

**Poesía y patria en *Variaciones sobre tema mexicano*  
de Luis Cernuda**

Christina Karageorgou

Reflexiones sobre la voz lírica en la poesía, que giran en torno a los conceptos del espacio (exilio y patria), deseo y escritura, y de la oposición identidad/alteridad, lo propio/lo ajeno, en la obra del poeta andaluz mencionada en el título. “Cernuda plasma aquí una nueva ética de lo homogéneo, despojando al yo peninsular de su pasado imperial, al poeta, de su agencia mesiánica, al amante, de su esperanza de poseer el mundo”.

In this article about the Cernuda’s poem in prose mentioned in the title, some reflexions about the lyrical voice in poetry are made regarding concepts of space (exile and fatherland), desire and writing, and the opposition identity/otherness. “Cernuda gives expression here to a new ethics of the homogeneous, divesting the peninsular self of its imperial past; divesting the poet of his messianic agency, and the lover, of his hope to possess the world”, writes the author.

Christina Karageorgou  
Vanderbilt University

**Poesía y patria en *Variaciones sobre tema mexicano*  
de Luis Cernuda**

Para entrar en la historia hay que dejar de ser uno mismo  
MIGUEL M. BAJTÍN, *Estética de la creación verbal*

La relación entre autor y personaje en la lírica es la de dos entidades en interacción y diálogo interior. Discernir dónde empieza una y dónde termina la otra identidad discursiva se vuelve arduo por la falta de dimensión espacial del héroe, la carencia de trama y el desvanecimiento de los rasgos característicos del personaje lírico (Bajtín 1985, 152). Por el contrario, la frontera geográfica y emocional que separa exilio y patria parece más despejada, aunque no más serena. Tanto entre el yo del autor contemplador y el del héroe lírico como entre patria y exilio surge la noción de frontera, sobre la cual se moverá mi trabajo hacia una configuración de las voces que atraviesan el espacio de *Variaciones sobre tema mexicano*.<sup>1</sup>

A finales de 1952, Luis Cernuda publica este libro de poemas en prosa, género que ha ejercido en *Ocnos* tres años atrás. En este diario de viaje lírico por México, Cernuda orchestra varias voces —un “nosotros”, un “tú” y un “yo”— por medio

<sup>1</sup> (Cernuda 1990). A lo largo del trabajo, las citas o referencias a este libro se marcarán por el número de página entre paréntesis.

de las cuales representa una experiencia de conocimiento y cambio. La caracterización confusa de los hablantes al lado de la sobredefinición del paisaje, por una parte, pone en tela de juicio la clasificación genérica del libro, mientras, por la otra, explica la tendencia crítica de confundir a Luis Cernuda con el poeta dentro del libro, y a México con sus variaciones poéticas.<sup>2</sup> Si bien en el libro se crea el efecto de una descripción de paisajes, monumentos, personas, la apropiación emotiva de estos islotes miméticos da el tono de indagación reflexiva propia de la lírica. Las razones de una interpretación autobiográfica afloran en y alrededor del texto, como también proliferan los detalles que reflejan la geografía y la antropología cultural mexicana sobre el mapa lírico que Cernuda traza. Y, sin embargo, nada menos estable que la cartografía de un yo cercado por sus dobles deseados, y una tierra que, de encontrarse sumergida en la memoria del colonialismo, se erige en una nueva patria. Yo y otro, patria y exilio, espectáculo geográfico y trazo interior, se traslapan por medio de una serie de territorios y desplazamientos que, en vez de aclarar la identidad del hablante y su relación con el espacio, desdibujan y confunden ambas.

