

LUIS CERNUDA Y LA POESÍA EN PROSA

Benigno León Felipe
Universidad de La Laguna

RESUMEN

Este artículo se refiere a la contribución de Luis Cernuda a la historia del poema en prosa en España. Se centrará en *Variaciones sobre tema mexicano* y, sobre todo, en *Ocnos*, libro que representa en el desarrollo del poema en prosa en España el enraizamiento definitivo del género.

El modelo de poema en prosa cultivado por Cernuda se ajusta, en cuanto a su extensión, a sus propias consideraciones sobre al carácter incontrovertible de la brevedad del poema en prosa. Y en relación con la materia del contenido, centrada casi exclusivamente en la rememoración de su niñez y juventud, tiende a la estructura tripartita, con algunas variaciones, propia de la poesía meditativa.

PALABRAS CLAVE: CERNUDA, Luis (1902-1963). Literatura Española - Poesía española - Poesía en prosa - S. 20 - Crítica e Historia - Crítica e interpretación.

ABSTRACT

This study is devoted to Luis Cernuda's contribution to the history of prose poem in Spain. It will be done by referring to *Variaciones sobre tema mexicano* and, specially, to *Ocnos*, work which symbolize in Spanish prose poem development, the final consolidation of the genre.

The pattern of Cernuda's prose poem is adjusted according with its size, with their personals points of view of the conciseness that recognize the prose poem. And subyet matter, which is concentrated on the remembering its infancy and youth, is organized in a tripartite plot, similar to the inner poetry.

KEY WORDS: CERNUDA, Luis (1902-1963). Spanish Literature - Spanish Poetry - Prose Poem - S. 20 - Criticism and history - Criticism and Interpretation.

La escasa atención que la crítica, en general, ha dedicado a la poesía en prosa en España es una constante a la que no es ajena la obra de Luis Cernuda (1902-1963)¹. Es notoria la diferencia de estudios dedicados a su poesía en verso frente a la poesía en prosa². James Valender (1984), autor del único estudio exhaustivo que conocemos sobre Cernuda y el poema en prosa³, señala que las razones que explican esta escasez de estudios son de dos tipos: por un lado, las admisibles y lógicas, derivadas de la limitada difusión y dificultad de acceso a los textos⁴; y, por

otro, las inadmisibles, por cuanto parten de la errada idea, aún compartida por muchos críticos, de que el poema en prosa es un género poético menor.

PRIMERAS PROSAS

Antes de la composición de los primeros poemas en prosa de *Ocnos* (1940-1941), Cernuda ya había escrito y publicado algunas prosas. Las primeras, que datan de la misma época que *Perfil del aire* (1927), fueron publicadas por separado en diversas revistas y recogidas posteriormente por Derek Harris (1971) en su reconstrucción de *Perfil del aire* en la sección añadida titulada «Las obras en prosa y otras publicaciones». Son éstas: «El indolente» (*La Verdad*, núm. 56, 18-VII-1926), «Anotaciones» (*La Verdad*, núm. 59, 10.X-1926), «Presencia de la tierra» (*Mediodía*, núm. v, 1926, p. 6), «Trozos» (*Verso y Prosa*, núm. 3, marzo de 1927, p. 3; recogido en la antología de G. Díaz-Plaja, 1956), «De un *Diario*» (*Mediodía*, núm. 8, 1927) y «Huésped eterno» (*Meseta*, núm. 2, febrero de 1928, p. 4). En *Prosa completa* (1975) y en la sección «Prosas sueltas en revistas», bajo el epígrafe «Comienzos literarios», se adjunta a continuación de los anteriores una «addenda» con los siguientes textos inéditos pertenecientes a la misma época: «[Anotaciones]», «Aire vacío», «La forma y la imagen» y «[Un árbol cruza...]».

Con la excepción de «Anotaciones», formado por aforismos en verso y prosa, y algunos poemas en verso de «De un *Diario*», el resto son poemas en prosa muy similares temática y expresivamente a los de *Perfil del aire*. Para Harris (1971: 87)

¹ La crítica sobre toda la obra poética de Cernuda ha girado en torno a dos enfoques distintos, defendidos por dos críticos anglosajones. Derek Harris (1992), en un estudio publicado por primera vez en versión inglesa en 1973, defiende una visión «ética» —que Silver (1989: 101) prefiere llamar «culturalista»—, coincidente en parte con la formulada por Octavio Paz (1977), en su reconocido artículo «La palabra edificante», publicado previamente en 1964. Por otra parte, Philip W. Silver (1972, ed. inglesa, 1965), se decanta por la interpretación conocida por «edénica», fundamentada principalmente en la primera edición de *Ocnos*. En estudios y revisiones posteriores de ambos críticos —Harris (1992), Silver (1989)— hay intentos de armonizar las dos posturas. En el ámbito hispánico, además de Paz, son ineludibles las aportaciones críticas de Jenaro Talens (1975) y de José Ángel Valente (1977).

² Aullón de Haro (1979, n. 54) reseña menos de una decena de artículos dedicados exclusivamente a *Ocnos*.

³ Este libro está basado en su tesis doctoral *A Study of the Lyrical and Narrative Prose of Luis Cernuda*, presentada en la Universidad de Londres en 1979, dirigida por el profesor y estudioso cernudiano Derek Harris.

⁴ La obra completa de Luis Cernuda está publicada en dos volúmenes: *Poesía completa*, 1973, 2ª ed. revisada y corregida, 1977; y *Prosa completa*, 1975. Ambos libros fueron publicados en Barcelona por Barral Editores, y preparadas por Derek Harris y Luis Maristany. Estos mismos críticos son también los responsables de la reciente edición de la *Obra completa* (Madrid, Ediciones Siruela, 1993) en tres volúmenes (I, *Poesía completa*; II y III, *Prosa completa*). La principal novedad con la anterior estriba en la acertada inclusión de los libros *Ocnos* y *Variaciones sobre tema mexicano* en el tomo de poesía, «restituyéndolos al «lugar poético» que les corresponde» («Criterios de la edición», p. 23).

Estos ensayos primerizos del género, que Cernuda ha dejado cubrir con el polvo del olvido, sólo nos permiten vislumbrar la extraordinaria perfección de sus prosas de madurez; sin embargo, manifiestan la misma habilidad expresiva de sus primeros poemas y en algunos casos la intención poética de estas prosas logra crear verdaderos poemas en prosa.

