

ARCHIVO HISPALENSE
REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA



Archivo Hispalense. Revista Histórica, Literaria y Artística inició su publicación en 1886, por la Sociedad de Bibliófilos Sevillanos (Sociedad del Archivo Hispalense), editando cuatro tomos entre 1886 y 1888. Desde 1943, es una revista científica editada por el Servicio de Archivo y Publicaciones de la Diputación de Sevilla; actualmente su periodicidad es anual. La finalidad de la revista es contribuir al conocimiento y difusión de investigaciones inéditas sobre diversos aspectos históricos, artísticos, literarios y culturales de Sevilla, su provincia y por extensión su antiguo reino, sin límite cronológico.

SERVICIOS DE INFORMACIÓN

La revista *Archivo Hispalense* es recogida sistemáticamente en repertorios y bases de datos bibliográficas, entre otros: Periodical Index Online (PIO); CINDOC - Base de datos Sumarios ISOC; Historical Abstract; MLA - Modern Language Association Database; DIALNET; LATINDEX; SUMARIS CBUC; ULRICH'S.

© DE LOS TEXTOS: SUS AUTORES

© DE LA EDICIÓN: DIPUTACIÓN DE SEVILLA. SERVICIO DE ARCHIVO Y PUBLICACIONES

ISSN: 0210-4067

DISEÑO Y MAQUETACIÓN: DIAGRAMA, S.C.

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN: ARTES GRÁFICAS SERVIGRAF, S.L.

DEPÓSITO LEGAL: SE-25-1958

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

[PERIODICIDAD ANUAL]

ISSN 0210-4067

NÚMEROS 288-290 / AÑO 2012 / TOMO XCV



DIPUTACIÓN DE SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

NÚMEROS 288-290 / AÑO 2012

ISSN 0210-4067

CONSEJO ASESOR

FERNANDO RODRÍGUEZ VILLALOBOS Presidente de la Diputación de Sevilla	ANTONIA HEREDIA HERRERA Ex-Directora de la revista Archivo Hispalense
BEATRIZ SÁNCHEZ GARCÍA Diputada de Ciudadanía, Participación y Cultura	CARMEN MENA GARCÍA Universidad de Sevilla
BARTOLOMÉ CLAVERO SALVADOR Universidad de Sevilla	PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ Universidad de Sevilla
ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ Universidad de Sevilla	ENRIQUE VALDIVIESO Universidad de Sevilla

CONSEJO DE REDACCIÓN

LEÓN CARLOS ÁLVAREZ SANTALÓ Universidad de Sevilla	VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO Universidad de Sevilla
ANTONIO MIGUEL BERNAL Universidad de Sevilla	ROGELIO REYES CANO Universidad de Sevilla
JUAN BOSCO DÍAZ-URMENETA MUÑOZ Universidad de Sevilla	SALVADOR RODRÍGUEZ BECERRA Universidad de Sevilla
ELODIA HERNÁNDEZ LEÓN Universidad Pablo de Olavide	ESTEBAN TORRE SERRANO Universidad de Sevilla
ANTONIO MERCHÁN ÁLVAREZ Universidad de Sevilla	ALBERTO VILLAR MOVELLÁN Universidad de Córdoba
MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ Universidad de Sevilla	FLORENCIO ZOIDO NAVARRO Universidad de Sevilla
ALFREDO J. MORALES MARTÍNEZ Universidad de Sevilla	

DIRECCIÓN

CARMEN BARRIGA GUILLÉN
Jefa del Servicio de Archivo y Publicaciones. Diputación de Sevilla

SECRETARÍA

RODRIGO TRINIDAD ARAUJO

ADMINISTRACIÓN

Suscripciones
ASUNCIÓN PRIETO MUÑOZ
M.^a EUGENIA SÁNCHEZ-HEREDERO AGUADO
Intercambios
MERCEDES NAVARRO DUARTE

DIPUTACIÓN DE SEVILLA

Servicio de Archivo y Publicaciones
Avda Menéndez y Pelayo, 32. 41071 Sevilla (España)
Teléfono: 95 455.07.73. Fax: 95 455.00.50
e-mail: archivo@dipusevilla.es
<http://www.dipusevilla.es>

SUMARIO

ARTÍCULOS

HISTORIA

PÁGS.