La lectura es otra línea, otro confín en el que se tocan voces y espacios hacia la intelección. Pierrette Malcuzyński escribió en 1991: “Comprender un texto significa aprehenderlo en la intersección del intercambio dialógico. Es decir, en el entrecruce mismo de la instancia crítica, semiótica. En esta intersección encontramos la producción del sentido” (1991, 161). Para el caso del libro cernudiano lo anterior significa que los sentidos emanarán desde el límite que separa ser y territorio, el umbral donde la palabra personal se vuelve parte de la lengua nacional, y la frontera sobre la que colindan pero también

<sup>2</sup> Sobre la clasificación genérica del libro véase Valender 1984; Gil de Biedma 1980, 318-330. En cuanto a lo anterior, contraría es la opinión de Guillermo Servando Pérez Delgado (1955, 33), quien habla de “prosas” en vez de poemas en prosa.

se enfrentan amor e historia, cuerpo del deseo y cuerpo ajeno. Desde la perspectiva de la recepción, algunos de los sentidos del libro se presentarán al crítico —es decir, cruzarán la frontera del silencio hacia la voz ventrilocua de la interpretación— como una red dinámica de viaje y discurso. El sentido, entonces, aparece en *Variaciones sobre tema mexicano* como un sitio semántico, compartido entre instancias que lejos de clausurarlo y completarlo, lo abren a nuevas definiciones.

El propósito de mi trabajo es plantear el problema espacial que acompaña toda literatura de exilio en cuanto cruce de problemáticas sobre el yo y el espacio, el ser y el estar. *Variaciones sobre tema mexicano* gira alrededor de un planteamiento triple de identidad/alteridad. Un observador andaluz se enfrenta con el mundo mexicano, y relata sus esfuerzos fallidos de aprehensión sensorial de este espacio en cuanto alteridad radical. Por su parte, el sujeto contemplador es un ente escindido en diferentes personas gramaticales singulares y también colectivas. Se sitúa y mueve frente a la realidad como extranjero, turista, amante, hasta que su extrañeza circunstancial llega a volverse existencial. En una primera instancia el yo se desdobra frente al mundo mexicano. Enseguida, identidad y alteridad se tematizan en el enfrentamiento del mundo hispánico con el mundo sajón, y en esta fase tanto el yo como el otro se refractan. La comparación entre los dos exilios sufridos “el sajón y el mexicano” refuerza el lazo entre España y su excolonia. Pero la escisión más profunda de la identidad se cristaliza en el (des)encuentro entre el tú-poeta y su amante. La interacción entre estas entidades define también la frontera territorial del México cernudiano, línea paralela a la que separa al amante del amado, el deseo de la posesión, y finalmente el amor, en cuanto patria, de la poesía, en tanto exilio o al revés.

La excolonia tiene para el viajero-poeta matices exóticos. Es la base para una remembranza que culmina en el encuentro con un olvido interiorizado y culposo. Y es que, según el pe-

regriño, México ha sido borrado de las letras peninsulares. En un intento de enmendar la injusticia, el yo desposeído de patria se entrega a la actualidad del mundo ajeno para ser y estar. Además de señalar la calidad del acercamiento entre el yo y el otro —a tiempos prejuicioso, hostil, soberbio, incomprensivo, pero también amoroso— se debe destacar que lo mexicano en el libro de Cernuda es fundacional para la autoobjetivación del yo lírico. En este proceso de búsqueda, la identidad deja de representar límites excluyentes y fronteras de separación, en la misma medida en que México deja de ser tierra del exilio a pesar de no ser una patria legítima. Y si bien al principio la proliferación de voces está en relación irreductible con el espacio inestable del exilio y su precariedad significativa, estar en México resulta, a la postre, sinónimo de entrar en un estado de gracia inesperado.

Si en general el exilio se caracteriza por convertir el espacio en lugar transitorio a consecuencia de una pérdida violenta, México será un camino de regreso a la unidad. El yo poético se encuentra ahí ante una libertad múltiple y delirante: ideológica, literaria, y sobre todo amorosa.<sup>3</sup> Al contrario del exilio en el que “[...] you cannot take for granted the luxury of long residence, habitual environment, native idiom, and you must somewhat compensate for these things” (Said 2000, xv), lo que México promete es la circunstancia propicia para regresar a un estado anterior a la catástrofe, en el que ser y pertenecer no estaban en contradicción. En esta actitud esperanzada que expresa el yo lírico, la crítica ha visto al hombre enamorado, doble del poeta biográfico: “Al proyectarse sobre el mundo