Esta primera breve colección de textos en prosa constituye efectivamente una muestra temprana del propósito de Cernuda de experimentar en el ámbito de la poesía en prosa. Y, aunque deban considerarse como ensayos previos del nuevo género, no cabe duda de que el resultado es satisfactorio y, por tanto, deben ser vistos como poemas en prosa. En ellos ya son detectables algunos elementos que nos anticipan las características del poema en prosa cernudiano de su madurez, cuya manifestación más lograda es, a nuestro juicio, *Ocnos*. Además de la extensión relativamente breve, la unidad o autosuficiencia y, por supuesto, el marcado carácter lírico, rasgos sobre los que el propio Cernuda reflexionaría posteriormente en el artículo «Bécquer y el poema en prosa español» (1971), Valender (s.f.: 20 y ss.) incide sobre otros aspectos de su expresión poética que diferencian estos primeros poemas en prosa de su poesía en verso de la misma época, sobre todo con *Perfil del aire*, y que, a la postre, constituyen características particulares de su poesía en prosa. Reseñamos por su interés los cuatro aspectos diferenciadores que señala Valender (*ibid.*): a) En los poemas en prosa Cernuda aplica con menos rigor los criterios estéticos de lo que él llamaba «la pureza literaria»⁵, permitiéndose un mayor grado libertad expresiva. b) Se observa también en los poemas en prosa un mayor contenido intelectual como consecuencia de la adopción de una postura más analítica ante su narcisismo. c) La tendencia a la despersonalización, característica fundamental de toda su obra de madurez, ya se manifiesta en su poesía en prosa mediante el procedimiento de objetivar el «yo» desdoblándose en un «tú». d) Una mayor preferencia por el lenguaje escrito en los poemas en prosa es el contrapunto a su preocupación por el ritmo y la dicción del habla cotidiana en su poesía en verso. La razón que aduce Valender para explicar este hecho es su propósito de no parecer demasiado prosaico.

Compuso también Cernuda once poemas en prosa en la misma época en que escribió *Los placeres prohibidos* (abril-junio de 1931). Ocho se publicaron por primera vez en la tercera edición de *La realidad y el deseo* (1958), según reza la nota que precede a esa edición. Son los titulados: «En medio de la multitud», «Estaba tendido», «Esperaba solo», «Para unos vivir», «Pasión por pasión», «Sentado sobre un golfo de sombra», «Tienes la mano abierta» y «Había en el fondo del mar». Los tres restantes, excluidos de la serie anterior de la que formaban parte inicialmente, permanecieron inéditos hasta su inclusión en *Obra completa*; dos, «[La poesía para mí...]» y «Era un poco de arena», en un apéndice bajo el epígrafe «Poemas inéditos»

⁵ En una carta inédita, sin fecha (¿1927-1928?), dirigida a Fernando Villalón se lee: «Mi ideal de absoluta pureza literaria es imposible. Pero yo quiero todo o nada.» *Apud* Valender (s.f.: 21, n. 27).

de *Poesía completa* (1973), y el tercero, «[Sentí un dolor en el pecho]», junto con los dos anteriores y otros inéditos en verso, en la sección «Poemas rechazados de *Los placeres prohibidos*» de la edición de 1993.

Este conjunto de poemas en prosa surrealistas también representa un claro anticipo de *Ocnos*. En ellos son apreciables con mayor claridad algunos de los aspectos ya comentados. La precisión expresiva y los intentos de experimentar la técnica del desdoblamiento, que caracterizarán la poesía posterior de Cernuda, son los más desarrollados. Para Valender (1984: 126), el uso del desdoblamiento es un medio para objetivar el yo sin llegar a convertirlo en ficción, pero inmerso en un proceso de autodistanciamiento y autoidentificación. En «Sentado sobre un golfo de sombra», el «tú» se nos presenta como una sombra:

Sentado sobre un golfo de sombra vas siendo ya sombra tú todo. Sombra tu cabeza, sombra tu vientre, sombra tu vida misma.

En vano escuchas la canción del muchacho jovial. Es una canción impersonal, exactamente pudiera ser otra canción cualquiera, y ése es el motivo de que te sientas atraído por el canto y su cantor.

Cuida tu sombra; dentro de tiempo ni sombra serás. Cuida tu pecho y tus sueños, cuida tu cabeza, que ya es una nube y se pierde, como chal delicado, en la tempestad orquestada.

Sube a las cariátides fraudulentas; grita desde allí sobre la arcilla y la luna. Grita, grita, vuelve tus manos del revés. Luego podrás tenderte confiado bajo tu propia sombra.

El resto es el amor evangélico.

La diferencia fundamental entre los poemas en prosa de *Ocnos* y los surrealistas de *Los placeres prohibidos* estriba en la ausencia en éstos de la rememoración del mundo mítico de su niñez. Para Gil de Biedma (1979: XIII), estos textos representan un islote en esta primera producción poética en prosa:

Antes y después de esas ocho esporádicas muestras, la prosa de creación cernudiana discurre sin estridencia, y sin demasiado interés —salvo en los casos de *Ocnos* y *Variaciones sobre tema mexicano*—, por los llevados cauces de lo convencionalmente poético.

Por otra parte, María Victoria Utrera Torremocha (1999: 368) destaca la influencia, reconocida por el propio autor en varios lugares⁶, de Pierre Reverdy sobre Cernuda:

La influencia de la poesía reverdiana va más allá de *Perfil del aire* y alcanza, sin duda, los poemas en prosa de su etapa surrealista. Si Reverdy supuso para el surrealismo francés un impulso hacia la recreación onírica, su magisterio fue también determinante en esa misma línea en la obra de Cernuda.

⁶ Véase, sobre todo, «Recuerdo de Pierre Reverdy», en *Poesía y literatura, Prosa 1*, pp. 791-792.

También escribió Cernuda entre los años 1927 y 1942 cinco narraciones. «El viento en la colina» (1938), «El indolente» (1929) y «El sarao» (1942), se publicaron por primera vez con el título *Tres narraciones* (Buenos Aires, 1948). «Sombras en el salón» (1927) y «En la costa de Santiniebla» se publicaron en la revista *Hora de España* (Valencia) en 1938 y 1937 respectivamente. En estas narraciones, no exentas de elementos poéticos, se atisban también algunos detalles que son antecedentes evidentes de *Ocnos*. Quizá el más llamativo sea el recurso del desdoblamiento ya apuntado. Todas las narraciones están montadas sobre parejas que representan las dos caras poéticas de Cernuda. Según Valender (1984: 125), estos textos «fueron concebidos en parte (lo mismo que los poemas de *Ocnos*) como vehículo de autoproyección y autoanálisis, como medio que le permitiera a Cernuda elaborar su propio mito o identidad poética».

OCNOS

De *Ocnos* existen tres ediciones distintas: la primera, costeada por el propio autor, data de 1942 (Londres, The Dolphin) e incluye treinta y un poemas; la segunda apareció en 1949 (Madrid, Ínsula) con cuarenta y seis poemas —se añadieron dieciséis, pero se suprimió uno: «Escrito en el agua»⁷—; y la tercera tuvo lugar en 1963 (Xalapa, México, Universidad Veracruzana), pocos meses antes de la muerte del poeta, y acoge 63 poemas. El período de composición de todos los poemas queda fijado entre los años 1940 y 1963, época del exilio de Cernuda, primero en Gran Bretaña (1938-1947) y después en Estados Unidos y México (1947-1963).