JOSÉ M.^a ARENAS CABELLO

Los confines de Matrera. Una aproximación a sus límites a partir de la toponimia, la cartografía histórica y otras fuentes documentales

13-39

JOSÉ BELLVER

Yâbir b. Aflah en la leyenda de Sevilla

41-53

JOSÉ IGNACIO CANSINO GONZÁLEZ

La Banda de Música del Hospicio Provincial de Sevilla

55-67

ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ

Alanís en el tránsito de la Edad Media a la Moderna

69-94

MARÍA CARMEN GIMÉNEZ MUÑOZ

La mujer durante la Guerra Civil. El papel de las instituciones asistenciales y educativas en Sevilla

95-129

JULIO PONCE ALBERCA E IRENE SÁNCHEZ GONZÁLEZ

Joaquín Carlos López Lozano: periodista, político y ateneísta

131-148

NATALIA MAILLARD ÁLVAREZ

Una aproximación a la violencia sexual en Sevilla a través de los perdones de estupro (siglos XVI-XVII)

149-165

JOSÉ MARÍA OLIVA MELGAR

El Monopolio de Indias en el siglo XVII y la economía andaluza.

Un apunte sobre el origen del atraso económico en Andalucía

167-194

ARTE

PÁGS.

RAFAEL CÓMEZ RAMOS

La puerta principal de la aljama almohade de Sevilla

197-218

ALBERTO FERNÁNDEZ GONZÁLEZ Y MANUEL VARAS RIVERO

La arquitectura dibujada: los conventos sevillanos de la Encarnación, el Pópulo y la Merced Calzada según planos del siglo XIX

219-240

FRANCISCO MANUEL GIL PINEDA El <i>relámpago</i> que cerró el arte barroco en España. La gran custodia del cardenal Delgado y Venegas	241-257
ROSARIO MARCHENA HIDALGO El expolio de libros iluminados	259-278
ANTONIO MARTÍN PRADAS Nuevas aportaciones sobre el órgano de la iglesia parroquial de Santa Bárbara de la ciudad de Écija (Sevilla)	279-295
MANUEL ANTONIO RAMOS SUÁREZ El monumento eucarístico del Jueves Santo de la parroquia de San Juan Bautista de Marchena (Sevilla)	297-316
JOAQUÍN ROMERO LAGARES Ocaso y desaparición de los villancicos en el siglo XVIII: el caso de la Catedral de Sevilla	317-332

LITERATURA

PÁGS.

JOSÉ MANUEL BEGINES HORMIGO Con canto acordado: <i>Ocnos</i> , de Luis Cernuda	335-354
JUAN MANUEL CARMONA TIerno La presencia de Gustavo Adolfo Bécquer en la obra de Juan Ramón Jiménez	355-380
BARTOLOMÉ POZUELO CALERO El epitafio del prior Pedro Vélez de Guevara: un retrato de autor	381-394

MISCELÁNEA

PÁGS.

FRANCISCO JAVIER GÓMEZ MERCHÁN De librero a traductor: Andrea Pescioni y su aportación a las «Historias prodigiosas»	397-410
ENRIQUE VALDIVIESO Un retrato de Francisco Antonio Pérez de Escandón y de don Francisco de Olmeda atribuido a Alonso Miguel de Tovar	411-415

RESEÑAS

PÁGS.

CABEZAS GARCÍA, ÁLVARO: <i>Vicente Alanís (1730-1807)</i> . Por ÁLVARO RECIO MIR	419-421
CARMONA DOMÍNGUEZ, JOSÉ MARÍA: <i>Bibliografía General de Carmona</i> . Por JUAN DIEGO MATA MARCHENA	422-426