<sup>3</sup> Para diferentes grupos desposeídos de poder, como las mujeres, los y las homosexuales, la patria significa también marginalidad y opresión. Y en este sentido, la separación afectiva del entorno familiar propicia un reacomodo drástico de asunciones sobre lo que es la libertad y las obligaciones morales. La inestabilidad del exilio, sin dejar de ser dolorosa, es también una apertura hacia una redefinición propia, ideológica y sexual, una posibilidad de independencia. Sobre esto véase Kaminsky 1987, 149-151.

mexicano [dice James Valender] lo que hace Cernuda, en realidad, es buscar su propia identidad moral”.<sup>4</sup>

Entre los críticos del poeta sevillano, Jaime Gil de Biedma reconoce la diferencia entre sujeto lírico y poeta real: “La voz que habla en un poema, aunque sea la del poeta, no es nunca una voz real, es sólo una voz posible, no siempre imaginaria, pero siempre imaginada. La voz poética es precisamente eso, impersonación, personaje” (Gil 1980, 341). Sin embargo, en “Luis Cernuda y la expresión poética en prosa”, Biedma ve que la expresión artística se origina y se mantiene atada al poeta-sujeto real. Respecto de la felicidad amorosa que se trasluce en *Variaciones sobre tema mexicano* el poeta barcelonés afirma: “Quizás gracias a ella [es decir la felicidad que Cernuda experimentó en México, sentimiento relacionado con el enamoramiento del poeta], son estas páginas en que su particular persona mejor se reconoce tras el mito de la persona poética, del personaje...” (Gil 1980, 329).<sup>5</sup> Desde *Historial de un libro*, sin embargo, sabemos que entre el yo que vive y el

<sup>4</sup> Valender 1984, 96. Sobre la coincidencia entre yo lírico y yo biográfico en Cernuda véase también Octavio Paz, “La palabra edificante”, 1965, 170, 173, 186; y Valender 2000, 14-15. Manuel Ulacia (1984) da un giro distinto a este aspecto de la poesía de Cernuda: “el yo que se dramatiza en la poesía no se confunde con el yo del autor, sino que, al contrario, se opone a él” (68). Una revisión de las conexiones entre autobiografía y poesía se encuentra en Philip Martin-Clark, 2000, 2-4. Para una interpretación del deseo en la poesía tardía de Cernuda, véase el capítulo “(Homo)sexual identities” (Martin-Clark 2000, 55-73). Otra visión sobre el vínculo entre poesía y vivencia que desarrolla Hans-Georg Gadamer en su análisis de Gottfried Benn y Paul Celan. Para el filósofo alemán, la superación de lo vivencial da paso al valor universal que es rasgo genérico de la lírica concebida como totalidad de disonancias armonizadas (Gadamer 1999, 85-95). En el caso de *Variaciones sobre tema mexicano*, la observación de Gadamer, un lugar común bastante influyente y de validez extendida, se pone a prueba precisamente por la calidad de las refracciones a las que Cernuda somete la voz y el espacio: existenciales, evocativas, históricas, geográficas, literarias.

<sup>5</sup> La idea de Cernuda es la misma, pero no comparte con su crítico la placidez del encuentro de su propia persona y vida en su obra. La severidad de la voz sanciona lo que a Biedma le parece suavidad y afirmación de la vida dentro del arte. Dice el yo lírico de *Variaciones*: “Detesto la intromisión de la persona en lo que escribe el poeta” (68).

poeta hay para Cernuda una relación de rivalidad y mutua exclusión (1993, 621), y de ahí las contradicciones que emanan del libro tanto para el poeta como para sus lectores (*ibidem*). Estas tensiones internas corresponden a un ser que corre en dos cauces —memoria y actualidad—, y desemboca en dos finalidades distintas —poesía y deseo—. Desmintiendo las expectativas de solución fácil a las dicotomías anteriores, sin embargo, en *Variaciones sobre tema mexicano* ni los jirones del ser entran en competencia entre sí ni los territorios en los que los desencuentros *toman lugar* son de bordes fijos. Si bien no se trata de una feliz reconciliación de los rivales, la búsqueda del poeta lleva a una epifanía.