Cernuda, en cada edición sucesiva, además de la adición de nuevos poemas, revisaba, corregía y reordenaba los textos anteriores. Cada edición, pues, alteraba sustancialmente la configuración y contenido del libro. Éste —apunta Gil de Biedma (1979: xvi)—, «en la forma que nos ha quedado, no pierde valor poético ni tampoco interés humano, pero sí unidad y quizá también entidad propia». Tal hecho nos plantea el problema —similar al de la obra de Jiménez— de cuál es la edición que debe tener en cuenta la crítica. El particular proceso de elaboración de *Ocnos* exige que se adopte un doble punto de vista: diacrónico, que nos permitiría conocer la evolución experimentada a través de los cambios de visión y expresión en las sucesivas ediciones; y sincrónico, que nos aportaría su concepción poética de cada momento y la relación e influencia con el resto de su obra y con otros autores coetáneos. Todo ello sin perder nunca de vista la edición definitiva. Es esta la postura adoptada por Valender en su estudio (1984), pues, dadas las importantes diferen-

⁷ Este poema, también excluido en la tercera edición, aparece, bajo el epígrafe «Un poema excluido de *Ocnos*», en la *Prosa completa* (1975) y en la edición de Jaime Gil de Biedma (Madrid, Taurus, 1977, 2ª ed., 1979). Además de la edición normal, se imprimieron dos ediciones especiales no venales que incluyeron los poemas suprimidos por la censura, con la excepción de «Escrito en el agua», eliminado a petición del propio Cernuda (Cano, 1978: 196).

cias, decidió estudiar las tres ediciones por separado, y una vez rescatada la unidad original de la primera edición y establecidos los propósitos y procedimientos de la obra, analizar los cambios que caracterizan las ediciones posteriores.

La diferencia más perceptible entre las tres ediciones afecta a la ordenación y motivos temáticos de los poemas. En la primera edición todos los poemas se localizan en Sevilla durante su infancia y adolescencia, mientras que en las dos ediciones siguientes los nuevos poemas giran sobre experiencias posteriores a esa época, lo que provoca la ruptura de la unidad inicial. La ordenación definitiva de la tercera edición (similar a la de la segunda, salvo la intercalación o adición de los nuevos textos) está hecha siguiendo el criterio temporal de motivación autobiográfica, no de escritura de los poemas; de esta manera, «la presentación cronológica de su experiencia le proporciona a su nueva obra una unidad también nueva» (Valender, 1984: 59).

La génesis de *Ocnos* desde su primera edición nos la explica perfectamente el propio autor⁸:

Hacia 1940 y en Glasgow (Escocia), comenzó L. C. a componer «Ocnos», obsesionado entonces con recuerdos de su niñez y primera juventud en Sevilla, que entonces, en comparación con la sordidez y fealdad de Escocia, le aparecían como merecedores de conmemoración escrita y, al mismo tiempo, quedaran así exorcizados. El librito creció (no mucho), y la búsqueda de un título ocupó al autor hasta hallar en Goethe mención de Ocnos, personaje mítico que trenza los juncos que han de servir de alimento a su asno. Halló en ello cierta ironía sarcástica agradable, se tome al asno como símbolo del tiempo que todo lo consume, o del público, igualmente inconsciente y destructor. Y en 1942 y en Oxford (donde L.C. se hallaba de vacaciones), durante la guerra pasada, se imprimió la edición primera del libro.

Efectivamente, la rememoración de su niñez y juventud constituyen el punto de partida de *Ocnos*. Pero esta materia temática es sólo la excusa para reflexionar sobre aspectos existenciales y estéticos. *Ocnos*, afirma Valender (1984: 30), no es una evocación sentimental de la niñez, sino más bien una meditación sobre esa experiencia, lo que permite a Cernuda recrear y reafirmar su propia identidad poética o metafísica. Esta apreciación coincide con la que ya en su momento había expresado Aullón de Haro (1976: 133), para quien el diseño de los poemas de *Ocnos*, y en buena parte de *Variaciones sobre tema mexicano*, «suele ser el resultado de un doble eje alrededor del cual gira la materia poética de los textos: materia de recuerdo y materia de reflexión». Incide Aullón en la importancia que las frases u oraciones interrogativas poseen dentro de este tipo de estructura:

Hay aún un elemento relevante dentro de dichas estructuras susceptible de análisis: las frases u oraciones interrogativas, porque en la mitad de los poemas aproxi-

⁸ Nota introductoria, reproducida parcialmente como comentario editorial en la contracubierta de la tercera edición, conservada en los archivos de Sevilla. Cito por *Prosa completa* (1975: 1464).

madamente se da este tipo de enunciado, el cual, aparte de jugar un apreciable papel prosódico, con asiduidad interviene en tanto que nexos de la materia de recuerdo con la materia de reflexión.

Para Jenaro Talens (1975: 112), Cernuda vuelve los ojos al mundo de la niñez, no como una forma de evasión de la realidad de su momento ni como un alto en el camino, sino como un intento de justificar su presente y lo que espera de su futuro. Para ello, y como procedimiento expresivo, crea el personaje del *Poeta* que lo sustituye como protagonista de sus poemas. En «Escrito en el agua», poema clave del libro —y para algunos críticos de toda su obra⁹—, al motivo del recuerdo se añade el deseo de eternidad, como queda reflejado en el primer párrafo:

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.(...)

Gil de Biedma (1979: xvi), para quien «las prosas inspiradas en el recuerdo de su ciudad natal siguen siendo lo más sobresaliente y memorable», establece una gran afinidad entre estos textos y la poesía de Garcilaso por su «demorada y melancólica sensualidad».

El desdoblamiento es el recurso que permite al autor fijar el grado de distanciamiento necesario para ejercer la reflexión que trascienda la relatividad de su experiencia individual y, al mismo tiempo, resolver el problema temporal que supone la retrospectiva. Este apunte nos conduce al planteamiento de la cuestión sobre el grado de subjetividad de la poesía, es decir, en qué medida se debe personalizar o impersonalizar el yo poético, cuestión a la que Cernuda dio una gran importancia, como lo demuestra la insistencia con que alude a este conflicto en su obra crítica. En «Historial de un libro» (*Prosa completa*, 922) comenta que uno de los vicios literarios que aprendió a evitar, influido por la poesía inglesa, fue el que pudiera traducirse como «engaño sentimental» (en inglés *pathetic fallacy*), «tratando de que el proceso de mi experiencia se objetivara, y no deparase sólo al lector su resultado, o sea, una impresión subjetiva». Y para conseguirlo recurre a

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», «Quetzalcóalt», «Silla del Rey», «César»), para que así se objetivara mejor, tanto dramática como poéticamente.

Sin embargo, y como el mismo Cernuda reconoce, una de las objeciones más serias que pueden hacerse a su trabajo es la de que «no siempre he sabido, o podido,

⁹ Véase Philip W. Silver, 1989: 50 y ss.





mantener la distancia entre el hombre que sufre y el poeta que crea» («Historial de un libro», *ibid.* 938). Valender (1984: 51) aplica la anterior reflexión a *Ocnos*: «La noción de impersonalidad es importante en el presente contexto, ya que es el hecho de no cumplir siempre con los principios de esa doctrina lo que quizá constituye el mayor defecto de *Ocnos*.» Se apoya Valender para afirmar lo anterior en el tratamiento que le da Cernuda al yo, y detecta que más de la mitad de los poemas están escritos en primera persona, «hecho que, aunque de por sí no indica una subjetividad personalizada, sí sirve para acentuar la impresión de irresolución e inconsecuencia ya notada» (*ibid.*: 42). Musacchio (1989: 18) señala que el abandono definitivo de la primera persona, que se observa sobre todo en los textos incorporados en la tercera edición, obedece a los cambios psicológicos operados en la madurez de Cernuda.