CRUZ ISIDORO, FERNANDO: <i>El patrimonio restaurado de la Basílica de la Caridad de Sanlúcar de Barrameda.</i> POR TEODORO FALCÓN MÁRQUEZ	427-428
ENRÍQUEZ DEL ÁRBOL, EDUARDO: <i>La Masonería en Sevilla y provincia en el último tercio del siglo XIX.</i> POR LEANDRO ÁLVAREZ REY	429-432
HERRERA DÁVILA, JOAQUÍN: <i>El Hospital del Cardenal de Sevilla y el Doctor Bartolomé Hidalgo de Agüero. Visión histórico-sanitaria del Hospital de San Hermenegildo (1455–1837).</i> POR ANTONIO RAMOS CARRILLO	433-437
JIMÉNEZ CUBERO, J. ANTONIO: <i>Con nombres y apellidos. La represión franquista en Cazalla de la Sierra 1936-1950.</i> POR JOAQUÍN OCTAVIO PRIETO PÉREZ	438-441
MATEO AVILÉS, E. DE: <i>Espiritistas y teósofos en Andalucía (1853-1939). Perseguidos y olvidados.</i> POR JUAN B. VILAR	442-445
MURPHY, MARTIN: <i>Ingleses de Sevilla: el colegio de San Gregorio, 1592-1767.</i> POR IGOR PÉREZ TOSTADO	446-448
NOGUES, ANTONIO MIGUEL - CHECA, FRANCISCO (Coordinadores): <i>La cultura sentida. Homenaje al Profesor Salvador Rodríguez Becerra.</i> POR SALVADOR HERNÁNDEZ GONZÁLEZ	449-452
TORRE, ESTEBAN: <i>Veinte sonetos de Quevedo con comentarios.</i> POR RAFAEL CÓMEZ	453-454

Literatura
~

Con canto acordado: *Ocnos*, de Luis Cernuda



JOSÉ MANUEL BEGINES HORMIGO

IES Almudeyne, Los Palacios y Villafranca (Sevilla)

RESUMEN: El libro de poemas en prosa *Ocnos*, del poeta sevillano Luis Cernuda, presenta una serie de características literarias que permiten al crítico interpretar y aclarar la teoría poética de Cernuda. Para Cernuda, la literatura surge de un estado de quietud y de comunión con la naturaleza que permite la consecución de aquello que se denomina, en el libro, «el acorde». En ese momento, el poeta es capaz de entrar en comunicación con el mundo y descubrir la verdad oculta tras las apariencias. El acorde se produce, fundamentalmente, cuando se interrumpe la linealidad irrevocable del tiempo, que conduce inevitablemente hacia la decadencia y la muerte. Los mecanismos con los que cuenta el poeta para provocar la aparición del acorde son varios: el contacto directo con la naturaleza, la unión física de los cuerpos, el goce estético proporcionado por la música y el necesario estado de soledad y aislamiento.

PALABRAS CLAVE: Crítica literaria, Luis Cernuda, *Ocnos*, poema en prosa.

ABSTRACT: The book of prose poems *Ocnos*, the Sevillian poet Luis Cernuda, has a number of features that allow the critical literary interpret and clarify Cernuda's poetic theory. For Cernuda, literature arises from a state of stillness and communion with nature that allows the achievement of what is called, in the book, «el acorde». At that time, the poet is able to enter into communication with the world and discover the truth behind appearances. The chord occurs mainly after stopping irrevocable linearity of time, which inevitably leads to decay and death. The mechanisms by which the poet has to trigger the onset of the chord are several: direct contact with nature, the physical union of bodies, the aesthetic enjoyment provided by music and the necessary state of loneliness and isolation.

KEY WORDS: Literary criticism, Luis Cernuda, *Ocnos*, prose poem.

La decisión de agrupar toda su obra bajo el título general de *La Realidad y el Deseo* ha provocado, quizá, que el reconocimiento de Luis Cernuda se limite a los libros que integran esa «biografía espiritual», como la llamó Octavio Paz¹. Podría parecer que

1. «*La Realidad y el Deseo* puede verse como una biografía espiritual, sucesión de momentos vividos y reflexión sobre esas experiencias vitales» (PAZ, Octavio, «La palabra edificante» en HARRIS, Derek (ed.), *Luis Cernuda. El escritor y la crítica*, Madrid: Taurus, 1977, p.140).