Son varios los elementos que abogarían por una lectura biográfica del libro cernudiano: el género a caballo entre lirismo y prosa; el exilio concebido como re-encuentro con lo más íntimo —la lengua de la poesía—, y el regreso al deseo. Sin embargo, el intencionado juego de las diferentes *personae* que Cernuda usa, atrae la atención sobre los espacios limítrofes donde se genera el sentido por la hibridación entre materiales líricos y miméticos, y a partir de restituciones personales e históricas. España se define en términos de religión, ética, intimidad (40), mientras México se presenta en forma doble: primero, en relación con el norte sajón, y, luego, respecto de sus habitantes. Entre ellos destaca el amante y la penumbra en la que se convierte fuera de la intimidad. En el territorio amado del otro el tú se siente devuelto a la patria:

En un abrazo sentiste tu ser fundirse con aquella tierra; a través de un terso cuerpo oscuro, oscuro como la penumbra, terso como fruto, alcanzaste la unión con aquella tierra que lo había creado. Y podrás olvidarlo todo, todo menos ese contacto de la mano sobre un cuerpo, memoria donde parece latir, secreto y profundo, el pulso mismo de la vida (60-61).

Memoria y vivencia, exilio y patria, yo y el otro, se juntan en la caricia, en la transformación radical e íntima de la memoria táctil. La caricia borra las fronteras de la identidad nacional para que el yo resida en el tú. La territorialidad apropiada del cuerpo amado y la entrega del cuerpo propio alivian el dolor del exilio. Además, el milagro operado por el deseo se asemeja al de la escritura, mediante la cual el lector llega hasta el “pulso mismo de la vida”.

“El tema” (23-24), primer poema del libro, crea el país americano como algo recuperable a pesar del desinterés español: “Ni Larra, ni Galdós, quienes, aunque tan diferentes, tenían una conciencia igualmente clara, se preocuparon nunca por estas otras tierras de *raigambre española*” (23, el subrayado mío). A pesar de estar ya en México, la voz lírica depende de la cultura patria para reconocer su entorno. Con esto se aclara que el significado de la tierra americana se semeja a una búsqueda desde la condición del exilio. El *incipit* es de duda, y culpabilidad histórica. Pero con la intervención de la *raigambre española*, el reproche se dirige más a la despreocupación por lo propio que al desinterés por lo ajeno. Es decir, siendo América parte de “lo español”, los españoles ignoraron este miembro de su cuerpo nacional, “algo que históricamente había sido parte de nuestra vida” (23). Se achaca a Larra la indiferencia y el egocentrismo geográfico-nacional, a Galdós la mezquindad intencional. Hay aquí un lamento mesurado por la falta de una conciencia compartida. Pero también la voz lírica prepara el camino que la apartará de su lugar de origen y su conciencia colonial rumbo a la exploración de la otredad.

Al principio del libro el poeta se acerca al México olvidado por los peninsulares como a una otredad que exige ante todo un contacto cognitivo. El tú-poeta tendrá que transubstanciar el vacío de la memoria colonial en amor por la tierra del exilio. El “nosotros” que lleva la voz cantante es histórico y actual, explícito por su visión panorámica e implícito por su ubi-



cación en el tiempo del acto lírico. Por su parte, el poeta, que ocupa el lugar del tú, cede su enunciación, doblemente exiliado tanto de su patria y como del centro discursivo. Entre el nosotros y el poeta hay un espejismo antagónico: la herencia de aquel nosotros, que en su arrogancia imperial se olvidó de la colonia, es de la misma índole abyecta que lleva al tú a su exilio mexicano.<sup>6</sup>