La constatación de que este hecho se da en la poesía en prosa y no en su verso, le sirve a Valender (*ibid.*: 52, 128-133) para señalar algunas incongruencias entre los principios teóricos de Cernuda y su aplicación práctica. En un artículo de 1942 sobre Juan Ramón Jiménez, Cernuda afirma que la poesía en prosa de este autor adquiere una resonancia particular,

porque esa forma poética permite a su avasalladora personalidad más libre curso literario. Ahí recuerdos, retratos, paisajes, pueden aliarse mejor con el yo que los ofrece, y no exigen en tanta medida, como sí lo exige el verso, cierta despersonalización, fundiendo al poeta con su medio de expresión, para que la voz, en vez de ser algo individual que suena bajo los harapos del fante que todos representamos, sea algo incorpóreo y desasido del accidente. En la prosa, por poética que sea, hay algo menos severo, y permite a lo accidental del personaje humano afirmarse directamente tras las palabras, causando menos enojo. («Juan Ramón Jiménez», *Prosa completa*, 1975: 1357)

A Valender esta afirmación le parece muy arbitraria, porque la obra de Cernuda demuestra el hecho de que la libertad que exigía para el poema en prosa, en realidad lo es para la prosa poética, pues el poema en prosa requiere «la misma disciplina moral, el mismo grado de despersonalización que el poema en verso». Coincidimos con Valender en que el mayor o menor grado de personalización no es un elemento válido para diferenciar ambos géneros. La forma expresiva en verso o en prosa no debe condicionar en absoluto el tratamiento del yo lírico. Parece más admisible justificar la elección de la prosa como forma de expresión en *Ocnos*, lo mismo que *Variaciones sobre tema mexicano*, por el carácter reflexivo de su contenido. En ambas obras, aunque el componente autobiográfico es determinante, lo es más el tratamiento meditativo con que Cernuda impregna todos sus recuerdos. Utrera Torremocha (1999: 380) señala que el poema en prosa le sirvió a Cernuda para unir el lenguaje hablado al discurso poético:

Cernuda entendió el poema en prosa como modalidad genérica que superando las barreras formales del verso, permitía la unión de las cualidades líricas y la naturalidad estilística convencionalmente asociada al discurso en prosa. Desde esa naturalidad, que implica una mayor sinceridad y autenticidad en las expectativas de lec-

tura, encuentra mayor libertad para expresar sus vivencias personales de un modo más directo y explícito.

Por otra parte, Octavio Paz (1977: 140) responde a la pregunta de si una biografía puede ser poética, que «sólo a condición de que las anécdotas se trasmuten en poemas, es decir, sólo si los hechos y las fechas dejan de ser historia y se vuelven ejemplares» (emplea el término «ejemplar» en el sentido de «acción notable», de «como cuando decimos: ejemplar único. O sea: mito, argumento ideal y fábula real»). Los peligros que acechan a un poeta que se sirve de la biografía poética —añade Paz— son dobles: la confesión no pedida y el consejo no solicitado; y Cernuda, aunque en algunas ocasiones incurre en ellos, consigue crear «un espacio ambiguo, como la figura que lo sostiene. Fábula real e historia ideal, *La realidad y el deseo* es el mito del poeta moderno».

Dentro de la totalidad de su obra poética, *Ocnos* representa el eslabón necesario entre *Las nubes* y *Como quien espera el alba*. Según Talens (1975: 112-113),

Ocnos existe en tanto prehistoria sustentadora del hombre de *Como quien espera el alba* y, a la vez que justificante de la existencia de éste, está condicionado por él. No quiere esto decir que Cernuda, conscientemente, escribiera *Ocnos* pensando en su valor justificante (...) pero el hecho concreto es que, dentro de la producción total cernudiana, *Ocnos*, en su primitiva forma, parece escrito única y exclusivamente para conferir verosimilitud y coherencia a la poesía de su segunda etapa¹⁰.

Sobre la segunda entrega de *Ocnos* (1949) resultan esclarecedoras las palabras del propio autor tomadas de la nota introductoria de la tercera edición, ya reproducida parcialmente más arriba:

Ocurrieron al autor después nuevas experiencias emotivas, que le parecían igualmente adecuadas de expresión poética en prosa, análogas a las ya recogidas en «*Ocnos*», y así fue creciendo el texto de aquella primera edición. No es de tradición española, ni apenas cultivado entre nosotros, el género literario a que se llama poema en prosa; no obstante su forma se impuso fatalmente a L. C. como adecuada y necesaria para sus recuerdos anteriores, y para nuevas experiencias. Algunas de éstas tenían resonancia más bien intelectual, pero con regusto poético, que acaso dieran menos unidad al libro primitivo, que estuvo centrado en torno a la ciudad nativa de L. C. y a su vida allí. Juntos todos, formaron la segunda edición, publicada por «Ínsula», en Madrid, en 1949, no sin que la censura española causara la supresión de algún trozo. (*Prosa completa*, 1464-5)

¹⁰ Talens (*ibid.*: 58, 148) distingue cuatro etapas en la obra de Cernuda: A (juventud): a₁= *Primeras poesías* y *Égloga, Elegía Oda*, a₂= *Un río, un amor, Los placeres prohibidos* y *Donde habite el olvido*, a₃= *Invocaciones*; B (madurez): b₁= *Las Nubes*, b₂= Primera edición de *Ocnos*, b₃= *Como quien espera el alba*; C (tránsito a la vejez): c₁= *Vivir sin estar viviendo*, c₂= *Variaciones sobre tema mexicano*, c₃= *Con las horas contadas*; y D (vejez): d= *Desolación de la quimera*. Las subdivisiones marcan la característica esencial: a) vitalismo, b) contemplación serena y distanciada, c) angustia temporal y d) desolación.





Pero antes de que Cernuda decidiese la ampliación de *Ocnos*, y según apunta Carlos Peregrín Otero (1972a: 349), tenía previsto publicar en un libro aparte, presumiblemente titulado *Marsias*, los nuevos poemas en prosa compuestos a partir de 1941. Las razones por las que Cernuda optó por añadirlos a *Ocnos* hay que buscarlas, como sugiere Valender, en la correspondencia del autor con José Luis Cano (1978). En una carta inédita de Cernuda que incluye Cano en su artículo, le comenta el envío de una colección de siete textos nuevos, pero que «la mayoría de estos trozos son una cosa, aunque similar a *Ocnos* en un sentido, disimilar en otro» (p. 194). En una carta posterior, fechada el 18-2-1948, y en respuesta a otra de Cano en la que le comentaba la supresión por la censura de dos de los nuevos poemas, concretamente «El poeta y los mitos» y «El enamorado», así como el poema final de la primera edición («Escrito en el agua»), Cernuda le comunica lo siguiente, que transcribimos por su indudable interés:

No creas que me disgusta mucho la noticia de tener que suprimir, en esta segunda edición de *Ocnos*, la pieza final de la primera edición. En realidad pensé suprimirla, por considerarla exagerada en tono, pero no me decidí. Siento, por otra parte, tener que prescindir al mismo tiempo de las dos piezas nuevas. Con esta carta te envío un grupo de otras piezas inéditas, aunque no sé si tal aumento del texto iría contra las posibilidades y planes editoriales de «Ínsula». Ya me dirás sinceramente. La razón de mi nuevo envío es simple: aquella pieza final de la primera edición actuaba como una especie de tapón, e impedía la continuación del libro, a menos que le añadiera una segunda parte, cosa que ahora, por diversas razones, no puedo hacer. Suprimida ella, que era cierto modo de conclusión, el libro queda inconcluso, y listo para cualesquiera [*sic*] adiciones de textos semejantes que quiera hacerle. Es cierto que queda rota la unidad temática andaluza de la primera edición; pero yo nunca pensé centrar el libro en el ambiente andaluz infantil y juvenil, y además me enoja un poco que lo consideren como dictado por «nostalgias andaluzas». Bien sabe Dios que no tengo el menor deseo de volver por aquella bendita tierra, donde viví, contra mi voluntad, tal largo tiempo (Cano, 1978: 195).