Cernuda no sitúe al mismo nivel sus poemas en prosa y sus poemas en verso² y podría parecer, igualmente, que *Ocnos* no merece la atención crítica que sí ha despertado su gran obra. De hecho, muchos de los acercamientos que se hacen a esta colección de poemas en prosa parten de un interés indirecto, puesto que hacen depender el valor de *Ocnos* de la mayor o menor relevancia respecto a la explicación de su obra en verso. De la amplia bibliografía que se encarga de estudiar la obra de Cernuda, son pocos los estudios monográficos que se concentran en el análisis amplio y pormenorizado del libro *Ocnos*³ y pocos, también, los que no recurren a esa obra para explicar algún aspecto teórico de *La Realidad y el Deseo*.

Ocnos corre paralelo a la composición de *La Realidad y el Deseo*. Los poemas en prosa incluidos en la primera edición se consideran escritos entre 1940 y 1941; y los aparecidos en la tercera edición fueron compuestos de manera demorada entre 1950 y 1961⁴. Por lo tanto, la creación de su primer libro de poemas en prosa coincide en el tiempo con la poesía de madurez del poeta sevillano⁵ y, naturalmente, desarrolla los mismos temas y manifiesta las mismas preocupaciones que en su obra en verso, aunque ciñéndose al esquema impuesto por la hibridez del género empleado. Con esto, únicamente, se quiere constatar una obviedad: el hecho de que *La Realidad y el Deseo* y *Ocnos* son manifestaciones hermanas de una misma manera de sufrir el tiempo y de vivir la creación poética. Si *Ocnos* no forma parte de *La Realidad y el Deseo* se debe a un prurito de pureza estilística de Cernuda que no le impidieron, sin embargo, incluir los poemas en prosa de *Los placeres prohibidos*.

La relevancia de *Ocnos* no se limita a su coincidencia temática con su obra en verso, sino que va más allá y ayuda a entender la forma en que se gestó el interés de Cernuda por la práctica literaria y por la expresión poética, es decir, las experiencias que se analizan en la obra, desde el pensamiento poético y el cuidado estilístico, es el estadio preliterario del autor, cuando el niño vive en un estado de atención universal y en un éxtasis armonioso con la naturaleza. P. W. Silver ha destacado esta importancia

2. El gran interés que despierta este género en Cernuda se pone de manifiesto en la necesidad del poeta de dedicar un estudio titulado «Bécquer y el poema en prosa español» para explicarse los límites de este género híbrido y comprenderlo mejor. El estudio data de 1959, cuando aún estaban en proceso de creación *Ocnos* y *Variaciones sobre tema mexicano*.

3. Las monografías sobre la prosa poética de Cernuda más destacadas son las que se detallan a continuación: RAMOS ORTEGA, Manuel, *La prosa literaria de Luis Cernuda: el libro «Ocnos»*, Sevilla: Diputación Provincial, 1982; SICOT, Bernard, *Quête de Luis Cernuda: primeras poesías, Ocnos et Variaciones sobre tema mexicano*, Paris: L'Harmattan, 1995; ROSA (DE LA), Julio M., *Luis Cernuda y Sevilla (Albanio en el Edén): notas para una introducción a la lectura de Ocnos*, Sevilla: Edisur, 1981; VALENDER, James, *Cernuda y el poema en prosa*, Londres: Tamesis Books Limited, 1984; UTRERA TORREMOCHA, María Victoria, *Teoría del poema en prosa*, Sevilla: Universidad, 1999, pp. 371-386.

4. Vid. RAMOS ORTEGA, Manuel, ob. cit., p. 33; VALENDER, James, ob. cit., pp. 75-76.

5. Vid. OTERO, Carlos, «La tercera salida de *La Realidad y el Deseo*», *Papeles de son armadans*, 1960, 17, n.º 51; PAZ, Octavio, art. cit., p. 141; ORTIZ, Fernando, «Luis Cernuda: del mito a la elegía», en CERNUDA, Luis, *Música cautiva. (Antología poética)*, Sevilla: Diputación de Sevilla-Fundación El Monte, 2002, p. XXIII.

en su ya clásico trabajo sobre el poeta. Según Silver, los poemas en prosa de la primera edición, aquellos que se encargan de analizar la infancia, «deben leerse como preámbulo a los poemas que constituyen *La Realidad y el Deseo*», y es ahí donde radica la importancia del libro, puesto que «contiene el análisis y «mitificación» de la vida del niño que iba a convertirse en poeta»⁶. La biografía espiritual a la que se refiere Octavio Paz se completa con el análisis que de la infancia se hace en *Ocnos*.

