

Entre los poetas que han practicado esta forma híbrida, experimental, viene rápidamente a la mente el nombre de Luis Cernuda. En efecto, Cernuda en *Ocnos* reelabora la empresa del deseo al inicio del exilio y mediante el poema en prosa.

La frontera del exilio en la primera versión de *Ocnos* (Londres, The Dolphin, 1942) es la de un yo asomado a su recuerdo, como el niño que fue a los balcones de su infancia, para evocar un pasado quieto, eterno, igual a sí mismo, de tiempo detenido en jardines y patios de Sevilla. El interior de la casa, la naturaleza civilizada del jardín, es el refugio infantil, visto desde la atribulada vida adulta, pero también el espacio desde el que le llegan al niño seductoras notas de la vida urbana, exterior: voces, frases, personajes entrevistados desde el balcón (desafiantes homosexuales, orgullosos de su diferencia). El espacio fronterizo, entonces, donde el deseo da paso a la vivencia de la víspera del acontecimiento, es la encrucijada donde no hay límite para imaginar las innumerables y atractivas consecuencias de una decisión acariciada y aún no tomada, pero a cuyos riesgos, al mismo tiempo, se está a cubierto todavía. En el tiempo detenido del exilio Cernuda vuelve sobre el tiempo detenido de la infancia contrarrestando el recuerdo dichoso del infantil deseo tocado de ansiedad ante el advenimiento de lo desconocido, con la conciencia adulta de vivir arrancado a ese tiempo, a su país, a punto de disolverse en su carencia de identidad en tierra extraña:

Más tarde habías de comprender que ni la acción ni el goce podrías vivirlos con la perfección que tenían en tus sueños al borde de la fuente. Y el día que comprendiste esa triste verdad, aunque estabas lejos y en tierra extraña, deseaste volver a aquel jardín y sentarte de nuevo al borde de la fuente, para soñar otra vez la juventud pasada (p. 13).

El destiempo de la infancia e incluso el de la juventud era aún una promesa de vida y belleza presentida, pero el poeta, ya caído en la vida, como él mismo escribe, sabe que las virtualidades de esa promesa se han gastado en el roce diario con el dolor de la existencia, de modo que no podrá clausurar el destiempo del exilio y poner en marcha la vida de nuevo. De hecho, el uso de la segunda persona en *Ocnos* recoge esa escisión entre yo es, la distancia irreconciliable, si no es en el sueño, o la literatura. Pero sí al menos logrará trazar un frágil puente con su pasado perdido en tanto que en ese tiempo sin tiempo original la poesía se abrió al niño y al adolescente. Y con la poesía, romántica imagen de sí mismo, un modo de entender la vida en la contemplación,

el apartamiento de todos, en el recogimiento en sí mismo, ya sea en el jardín o absorto, años más tarde, ajeno al bullicio del patio universitario sevillano, ante la tumba de Gustavo Adolfo Bécquer. De este modo se reafirma a sí mismo, y cuando menos queda en pie, a través de la evocación, una firme voluntad de poeta, identidad para el futuro. El poema en prosa pone entonces la narración de la identidad al servicio de esta afirmación de vida en la poesía y por la poesía.

No es esta, sin embargo, la única estrategia en la reflexión personal mediante la cual el deseo puebla la escritura autobiográfica. Así, Jacinto Benavente exhibe y reprime un deseo de identidad (sexual y política) aprisionado bajo las formas más clásicas del autobiografismo y el memorialismo español en *Recuerdos y olvidos* [1937-1938] (1958). Las coordenadas de la creación de este texto sitúan al escritor recluido en Valencia y conminado a dejar usar su nombre al servicio de la propaganda republicana durante la Guerra Civil. Ante esta desposesión de su identidad, manipulada, y de su libertad, el texto pretende ser una respuesta política, en un primer nivel, mediante el rescate de un espacio y un tiempo: el Madrid aristocrático y elegante que aún se pretende heredero de los tiempos de la Restauración, destruido por la República «revolucionaria». Pero también, en un segundo nivel, discurriendo en su subsuelo, *Recuerdos y olvidos*, pone en marcha, quizá involuntariamente, arrastrado el autor por la inercia del propio rastreo de la memoria en su pasado, un proceso de escritura del deseo reprimido, voluntariamente reprimido y presente entonces, al mismo tiempo, como voz ahogada que amaga una protesta. Uno y otro nivel se articulan como resultado de una concepción teatral de la identidad. Como sociedad, el espacio añorado es el de unas clases sociales que representan un determinado papel social, y cuya salida del mismo, dentro de una preconcepción jerarquizada y conservadora de lo que debe ser la sociedad española, ha determinado la catástrofe de la guerra civil. La escritura supone en este nivel el casi interminable desfile de personajes de aquella época: actores, nobles, políticos, militares, familiares de Benavente, etc. Dicha acumulación genera un espeso marco por el que, sin embargo, asoma a veces, en curiosos estallidos que contrastan con el monótono repaso a la nómina del Madrid añorado, la homosexualidad reprimida de Benavente. Así, la máscara no es tan sólo el papel social que todos deben representar, sino la necesaria veladura de una identidad que no puede exponerse públicamente si al mismo tiempo este escritor que se presenta a sí mismo como conservador no quiere verse excluido de la sociedad que apoya, y que, paradójicamente, es la que le

lleva a esa represión tras la máscara de la respetabilidad. El deseo, sin embargo, no puede atarse tan fácilmente y debe desviarse, lo que quizá desactiva su aparición manifiesta, pero no una gestualidad como de un amordazado que no puede gritar pero sí transmitirnos la muda queja. Así, cuando el autor fantasea con una infancia presidida por una madre cuyo cuerpo Benavente acaricia y besa como un niño aun siendo bien adulto, podemos ver el deseo no públicamente asumible, sino escondido, desviado, encauzado casi freudianamente en la aparente dirección de un cariño maternal exagerado que, precisamente por exagerado, envía señales de su otra naturaleza:

Sólo para mi madre sabía yo ser mimoso. Ya era yo grandullón y todavía me cobijaba en su regazo «¡Qué pesas ya mucho!», me decía, y yo encogiéndome cuanto podía, hubiera querido hacerme más pequeño, muy pequeño... «Soy un gato —decía yo—, un gatito», y con la agilidad de un gato, en efecto, lamía su cara, sus manos... Ella se resistía... «¡Qué ocurrencia, sí que pareces un gatito!» (*Recuerdos y olvidos (Memorias), Obras Completas*, tomo XI, Madrid, Aguilar, 1958, p. 572).

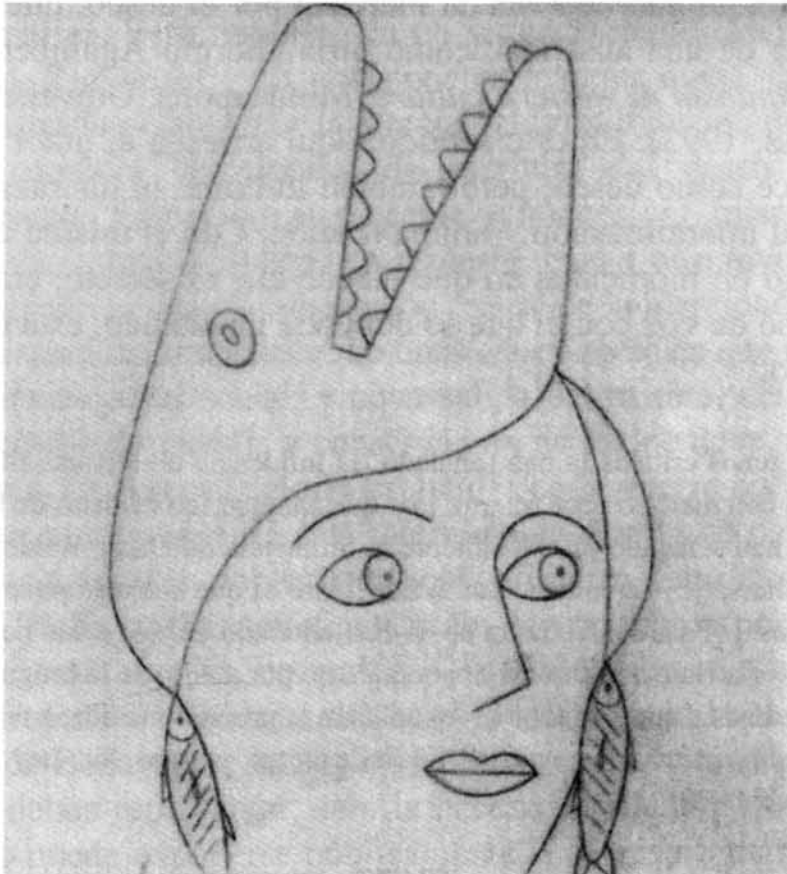
Estamos aquí ante una huella marcada por el deseo, que constituye la presencia de una ausencia, como diría Giorgio Agamben (*Stanzas: word and fantasm in western culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993). En este sentido, aquí arriesga el autor su cuerpo, pues aparece como deseo; pero también lo hurta, al disfrazar su deseo mediante su infantilización y animalización. Con el mismo amago procede incluso en momentos en que parece que el secreto, en medio del elevado tono de voz con el que se defiende insultando, está dispuesto a ser revelado:

Algunos críticos la han señalado [la influencia de lecturas literarias en su teatro] con mejor o peor acierto. Los que han querido dárselas de listos —pillines— han señalado principalmente la influencia de Oscar Wilde y la de Bernard Shaw. (...) En lo de Oscar Wilde, claro es que había su poco de intención maliciosa. ¡Pícaros! Todavía no se han enterado de que a los hombres se los mide por arriba, de la frente al corazón, no por abajo, de la bragueta al ombligo. Verdad es que si a ellos se les aplicara la primera medida, había que tomarla medio metro por encima de la cabeza; porque los hay con ramaje (Benavente 791).

El deseo enmascarado pero operativo añade profundidad y tensión al texto, lucha contra los límites del género y apunta hacia una cons-

trucción de la intimidad que supera el decimonónico memorialismo historicista y que habrá de ser el camino para las venideras y presentes intimidades públicas de nuestros autobiógrafos.

En este punto basta con dejar aquí este breve recorrido por estos tres ejemplos. Otros muchos más podrían espigarse. Sin embargo, pensamos que con los aquí revisados a vuelapluma nos hemos acercado a la expresión del deseo como uno de los hilos conductores de la escritura autobiográfica que trabaja, ya sea en la superficie del texto, ya sea en un escondido segundo plano, para traer la autobiografía a terrenos peligrosos, arriesgados, interrogadores del yo y de la identidad. Se trata de terrenos atractivos para todo lector, en la medida en que, por medio de las operaciones descritas, el género se mantiene vivo, abierto como una posibilidad no agotada, para seguir insertando la vida en la literatura y la literatura en la vida.



*Sombrero para Alicia, Moby Dick* lápiz/papel 1989 37,3 x 34,4 cm