Con respecto a «Escrito en el agua», Gil de Biedma (1979: xvi) nos da una explicación muy similar a la apuntada por Cernuda:

Escrito en el agua —así se titulaba— rezuma un complaciente patetismo que al autor debió resultarle un poquito embarazoso en la relectura, pero acaso su eliminación se debió sobre todo al hecho de que al crecer *Ocnos*, y tomar otro sesgo, esas dos páginas quedaban sin función ninguna en el conjunto.

Los dieciocho poemas nuevos definitivos que aparecen en esta segunda edición se dividen, atendiendo a su temática, en cuatro apartados (Valender, 1984: 60): a) reúne los poemas que continúan inspirándose en su niñez sevillana: «El piano», «El enamorado», «Sortilegio nocturno» y «El poeta y los mitos»; b) agrupa cinco poemas que rememoran la época que va desde su salida de Sevilla hasta el comienzo de la Guerra Civil, son estos: «Aprendiendo olvido», «El estío», «Ciudad de la meseta», «Santa» y «La tormenta»; c) otros seis textos tratan sobre su exilio en Gran Bretaña: «Río», «El mirlo», «El brezal», «Las viejas», «La primavera» y «La nieve»; y d) acoge

tres poemas que giran sobre algunos aspectos generales del concepto de poesía en Cernuda: «Pantera», «La soledad» y «Las campanas».

Todos, incluso los ajenos a experiencias concretas derivadas de algún episodio vital, en alguna medida, continúan el tono meditativo y reflexivo de los poemas de la primera edición. En «La soledad», quizá el poema menos ceñido a realidades espaciales, es perceptible este matiz:

De niño, cuando a la noche veías el cielo, cuyas estrellas semejaban miradas amigas llenando la oscuridad de misteriosa simpatía, la vastedad de los espacios no te arredraba, sino al contrario, te suspendía en embeleso confiado. Allá entre las constelaciones brillaba la tuya, clara como el agua, luciente como el carbón que es el diamante: la constelación de la soledad, invisible para tantos, evidente y benéfica para algunos, entre los cuales has tenido la suerte de contarte.

Y en «Pantera»¹¹, uno de los poemas de mayor fuerza y tensión líricas de la colección, «donde el poeta adopta la forma de expresión menos directa, al presentar un animal enjaulado como imagen de la situación social en que se encuentra el poeta moderno» (Valender, *ibid.*: 71), Cernuda se pregunta, en un tono displicente, «¿Qué poeta o qué demonio odió tanto y tan bien la vulgaridad humana circundante?».

Sobre la tercera y última edición de *Ocnos* (1963) también resulta muy interesante lo que dejó escrito Cernuda en la citada nota editorial. Su transcripción es obligada:

De forma semejante a la indicada anteriormente, siguió creciendo el texto, con posterioridad a su segunda edición, y ello, unido a agotarse aquellas dos ediciones primeras, motivó que su autor (hostigado por la demanda de lectores que buscaban el libro) deseara hacer tiempo publicar esta tercera. A ella le hubiera gustado añadir, separados, pero bajo la misma cubierta los poemas en prosa que constituyen el librito «Variaciones sobre Tema Mexicano», análogos quizá en género y en expresión a los de «Ocnos»; pero la edición de «Variaciones», comprada por editor distinto, permanece ahora soterrada en sótano editorial, donde nadie sabe que existe, y comprarla, para tener derecho a unirse a la edición presente, era cosa no hacedera de momento a su autor.

Gracias a la hospitalidad que le dieron a «Ocnos» las ediciones de la Universidad Veracruzana, aparece hoy, aumentada, la edición tercera del libro.

Esta edición incorpora quince nuevos textos, compuestos entre 1949 y 1963, con la excepción de «La luz», fechado, según indica Otero (1972a: 349), en 1944¹². Aparecen ordenados siguiendo los mismos criterios que en la segunda edición. En el

¹¹ El profesor Bernd Dietz (1978) estudia lo que denomina «un curioso ejemplo de interacción poética» entre este poema y su homónimo de Rilke «Der Panther».

¹² El desconocimiento de la fecha de composición de algunos poemas, «Ciudad Caledonia», «Biblioteca» y «El parque», referidos a la estancia de Cernuda en Gran Bretaña, ha suscitado la posibilidad de que también fueran compuestos anteriormente.



primer grupo figuran «El miedo», «Mañanas de verano» y «El viaje», que continúan la temática andaluza iniciada en la primera edición; «Guerra y paz», «Ciudad Caledonia», «Biblioteca», «Maneras de vivir», «La luz» y «El parque» se agregan a los que tratan de sus experiencias en España y Gran Bretaña; sobre su estancia en América añade «La llegada», «Regreso a la sombra» y «Pregón tácito»; y sobre diversos aspectos de la poesía, «Helena» y «El acorde».

A pesar de que los nuevos poemas, incluidos también los que se añaden en la segunda edición, se integran perfectamente en la contextura inicial de *Ocnos*, son detectables algunas diferencias. La más obvia, ya apuntada, viene dada por la incorporación de experiencias vitales ajenas a su infancia y juventud en Sevilla, como es fácilmente deducible de la división reseñada. Pero la diferencia más llamativa es, quizá, el tono más especulativo —en palabras del propio Cernuda: esa «resonancia más bien intelectual»— que puede observarse en poemas como «El poeta y los mitos», donde junto a la evocación lírica es perceptible un notorio alejamiento del motivo autobiográfico que desemboca en una reflexión con matiz intelectual:

Que tú no comprendieras entonces la casualidad profunda que une ciertos mitos con ciertas formas intemporales de la vida, poco importa: cualquier aspiración que haya en ti hacia la poesía, aquellos mitos helénicos fueron quienes la provocaron y la orientaron. Aunque al lado no tuvieses alguien para advertirte del riesgo que así corrías, guiando la vida, instintivamente, conforme a una realidad invisible para la mayoría, y a la nostalgia de una armonía espiritual y corpórea rota y desterrada siglos atrás de entre las gentes.

A Valender (1984: 90) le parece aceptable que lo que provoca este cambio de tono, según insinúa el propio Cernuda, es la naturaleza diferente de la experiencia evocada. Esta explicación, sin embargo, no la considera suficiente, y añade «que otro factor, quizá más importante, parece ser el hecho de envejecerse el poeta, el impulso lírico disminuyéndose poco a poco con el paso del tiempo». Este hecho se detecta, sobre todo, en la diferente actitud ante la muerte: en los poemas iniciales se acepta de una manera natural, mientras que en los últimos, cuando percibe su inminencia, la duda hace mella en su estado de ánimo y deja traslucir un cierto grado de ironía y sarcasmo.