“La lengua”, siendo la primera variación sobre el tema, marca con su temática la autorreflexividad casi lúdica del libro. El que cruza la frontera desde los Estados Unidos no escapa del exilio ya que éste termina sólo donde la patria empieza. Lo que sí encuentra el sujeto en fuga es una lengua idéntica. La palabra, en tanto espacio compartido, resulta a la vez consuelo y razón para el extrañamiento del yo, siendo la viva muestra de una herencia escindida dolorosamente. La organización dual del poema es múltiple: interior/exterior, lengua/palabra-poética, lengua-propia/lengua-ajena, país-propio/país-ajeno, yo-colectivo/tú, nosotros/ellos. El poeta exiliado, encarnado en el tú, es interrogado por un nosotros que divide el mundo en espacios propios y ajenos, lo mismo que el hombre letrado separa poetas de guerreros, y el español se aleja de lo extranjero. Exactamente como se dice en su inicio, el poema se desarrolla “Tras de cruzada la frontera...” (27); franqueando espacios que parecían estancos. Por lo pronto, las fronteras marcan el movimiento de un solo sentido hacia un valor absoluto: conforme el poema avanza, la lengua española alcanza sublimación universal, se vuelve indicio de expansión, de lírica se torna epopeya. No obstante, en esta frontera paradójica muere la voz del imperio, resuena la palabra de bienvenida al expatriado, y nace del “tú” interpelado un “yo”: “Sentí cómo sin interrupción continuaba mi vida [...]” (27). En un ambiente benigno florece la seguridad de ser, la vuelta a la identidad, se

<sup>6</sup> Son de dominio común las ínfulas imperiales que impregnaron la ideología falangista y perduraron a lo largo del franquismo.

suple la carestía de la patria y se enmienda el desprendimiento doloroso del exilio.

En esta variación se puede ver una estrategia que rige la mayoría de los poemas: el enfrentamiento tácito entre el nosotros y el tú. El primero guía, mientras el segundo, en la mayoría de los casos, calla. La voz predominante orienta a la otra rendida. En “Miravalle”, le enseña la dignidad del reposo mexicano (29). En “Músicos rústicos”, le explica el secreto armónico de habla y hablante (30). El tú es dirigido hacia la realidad por la interpretación del nosotros, filtro que moldea la percepción e impide el asombro. El poema “Lo nuestro” termina con una apelación: “Oh gente mía, mía con toda su pobreza y su desolación, tan viva, tan entrañablemente viva” (31). En estos momentos de radical empatía, la polarización entre el tú y el nosotros cede a la expresión autónoma de un yo, a la poesía que se escribe a pesar del nosotros y sus intervenciones correctivas.<sup>7</sup> En “Pueblo”, el nosotros revela a la vez que recrimina la flaqueza del poeta frente al deseo: “En ti, cuando el cuerpo, lo titánico, habla, tu espíritu, lo dionisiaco, si no otorga, lo más que puede hacer es callar” (38). Sin embargo, una nota de conciencia reivindica otra manera de escribir poesía: “Verdad es que la poesía también se escribe con el cuerpo” (38). Es esta poesía de unión entre el yo y el amado, el pueblo y el poeta, a la que el tú aspira.

El deseo de unidad atraviesa el libro de varias maneras. Por ejemplo, si la comparación del mercado mexicano con el “lienzo de algún pintor sevillano clásico” (54) ofrece una visión nostálgica del sujeto poscolonial, el tú-poeta hace que su *persona* se diluya sutilmente en diversos planos de ser y estar dentro del cuadro:

<sup>7</sup> Interpreto esta exclamación como desdoblamiento entre las dos voces en diálogo. La perspectiva dual del sujeto lírico obedece a estas vertientes de pensamiento sembradas en un terreno común: el del encuentro con lo ajeno. El nosotros mantiene siempre su distancia hacia esto, mientras el tú se torna yo por medio de la empatía con lo mexicano.

Sintiéndote intruso, y nostálgico de abandonar tan pronto el lugar, te dirigiste con una pregunta a una de aquellas figuras. Mas era un pretexto para entrar, para quedarte sutilmente en el cuadro con ella. Lo mismo que el *personaje ausente*, que sólo está en el lienzo, *esfumado y circunstancial*, al fondo de él, *en un espejo*, así quedaste tú allí, actor elusivo y testigo invisible, *reflejado en unos ojos* (54-55; el subrayado es mío).