Algunos críticos han interpretado la evocación de la infancia de Cernuda como una manera de recuperar, idealizada, la Sevilla del Cernuda niño, vista la ciudad desde la nostalgia y el sentimiento de pérdida y alienación característica de los exiliados. Juan Goytisolo, en el prólogo a *Cernuda y Sevilla (Albanio en el Edén)*, de Julio M. de la Rosa, se refiere a la recuperación idealizada de Sevilla por parte del poeta exiliado, que tiene a la ciudad como única forma de escapar del doloroso destierro que sufría⁷. Igualmente, Manuel Ramos Ortega, que se encarga por extenso de estudiar la obra, advierte que *Ocnos* no es un libro sobre Sevilla ni Andalucía, sino «de Sevilla y de Andalucía, en el sentido que surge de un clima espiritual absorbido por el poeta desde su infancia y que [...] brota [...] cuando más necesita de él Cernuda para calmar su sed andaluza en los climas húmedos y fríos de Escocia»⁸. El propio Cernuda, en su artículo titulado «Divagación sobre la Andalucía Romántica» de 1935, situaría el Edén en Andalucía:

Confesaré que sólo encuentro apetecible un edén donde mis ojos vean el mar transparente y la luz radiante de este mundo; donde los cuerpos sean jóvenes, oscuros y ligeros; donde el tiempo se deslice insensiblemente entre las hojas de las palmas y el lánguido aroma de las flores meridionales. Un edén, en suma, que para mí bien pudiera estar situado en Andalucía⁹.

Se habrá apreciado, sin embargo, que las características del Edén pueden surgir en otros lugares, con la única exigencia de que se cumplan varias condiciones: mar y luz, belleza y juventud, atemporalidad y armonía con la naturaleza. *Ocnos*, por lo tanto, no recupera una Sevilla idealizada, sino un tiempo al margen del tiempo, el de la niñez, sobre el que vuelca sus reflexiones y su pensamiento poético. En una carta a J. L. Cano, de 18 de febrero de 1948, se queja de la mala interpretación que se ha hecho de su libro y declara que «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”»¹⁰. A lo largo de su obra se puede ver este rechazo de lo nostálgico e incluso

6. SILVER, Philip W., *Luis Cernuda: el poeta en su leyenda*, Madrid: Castalia, 1995, p. 76.

7. Vid. GOYTISOLO, Juan, «Prólogo», en ROSA (DE LA), Julio M., ob. cit., p. 8 y ss.

8. RAMOS ORTEGA, Manuel, ob. cit., p. 77.

9. CERNUDA, Luis, «Divagación sobre la Andalucía romántica», en HARRIS, Derek y MARISTANY, Luis (eds.), *Prosa completa*, Barcelona: Barral Editores, 1975, pp. 1279-1280.

10. CANO, José Luis, «Nota sobre *Ocnos* con dos cartas inéditas de Luis Cernuda», en Luis Cernuda. *Vida y obra*. Litoral, 1978, 79-80-81, p. 195.

una cierta repulsión a su patria y también a su ciudad natal. La profesora María Victoria Utrera Torremocha ha destacado la visión negativa que Cernuda tiene de su patria y en su insistencia «en el concepto de España como madrastra y patria imposible que desconoce a sus hijos y los abandona a su mísera suerte». Señala M. V. Utrera que en la última sección de *La Realidad y el Deseo* —que coincide temporalmente con la composición de sus poemarios en prosa— predomina, frente a la España ideal del pasado, la España actual de «locura y muerte». Por esta razón, continúa M. V. Utrera, en algunos de sus poemas la patria sale muy mal parada y el poeta rechaza tajantemente las opiniones críticas que pretenden convertirlo en un nostálgico de su tierra:

En «Es lástima que fuera mi tierra», el poeta empieza por quejarse de la crítica literaria española que sólo ha visto en sus versos la nostalgia de España como tema dominante. Para él el dolor ante la tierra nativa es, en realidad, el motivo menos significativo de su obra. Y desde esta afirmación, irá lanzando a lo largo de todo el poema invectivas que niegan el amor y la nostalgia por la que fue su tierra, una tierra de muerte, miedo, desolación, crueldad, estupidez y soberbia, en la que no existe libertad ni alegría, en la que la inteligencia que nace es pronto condenada a la muerte, al silencio o al exilio¹¹.