Esta tercera edición es la que marca más diferencias con las anteriores. Para Jenaro Talens (1975: 380), en un apéndice titulado «Los tres «Ocnos»», establece una correlación entre las tres etapas de *Ocnos* y los tres estadios vitales que se reflejan en *La realidad y el deseo*:

La edición definitiva (1963), rompe de modo claro con las dos anteriores. El paisaje da paso a la meditación, y el pensamiento se enseñoera del libro. *Ocnos* se transforma en un mundo cerrado cuyas tres etapas marcan claramente los tres estadios correlativos que Cernuda alcanzaría en *La Realidad y el Deseo*: vida vivida, vida meditada, vida pensada. El autor del *Ocnos* de 1963 es el mismo que ha decidido ya transformarse en entidad artística como medio de fijación en el tiempo.

En general, y refiriéndonos a la totalidad de los poemas, la música y la naturaleza, manifestada de muy diversas formas, son los motivos recurrentes más

importantes que sirven de elemento desencadenante de los recuerdos. La música, además, adquiere una especial preponderancia al ser el motivo sobre el que giran el primer poema del libro y los últimos de las dos últimas ediciones. Es conocida la importancia que Cernuda les daba en sus publicaciones a los textos que ocupaban esas posiciones, adjudicándoles la función de prólogo y epílogo. En «La poesía», la música, asociada a lo inusitado, son las sensaciones que dejan en el poeta una huella que el tiempo no ha podido borrar, y deja entrever entonces

la existencia de una realidad diferente de la percibida a diario, y ya oscuramente sentía cómo no bastaba a esa otra realidad el ser diferente, sino que algo alado y divino debía acompañarla y aureolarla, tal el nimbo trémulo que rodea un punto luminoso.

En «Las campanas», poema que cerraba la segunda edición, el tañer de las campanas de la torre de una catedral (¿Sevilla?) provocan en el poeta emociones retardadas. Y en «El acorde», poema final del libro, mediante la música el poeta logra la perfecta conjunción espiritual, a modo de éxtasis místico, de sentimiento y conciencia:

Comenzó con la adolescencia, y nunca se produjo ni se produce de por sí, sino que necesitaba y necesita de un estímulo. ¿Estímulo o complicidad? Para ocurrir requiere, perdiendo pie en el oleaje sonoro, oír música; mas aunque sin música nunca se produce, la música no siempre y rara vez lo supone. (...)

El instante queda sustraído al tiempo, y en ese instante intemporal se divisa la sombra de un gozo intemporal, cifra de todos los gozos terrestres, que estuvieran al alcance. Tanto parece posible o imposible (a esa intensidad del existir qué importa ganar o perder), y es nuestro o se diría que ha de ser nuestro. ¿No lo asegura la música afuera y el ritmo de la sangre adentro?

Para Musacchio (1989: 19), este sentimiento de armonía perfecta con el mundo exterior provocado por la música constituye el tema central del libro.

VARIACIONES SOBRE TEMA MEXICANO

Los poemas que componen la edición definitiva¹³ de *Variaciones sobre tema mexicano* (1952) fueron compuestos en 1950, a raíz de sus primeras estancias en México. Además de los veintinueve poemas que se agrupan bajo el epígrafe «Variaciones», el libro aparece precedido del texto «El tema», que sirve de introducción, y se cierra con «Recapitulando» a modo de epílogo.

¹³ En la primera edición de 1952 (México, Porrúa y Obregón) no se incluye el poema «Dúo», «posiblemente debido a la manera con que se presenta ahí el homosexualismo» (Valender, 1984: 95, n. 1). Las ediciones posteriores de *Prosa completa* (1975) y la de Jaime Gil de Biedma (1977) reproducen el texto completo.



En «El tema» Cernuda quiere justificar su intención de recuperar la olvidada presencia cultural española en México:

España, pues, no había sido, ni era para la mayoría de nosotros, sino el territorio peninsular, y parece que los americanos, por su parte, se dieron cuenta de dicha actitud antes que nosotros. Acaso a los españoles no nos interesaron nunca estas otras tierras, que durante tres siglos fueron parte de nuestra nación.

Después de plantear en varios interrogantes algunos aspectos del permanente conflicto entre lo indígena y lo hispano, Cernuda, cambiando el tono, se dirige a su *alter ego* —el que representa a su infancia y a su juventud—, caracterizado en un «tú»:

En tu niñez y en tu juventud, ¿qué supiste tú, si algo supiste, de estas tierras, de su historia que es una con la tuya? Curiosidad, confíésalo, no tenías. Culpa tuya, sin duda, pero nada en torno podía tampoco encaminarla.

Este mismo recurso, ahora plasmado en diálogo directo, de marcado estilo platónico, y en el que intervienen los mismos interlocutores, es decir, Cernuda maduro y Cernuda joven, es el que emplea sin ningún tipo de explicación narrativa en «Recapitulando». Merece destacarse el siguiente fragmento:

- ¿Actitud impersonal? ¿Palabras impersonales?
- Detesto la intromisión de la persona en lo que escribe el poeta.
- Esa actitud hubiera excusado entonces, entre tu simpatía incondicional, algunas objeciones. Hay en esta tierra tanto que objetar. ¿No lo has visto?
- Bien a la vista está. Pero acaso sea condición, en parte, si no en todo, para la existencia de lo que yo vine a buscar: la tierra y su voluntad de historia, que es el pueblo.

Para Valender (1984: 97), en ambos textos Cernuda hace referencia a un doble proceso de idealización:

No sólo se ve a México como reflejo o proyección de España, sino esta misma imagen de España también responde a criterios que son puramente subjetivos. La España que se proyecta sobre el mundo mexicano no es la que Cernuda conocía, sino la que hubiera querido que existiera, la que a través de los años había bautizado con el nombre de Sansueña¹⁴.

Cernuda parece recobrar en México no sólo la referencia espacial mítica de su Andalucía ya casi olvidada —y en algunos momentos denigrada—, sino su propia identidad vital y poética. En «Centro del hombre» se refleja esta idea:

¹⁴ Sobre el uso y simbología del topónimo «Sansueña» resultan muy interesantes las observaciones que hace Derek Harris (1992: 126-138) en un apartado del capítulo III del libro citado que titula precisamente «España, Sansueña, México».

Por unos días hallaste en aquella tierra tu centro, que las almas tienen también, a su manera, centro en la tierra. El sentimiento de ser un extraño, que durante tiempo atrás te perseguía por los lugares donde viviste, allí callaba, al fin dormido. Estabas en tu sitio, o en un sitio que podía ser tuyo; con todo o con casi todo concordabas, y las cosas, aire, luz, paisaje, criaturas, te eran amigas. Igual que si una losa te hubieran quitado de encima, vivías como un resucitado.