Incómodo por la diferencia que lo mantiene a distancia, el tú no se identifica con quien habita el paisaje del pintor sevillano ni con los personajes del mercado mexicano antepuesto, sino que se refugia en el lugar híbrido del poema, transformándose en ausencia. Según J. T. W. Mitchell, una de las características de la pintura paisajista decimonónica que representa las colonias es europeizar estos territorios, naturalizando la presencia imperial en ellos y el despojo de los aborígenes de sus tierras. Una vez perdidas estas colonias, en su lugar queda la nostalgia, rasgo que permanece activo en el paisaje como huella de la historia colonial: “Like imperialism itself, landscape is an object of nostalgia in a postcolonial and post-modern era, reflecting a time when metropolitan cultures could imagine their destiny in an unbounded ‘prospect’ of endless appropriation and conquest” (Mitchell [ed.] 1994, 20). Perderse en el cuadro de la memoria sevillana sobrepuesta a la actualidad mexicana es para el tú pertenecer a lo espectral, al espacio fronterizo entre el arte y la vida, la pintura y la poesía, el presente y el pasado; es una manera simbólica de exorcizar la violencia de la historia patria, de invertir el proceso de colonización.

Otro modo de unirse con el entorno es aprehenderlo como realidad extraña, a la vez que entrañable: “Por el agua” y “La acera” se crean así. Encontrar la belleza natural en el “decaimiento inminente” (32), ver la muerte “como parte de la vida, o la vida, más certeramente quizá, como parte indistinta de

ella” (33), son descubrimientos de la observación empática. Si bien es cierto que todo conocimiento implica una cierta forma de apropiación del mundo, en el caso de muchos de los poemas de *Variaciones sobre tema mexicano*, la apropiación necesaria se vuelve expropiación de lo particular ajeno. Pero esto no sucede en “Por el agua” y “La acera”. La simpatía hacia la decadencia y la abolición de lo grandilocuente frente al deterioro de las formas son los elementos clave para el tono de ambos poemas.

En “Mercaderes de flores” el encuentro entre el tú y el mundo mexicano toma la forma de un intento truncado de entender. La imagen se traslada, finalmente, al plano de la evaluación ético-estética. Entre la culpa y la incomprensión sólo se puede apelar a lo visual y a la autoridad bíblica, respaldándose y dando un nuevo giro a la sentencia: “Que la hermosura alimenta, y *sin ella, como sin pan*, también puede acabarse el hombre” (34, el subrayado es mío). La hermosura está en “Los ojos y la voz” de la gente mexicana (47-48), pero el lector nunca sabe lo que estos ojos ven ni lo que las voces dicen.<sup>8</sup> Una distancia infranqueable separa al tú del mundo que tanto alaba. Pero si el mexicano está desprovisto de agencia, el español es lamentable en su incomprensión, incapaz de conocer otra manera de existir que no sea la de “Propiedades” (56-57). El autosarcasmo de Cernuda es penetrante y estridente. Choco, el amante de Albanio, vive en la desposesión total, su naturaleza es una incógnita, se trata de una entidad fronteriza también, algo entre sibila y animal faldero. Ni siquiera se sabe por qué Choco acepta el dinero que Albanio le da: ¿por vicio

<sup>8</sup> En “Los ojos y la voz” se puede suponer que el tú llega a oír las voces de los que lo circundan y que además se siente atraído por ellas: “Pocas o ningunas voces son aquí incultas; por humilde que sea quien habla, es en lenguaje delicado. Un habla precisa, una lengua clásica, sin modismos vulgares ni entonaciones plebeyas” (47). Parece que lo que importa de las voces es su sonido “de seda” y su calidad no vulgar, pero esto es sólo una impresión, ya que las voces nunca entran en diálogo audible con el tú.

o por virtud? Su gesto es ilegible, accidental, y sólo la contingencia lo vuelve parte del ambiente, una presencia casi familiar: “Entonces Choco estornudó. Habían olvidado que estaba presente” (56).

En “Propiedades” hay un diálogo sobre el dominio que ejercen las posesiones materiales en el hombre. El conflicto surge no como crítica al capitalismo occidental, despedazado por la mordacidad cernudiana, sino como intuición de la imposibilidad de poseer al ser amado. Frente a las preguntas grandilocuentes de Albanio sobre la fascinación hiriente que ejercen las propiedades, el mercadeo de las cosas inanimadas, se erige intraducible el silencio del amante adolescente: “Choco, su faz quieta, su cuerpo inmóvil, como idolillo oscuro, ¿escuchaba a Albanio? Ni éste lo sabía, ni acaso el propio Choco” (57). Albanio es portador de una desolación interior que nace de la necesidad de no engañarse, y se topa con el dolor máximo en la duda sobre el sentir del amante. Por eso afirma vehemente: “Quiero no equivocarme ahí también; quiero no equivocarme ahí, al menos” (57). Al despojar a Choco de voz, se apaga la posibilidad de contradicción que Albanio ahuyenta, pero a la vez el adolescente se vuelve un enigma, una conjetura; encarna la otredad amenazante.

