Cernuda: "El es el otro, desconocido hermano cuyo existir jamás creyera / Ver algún día" y "Saludando al hermano nacido de su sueño..."

Pero como ya dije, el poema no se limita al tema del amor y del narcisismo, sino que también aborda una amplísima gama de preocupaciones que llamaron la atención de Cernuda a lo largo de su carrera y que aquí encuentran quizá su expresión más matizada. La riqueza de expresión en este poema por otra parte tiene que relacionarse, como ya sugerí, con el empleo que hace Cernuda de la máscara.

En un ensayo sobre Yeats publicado en 1960, Cernuda habría de señalar cómo "la máscara (es) un arma para defendernos y que no nos hagan daño, algo interpuesto entre la vida y nosotros. Puede ser, también, un arma de ataque, signo de un ideal heroico de nosotros mismos" (PRC.p. 1070) ¿No explicaría también el valor heroico de este poema?

<sup>22</sup> ANDRE GIDE, *Album*. París: Gallimard. 1985, pag. 52.