Existe en *Ocnos* cierto sentimiento de tristeza al hablar sobre el lugar donde Cernuda vivió el despertar de su deseo —su infancia y su juventud—; sin embargo, esto no significa que el poeta sevillano convierta su libro en una visión idealizada o una descripción costumbrista de la Sevilla de principios del siglo XX. En este sentido, J. Valender concluye con rotundidad, centrándose en el carácter reflexivo de la obra y negando incluso su carácter evocador, que «*Ocnos* no es una evocación sentimental de la niñez, sino más bien una meditación sobre esa experiencia; meditación que permite al poeta identificar lo que es permanente y trascendental en su existencia, aquello que ha determinado su forma de ser: en fin, que le permite recrear y reafirmar su propia identidad poética o metafísica»¹².

En efecto, *Ocnos* es una meditación sobre la experiencia, pero no sólo de la niñez, sino que se percibe una reflexión sobre la forma en que un poeta experimenta la vida. Cuando se dice que esta obra es una evocación de Sevilla o exclusivamente de la infancia, tal vez se está perdiendo de vista que los poemas que fueron añadiéndose en sucesivas ediciones no se centraban con exclusividad en la infancia y, ni siquiera, en la adolescencia, sino que se meditaba y se reflexionaba sobre acontecimientos posteriores y sensaciones poéticas que le sobrevienen al poeta en el exilio. Si Luis Cernuda no publicó estos poemas en volumen aparte bajo el título que estaba manejando —*Marsias*¹³—

11. UTRERA TORREMOCHA, María Victoria, *Luis Cernuda: Una poética entre la realidad y el deseo*, Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1994, p. 185.

12. VALENDER, James, ob. cit., p. 30.

13. Vid. MUSACCHIO, D., «Introducción», en CERNUDA, Luis, *Ocnos*, Barcelona: Seix Barral, 1977, p. 14.

fue sin duda porque la quebrada unidad temática de la infancia se integraba en una unidad mayor en torno a la experiencia del tiempo y a la manera poética de vivir y sentir, es decir, en torno al concepto al que Cernuda denomina «el acorde».

Sorprende, ciertamente, que un crítico tan documentado como James Valender, después de señalar la influencia de Goethe y Gide en el interés de Cernuda por «analizar la forma en que él se había convertido en lo que era», sostenga que «la presentación de experiencias adultas hubiera sido [...] una adición innecesaria a la obra». Afirma después que «la experiencia adulta es de un orden muy diferente de aquel que se experimenta durante la niñez y la juventud, y la narración de acontecimientos más recientes probablemente hubiera introducido un tono muy opuesto a aquel que establece la evocación de experiencias más tempranas»¹⁴. Sin embargo, Cernuda introduce en la segunda edición esos poemas en prosa que se desligan de su infancia: «Río», «El mirlo», «Las viejas», «La nieve» o «La soledad» reflexionan sobre acontecimientos vitales que tienen lugar en su exilio. Desde este momento el libro comienza a llenarse de tintes meditativos, reflexivos abiertamente, desarrollando el germen de la reflexión que se hallaba velado o disimulado por el tema reiterado de la infancia y la adolescencia.