El amante es entonces otro territorio en el que se transita bajo el acoso de la extrañeza. Éste no sólo por ser otro, sino por ser objeto del deseo es “penumbra en la penumbra de la habitación”, “sombra” (51), respuesta no intencional a la ternura del tú. El refugio, ante esta amenaza es la poesía, la palabra creadora. Pero la oposición entre espiritualidad y animalidad, literatura y deseo, palabras y materia tangible, emoción letrada y sentimiento contingente, no se reconoce por el tú. Como de costumbre el nosotros explica, expía, reconcilia: el exilio del amor da pie a la creación poética. Esta primera incompatibilidad lleva al reconocimiento de otra: el poema surge del silencio del amante, espacio del que también brota el

deseo. La dolorosa dualidad del poema “Dúo” (51) encuentra alivio temporal en el solipsismo del poeta. Sin embargo, de ahí surge un yo que recita versos —se va al exilio de la palabra— en su incapacidad de anclarse en el amor —la patria del cuerpo amado—. El texto cobra la forma de una carencia:

¿Literatura? ¿Aquí? Avergonzado de tu memoria, impertinente en este trance de animalidad pura, quieres desechar, olvidar los versos. Sin pensar que en ti los había hecho nacer, grito de ser humano y de su afán idéntico, el mismo impulso que los creara desde la entraña de su autor anónimo, como tú, separado largos, interminables días, durante el invierno, de un cuerpo como éste que acaricias y besas, del abrazo oscuro y cálido de otra misma sombra deseada (51).

Consanguíneos pero mutuamente excluyentes, el amor y la poesía corresponden a aquel deseo por la patria que el exilio satisface.

La esfinge de la otredad se ejemplifica en el tú. La inercia con la que esta instancia silenciosa acepta la imposición estética y discursiva del nosotros tiene su correlato ideológico y estético. La dualidad discursiva —con todas sus máscaras gramaticales o psicológicas— es un intento de crear visualmente dos polos focales, a través de los cuales sea posible ver el encuentro del yo-desdoblado con el otro. Privilegiar el nosotros frente al tú crea en el interior del texto una tensión que permite desentrañar la dificultad de aprehensión monolítica del mundo de la vida. La hostilidad, la ironía, la acusación, el argumento en contra de uno mismo, encuentran en el desdoblamiento un espacio fértil de escenificación. México, escenografía de lo ajeno, enfrenta algunas partes de yo, mientras que otras las seduce. Así, provoca escisión, rebeldía, incompreensión. Sin embargo, México tampoco podría ser objeto de una sola interpretación. El indio, la arquitectura, la muerte, los paisajes, se ofrecen a la observación y, para ser objeto de ella, se

proyectan sobre el horizonte del ser. Esto ayuda a esquivar la inserción irreflexiva y anodina del exiliado en un entorno ajeno, y desencadena la riqueza peligrosa de la interpretación.

Delineando la frontera inestable y resbaladiza entre lo dado —imagen de lo español-andaluz, codificada como historia personal y nacional, bagaje cultural y peso idiosincrásico— y lo creado —el mundo mexicano en una visión interiorizada por el conflicto entre amor y poesía—, el yo lírico transita inseguro sobre límites, desdoblándose proteicamente. Al final, queda un desencuentro intencionado e intenso, desplegado discursivamente entre el placer y el dolor, lo gratificante y lo lastimero, lo exaltado y lo llorón, el acercamiento y el rechazo, la impresión caprichosa y su poetización. La presencia del nosotros y del tú, de los diversos otros hablantes, del silencio en el que se hunden los que sufren de cualquier imposición histórica, amorosa o poética, son instancias del ser, territorios del deseo, refugios para sentimientos a la deriva, para exiliados que buscan país, sujetos que reclaman su voz, como el tú en *Variaciones sobre tema mexicano*.