La tendencia general de la mayoría de los poemas se dirige a realizar una especie de simbiosis entre el hombre (el poeta) y la tierra (México-España). De ahí que el elemento descriptivo, presente en algunos textos como «El mercado», quede siempre supeditado a la visión subjetiva del poeta. El espacio físico exterior y el espiritual interior se funden y proyectan conjuntamente. Para Valender (1984: 96), «Cernuda intenta comunicar no tanto la realidad objetiva de México como el significado particular que esta realidad tiene para él». Es precisamente esta presencia permanente y casi obsesiva del autor en el discurso poético lo que, para este crítico, caracteriza a estos textos como poemas y no como ensayos. Gil de Biedma (1979: XVIII) señala al respecto que «las dos colecciones de poemas en prosa que Cernuda escribió no fueron en su origen —*Variaciones ...* lo sigue siendo— sino ejercicios de delectación morosa». Sobre esta cuestión del género literario ha señalado Luis Felipe Vivanco (1968: 583) lo siguiente:

En otro libro posterior de Cernuda, *Variaciones sobre tema mejicano* (1952), el poema en prosa y el ensayo se completan y unifican en una nueva forma de arte. Lo que hay de poema en prosa en este libro es lo que sigue habiendo en él de descubrimiento del mundo, ahora ya realidades concretas mejicanas de sus cuarenta y cinco años, en vez de sevillanas de los quince. Y lo que hay de ensayo es lo que tiene de meditación española sobre esas realidades.

No creemos que el elemento meditativo en la poesía de Cernuda deba tomarse como rasgo diferenciador entre el poema en prosa y el ensayo. Al respecto conviene traer a colación lo apuntado en un conocido artículo de José Ángel Valente (1977), titulado precisamente «Luis Cernuda y la poesía de la meditación» (1962). Valente, apoyándose en algunas afirmaciones de Unamuno —a quien se le debe la denominación «poesía meditativa»—, y en la tesis posterior de Louis L. Martz (*The Poetry of Meditation*, 1955) referida a la poesía inglesa, llega a la conclusión de que la obra de madurez de Cernuda posee como característica central «esa particular presencia del pensamiento-pasión en poemas cuya estructura responde por entero a la técnica de la poesía meditativa» (p. 309). Hace a continuación la aclaración, muy pertinente, de que la estructura meditativa no va necesariamente adscrita a un contenido religioso rígidamente determinado. Valender aplica esta propuesta de análisis a los poemas de *Ocnos* y de *Variaciones...*, y señala que la estructura meditativa de los poemas de ambos libros es la misma. Esta estructura adopta la forma tripartita, con algunas variaciones, típica de la poesía meditativa, a saber, memoria, entendimiento y voluntad. Coincide en gran medida esta distribución con la propuesta por Aullón de Haro (1979: 133-134), salvo en la interesante apreciación de la función relevante que adoptan las frases u oraciones interrogativas que suelen aparecer a



mitad del poema como nexo de la materia de recuerdo con la materia de reflexión. Las tres fases meditativas se convierten en la poesía de Cernuda, mediante un proceso de autodramatización, en los siguientes apartados: a la memoria le correspondería la composición de lugar a través de la representación del escenario o ubicación espacial de la materia del recuerdo; al entendimiento le incumbe la recreación emocional de la experiencia descrita y la explicación racional de esa emoción; y, por último, a la voluntad se le asigna la proyección existencial del motivo central. En la poesía meditativa de Cernuda, como muy bien apunta Valender (1984: 38), se sustituye la vida de Cristo por su propia niñez y adolescencia, y la presencia divina de Dios por el mundo invisible de la naturaleza. En *Variaciones sobre tema mexicano*, la materia de recuerdo se sustituye por la materia de la realidad actual (Aullón de Haro, 1979: 133).

Veamos esta estructura aplicada al poema de *Variaciones...* «El mirador». El texto se presenta dividido en tres párrafos que se corresponden con las tres fases. En el primer párrafo nos encontramos una breve descripción del espacio que va a servir de materia de recuerdo:

A este rincón del convento, suelo desigual de ladrillos rosáceos, apenas más ocre su color que el de las paredes, los dos arcos de su esquinazo abierto sobre el paisaje te atraen, te llaman desde el corredor del claustro. Acodado luego en el muro, miras el paisaje, te dejas invadir por él, de tus ojos a tu imaginación y su memoria, adonde algo anterior, no sabes qué, imagen venida cómo o por dónde, parecía haberte preparado para esta simpatía profunda, este conocimiento entrañable que a su vista en ti despierta.

Como se puede observar hay un cambio de perspectiva. En un primer momento nos sitúa en un lugar cerrado, concreto, desde el cual se divisa un paisaje abierto e inconcreto que despierta en la imaginación del «tú» al que se dirige el poema una imagen irreconocible en ese instante. Luego, en el segundo párrafo, se descubre que ese paisaje es similar al apprehendido desde su nacimiento:

En lo que ves, cierto, hay mucho que fue y es tuyo, por nacimiento, desde siempre: el fondo religioso y sensual de tu país está aquí; el sosiego remansado de las cosas es el mismo; la tierra, labrada igual, se tiende en iguales retazos tornasolados; los cuerpos esparcidos por ella, cada uno con dignidad de ser único, apenas son más oscuros que muchos de tu raza, acaso más misteriosos, con un misterio que incita a ser penetrado.

Pero esa realidad objetiva, una vez recreada por medio de la imaginación e identificada en la memoria del sujeto, le sirve al poeta para seguir buceando en su interior hasta dar con una explicación que satisfaga y justifique su propia existencia:

Pero con todo eso hay otra cosa, algo exótico sutilmente aliado a cuanto es tuyo, que parecías sentir y se adueña de ti. Así debió también adueñarse de los viejos conquistadores, con el mismo dominio interior, como si ellos hubieran sido entonces, como tú lo eres hoy, los subyugados. Algo diferente de tu mundo mediterráneo y atlántico, que se asoma ya al otro lado de este continente, al otro mar

donde Asia se vislumbra, y tan admirablemente se empareja contigo y con lo tuyo, como si ahora se completara al fin tu existencia.

Aunque este tipo de estructura tripartita perfectamente delimitada es el predominante en *Variaciones...* y en *Ocnos*, también es frecuente en algunos poemas una aplicación más flexible, tendente a eliminar la tercera fase o a fundirla con la segunda. Esta variante es la que podemos ver en la mayoría de los poemas de la primera edición de *Ocnos*. En *Variaciones...*, la composición de lugar o materia de recuerdo, además de referirse generalmente a realidades actuales, en algunos casos no se circunscribe a un espacio físico concreto, sino que se produce una perfecta fusión con el elemento humano, como puede comprobarse en «Dignidad y reposo», «El pueblo», «Los ojos y la voz», «Dúo», «La posesión» y «El mercado».

CONCLUSIÓN

De todos los miembros de la llamada *generación del 27*, Luis Cernuda fue quien se decantó de una manera más decidida por el cultivo del poema en prosa. La importancia y el interés de su poesía en prosa son similares a los de Juan Ramón Jiménez. Su aportación representa, dentro de la evolución del poema en prosa español, el enraizamiento definitivo del género. Para Aullón de Haro (1979: 132,133), Cernuda, consciente de lo que significaba en la literatura española un libro como *Ocnos*, «hizo lo que cronológicamente correspondía a Bécquer. De ahí el desfase en la evolución del poema en prosa español con respecto al francés».

En Cernuda, además, lo mismo que en Jiménez, se armonizan el creador y el crítico¹⁵. Este hecho demuestra que en ambos casos la adopción del poema en prosa fue la consecuencia tanto de la necesidad de experimentar otras vías de expresión poética, como de una reflexión teórica previa sobre el género.