En su libro, Luis Cernuda pasa de ser el heredero de la colonia a ser el huérfano del imperio, y en este sentido sufre toda la violencia de los desposeídos de patria e identidad. En palabras de Edward Said, “The historical experience of imperialism for the imperialized entailed subservience and exclusion; therefore the historical experience of nationalist resistance and decolonization was designed for liberation and inclusion” (2000, xxviii). Pues, en tanto afirmación de liberar e incluir, el libro de Cernuda, precisamente por la objetivación de sus prejuicios, es ante todo una protesta contra el pasado colonial, sus odios, sus catástrofes, su pretensión de unidad opresora, su herida profunda en el alma y el cuerpo del poeta y su entorno humano. Formar parte de la cultura colonizadora entra en relación dialéctica con la identidad de exiliado, así como vivir y amar se definen por su contraparte: la poesía. No

obstante, la palabra remueve la memoria, posibilita la unión de regiones enemigas o perdidas en la historia. La poesía llega así a habitar su exilio amoroso. Tanto por medio del amor como por el ejercicio poético, el apátrida busca residir en la otredad. El libro se escribe sobre esta contradicción irreconciliable. Pero Cernuda plasma aquí una nueva ética de lo homogéneo, despojando al yo peninsular de su pasado imperial, al poeta, de su agencia mesiánica, al amante, de su esperanza de poseer al amado.

### *Bibliografía*

- BAJTÍN, Mijaíl M., *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI, 2ª edición, 1985.
- CERNUDA, Luis, *Variaciones sobre tema mexicano*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, núm. 23, 1990 (Lecturas Mexicanas, tercera serie).
- , *Historial de un libro*, en *Prosa completa*, vol. II, Derek Harris y Luis Maristany (eds.), Madrid, Siruela, 1993.
- GADAMER, Hans-Georg, *Poema y diálogo*, trad. Daniel Najmías y Juan Navarro, Barcelona, Gedisa, 1999.
- GIL DE BIEDMA, Jaime, *El pie de letra. Ensayos 1955-1979*, Barcelona, Crítica, 1980.
- KAMINSKI, Amy, “Gender and Exile in Cristina Peri Rossi”, en Eunice Myers (ed.), Ginette Adamson (edition and introduction), *Continental, Latin-American and Francophone Women Writers Selected Papers from Wichita State University Conference on Foreign Literature, 1984-1985*, Lanham, University Presses of America, 1987, pp. 149-159.
- MALCUZYNSKI, M.-Pierrette, “El ‘monitoring’: hacia una semiótica social comparada”, en Malcuzyński (ed.) *Sociocríticas. Prácticas textuales. Cultura de fronteras*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1991, pp. 154-172.
- MARTIN-CLARK, Philip, *Art, Gender, and Sexuality. New Readings of Cernuda’s Later Poetry*, London, Maney Publishing for the Modern Humanities Research Association, 2000.



- MITCHELL, J. T. W., “Imperial Landscape”, en Mitchell (ed.), *Landscape and Power*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, pp. 5-34.
- PAZ, Octavio, *Cuadrivio*, México, Joaquín Mortiz, 1965.
- PÉREZ DELGADO, Guillermo Servando, “Luis Cernuda y sus ‘Variaciones sobre tema mexicano’”, *Estudios Americanos*, IX (1955), 25-52.
- ROMERO, Francisco, “El muro y la ventana: la ‘otredad’ de Luis Cernuda”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 396 (1983), 545-575.
- SAID, Edward W., *Reflections on Exile and Other Essays*, Cambridge, Harvard University Press, 2000.
- ULACIA, Manuel, *Luis Cernuda: escritura, cuerpo y deseo*, Barcelona, Laia, 1984.
- VALENDER, James, *Cernuda y el poema en prosa*, Tamesis Books Limited, London, 1984.
- , “Luis Cernuda en México”, en Valender (comp.), *Luis Cernuda en México*, México, FCE, 2ª ed., 2000.