Sus primeros textos en prosa (1926-1931), que en algunos casos son meros experimentos sin mayores pretensiones, denuncian el interés temprano de Cernuda por la expresión en prosa. Su mayor importancia, sin embargo, nos viene dada porque nos anticipan las características que van a conformar el poema en prosa cernudiano de su madurez, cuya manifestación más lograda es, sin duda, el primer *Ocnos*.

El modelo de poema en prosa cultivado por Cernuda se ajusta, en cuanto a la extensión, a sus propias consideraciones: «Mas si la longitud mayor o menor del poema en verso es cuestión controvertible, no parece serlo la de la brevedad del poema en prosa» (Cernuda, 1971: 259). Y con relación a la materia del contenido, centrada casi exclusivamente en la rememoración de su niñez y juventud, tiende a la

¹⁵ Cernuda es autor del excelente ensayo «Bécquer y el poema en prosa». En otros trabajos encontramos también agudas observaciones sobre el poema en prosa de otros autores, de las que merece destacarse las referidas a Juan Ramón Jiménez en un artículo publicado por primera vez en 1942 (Cernuda: 1970).

estructura tripartita, con algunas variaciones, típica de la poesía meditativa, que se formaliza en tres fases: la composición del lugar mediante la representación del escenario o ubicación espacial de la materia del recuerdo, la recreación de la experiencia y la explicación racional de la emoción, y, por último, la proyección existencial del motivo central.

En general, la poesía en prosa de Cernuda mantiene un relativo tono de uniformidad y equilibrio. Sin embargo, el particular proceso de elaboración, sobre todo de *Ocnos*, supuso algunos desajustes, que, aunque en varios poemas de *Variaciones sobre tema mexicano* Cernuda recupera la armonía expresiva y temática del primer *Ocnos*, en otros son perceptibles algunos desequilibrios ya apuntados en las adiciones de *Ocnos*. El más llamativo que subyace en todo el libro (Talens, 1975: 132) es una contradicción entre la imposibilidad de crear un paraíso, un nuevo edén real y el intento para conseguirlo:

Variaciones es el resultado de hacer concreto y tangible el mundo utópico de *Ocnos*, que si allí, por el tamiz del tiempo, la irrealidad, y la inconcreción espacial resultaba atrayente, aquí fracasa con estrépito porque las coordenadas del limbo y las de la realidad no coinciden.

Para Valender (1984: 120) los defectos más llamativos son el exceso de intelectualismo, que en algunos casos llega incluso a despojarlos de lirismo, y el acento excesivamente personal que rompe la estructura meditativa característica del primer *Ocnos*.

El logro más interesante y novedoso de la poesía de Cernuda, mucho más perceptible en su poesía en prosa, es la adopción del monólogo dramático. Esta forma poética, importación cernudiana «fatal, inevitable» (Otero, 1977: 132), se formaliza mediante el desdoblamiento del «yo», lo que permite al autor fijar el grado de distanciamiento necesario para ejercer la debida reflexión que trascienda la relatividad de su experiencia individual.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AULLÓN DE HARO, Pedro (1979), «Ensayo sobre la aparición y desarrollo del Poema en Prosa en la literatura española», *Analecta Malacitana*, v. II, «1», pp. 109-136.
- CANO, José Luis (1978), «Nota sobre *Ocnos*, con dos cartas inéditas de Luis Cernuda», *Litoral* (Málaga), núms. 79-81, pp. 129-197.
- CERNUDA, Luis (1970), *Crítica, ensayos y evocaciones* (Edición, prólogo y notas de Luis Maristany), Barcelona, Seix Barral.
- (1971), «Bécquer y el poema en prosa español» (1959), en Luis Cernuda, *Poesía y literatura*, tomo II, Barcelona, Seix Barral (1ª ed., 1964), pp. 257-266.
- (1975), *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Ediciones Guadarrama (4ª ed.; 1ª ed.; 1957).
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1956), *El poema en prosa en España. Estudio crítico y antología*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- DIETZ, Bernd (1978), «Cernuda y Rilke», *Ínsula*, núms. 380-381, p. 6.
- GIL DE BIEDMA, Jaime (1979), «Luis Cernuda y la expresión poética en prosa», prólogo a Luis Cernuda, *Ocnos* seguido de *Variaciones sobre tema mexicano*, Madrid, Taurus, pp. VII-XIX.
- HARRIS, Derek (1971), «Introducción y estudio» a Luis Cernuda, *Perfil del aire*, Londres, Tamesis Books Limited, pp. 11-101.
- (1977), (ed.), *Luis Cernuda*, Madrid, Taurus.
- (1992), *La poesía de Luis Cernuda*, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada. [Traducción del mismo autor de *Luis Cernuda: A Study of the Poetry*, Londres, Tamesis Books Limited, 1973].
- MUSACCHIO, D. (1989), «Introducción» a Luis Cernuda, *Ocnos*, Barcelona, Seix Barral, pp. 7-19.
- OTERO, Carlos-Peregrín (1972), «Variaciones de un tema cernudiano», en *Letras, I*, Barcelona, Seix Barral (1ª ed., Londres, 1966), pp. 121-128.
- (1972)a, «Epílogo no demasiado apológico *pro opera sua*», en *Letras, I*, pp. 291-388.
- (1977), «Poeta de Europa», en Derek HARRIS (ed.), pp. 129-137. [Antes en *Letras, I* (1966), pp. 176-183].
- PAZ, Octavio (1977), «La palabra edificante», en Derek HARRIS (ed.), pp. 138-160. [Antes en *Papeles de Son Armadans*, XXXV, núm. CIII (octubre de 1964)].
- RAMOS ORTEGA, Manuel (1982), *La prosa literaria de Luis Cernuda. El libro Ocnos*, Sevilla, Diputación de Sevilla.

- SILVER, Philip W. (1972), *Luis Cernuda, el poeta en su leyenda*, Madrid-Barcelona, Alfaguara. [Traducción de «*Et in Arcadia ego*»: *A Study of the Poetry of Luis Cernuda*, London Tamesis Books Limited, 1965].
- (1989), *De la mano de Cernuda*, Madrid, Fundación Juan March/Cátedra.
- TALENS, Jenaro (1975), *El espacio y las máscaras. Introducción a la lectura de Cernuda*, Barcelona, Anagrama.
- UTRERA TORREMOCHA, María Victoria (1999), *Teoría del poema en prosa*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones-Universidad de Sevilla.
- VALENDER, James (1975), «Jiménez y Cernuda: «Esquela contra» y «Réplica»», *Ínsula*, núm. 348, pp. 3 y 6.
- (1984), *Cernuda y el poema en prosa*, Londres, Tamesis Books Limited.
- s.f., *La prosa narrativa de Luis Cernuda. Historia de una pista falsa*, Iztapalapa (México), Cuadernos Universitarios-Universidad Autónoma Metropolitana.
- VALENTE, José Ángel (1977), «Luis Cernuda y la poesía de la meditación», en Derek HARRIS (ed.), pp. 303-313. [Antes en *La Caña Gris*, núms. 6-8 (1962); recogido en *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo XXI, 1971].
- VIVANCO, Luis Felipe (1968), «La prosa y el ensayo: el poema en prosa», en Guillermo DÍAZ-PLAJA (dir.), *Historia general de las literaturas hispánicas*, vol. VI, Barcelona, Vergara, pp. 578-584.