La obra de Cernuda, por lo tanto, evoluciona desde la preocupación por el análisis de la experiencia infantil, en la primera edición, hasta los últimos poemas, incorporados a la tercera, donde la armonía entre el poeta y el mundo es cada vez más difícil. D. Musacchio, en su introducción a la obra, hace un recorrido por la temática y la postura de Cernuda de las diferentes adiciones a *Ocnos*. Los poemas de la primera edición, como se acaba de señalar, son, en su mayoría, «recuerdos de su niñez, de experiencias pasadas evocadas en tiempos del pasado». Matiza más adelante esta afirmación y se refiere al carácter meditativo que se pondrá claramente de manifiesto como consecuencia de los posteriores añadidos: «La mirada sobre el pasado no es nunca conmovida ni enfática, sino lúcida, objetiva. Hay una reflexión filosófica sobre el pasado y desde allí sobre la condición humana»¹⁵. Los poemas de la segunda edición se refieren, afirma Musacchio, a «hechos recientes, ocurridos en Inglaterra, y están escritos en el presente. Muchas veces confrontan un pasado feliz a un presente lleno de tristeza»¹⁶. En los poemas en prosa añadidos a la tercera edición, el poeta ha roto definitivamente con la naturaleza: «La comunicación con la naturaleza está casi totalmente rota y el papel de la naturaleza en los nuevos poemas es ínfimo»¹⁷.

Como se puede apreciar, el carácter meditativo y reflexivo impregna *Ocnos*, desde los poemas de la primera edición, que pretenden ser una explicación de cómo el niño, que encierra en su alma la semilla poética, experimenta la vida, hasta los últimos

14. VALENDER, James, ob. cit., p. 56.

15. MUSACCHIO, D., art. cit, p. 12.

16. Ibidem, p. 16.

17. Ibidem, p. 17.

poemas añadidos, donde el análisis se centra en vivencias más cercanas al presente, aunque use a veces la comparación con el pasado para conseguir un efecto generalizador y universal. M. V. Utrera establece una filiación entre los textos meditativos de la primera edición y la evolución intelectual y reflexiva de los poemas en prosa publicados en las ediciones posteriores: «Los textos meditativos de la primera edición de *Ocnos* abren el camino a la concepción de un poema en prosa que trasciende el plano lírico monológico para asimilar en una estructura poemática ligada al pensamiento el discurso directo y prosaico de la reflexión más intelectual»¹⁸.

Para entender mejor el proceso de creación de *Ocnos* es conveniente recurrir a uno de los poemas que se incorporan a la segunda edición. Se trata de «Las campanas». En este poema en prosa, Cernuda reflexiona sobre la emoción que suscitan algunos acontecimientos del pasado en el presente, sin ninguna razón aparente, experimentando «una emoción retardada que desborda sobre lo actual»¹⁹. En la gestación de *Ocnos* está esa recuperación de situaciones pasadas que no fueron percibidas por el poeta en su momento. No obstante, aclara el poeta que «no es idealización de algo distante lo que así anima un momento pasado, porque no se te oculta como sórdido aquél y su ambiente» (p. 157). Este poema en prosa, que en la segunda edición cerraba el libro, es utilizado por Cernuda para orientar al lector en su lectura, para evitar interpretaciones que se alejen de las causas que movieron al poeta a componerlo: la emoción ante vivencias que pasaron desapercibidas cuando tuvieron lugar, la recreación de la experiencia acordada a la naturaleza del Cernuda niño y la reflexión sobre esos temas. Ciertamente, *Ocnos* no es una idealización de Sevilla, sino un libro de asuntos variados, donde Cernuda busca expresar y alcanzar la aspiración última que debe ser del poeta, según su poética: la consecución y expresión del acorde.

Las dos fuerzas contrapuestas que aparecen en el poemario son la separación de y la unión con la naturaleza. Debe entenderse por separación la situación en que se encuentra el poeta cuando el tiempo fugitivo le impide vivir placenteramente en el tiempo detenido y eterno. Efectivamente es otra cara más de la oposición entre realidad y deseo. La unión se produce cuando, con la ayuda de algunos elementos de los que se hablará más adelante, el poeta es capaz de salvar la distancia abismal que existe entre el fluir temporal y la quietud eterna y, por consiguiente, alcanzar un estado armonioso de integración en la naturaleza. Fernando Ortiz, en el prólogo a la antología que él mismo prepara de la obra de Cernuda, señala, en consonancia con lo que se acaba de decir, lo siguiente:

El conflicto esencial que origina la escritura poética de Cernuda es el que sigue: el tiempo de los dioses no es el mismo que el tiempo de los hombres. Sin embargo, a veces el poeta ac-

18. UTRERA TORREMOCHA, María Victoria, *Teoría del poema en prosa*, ob. cit., p. 383.

19. CERNUDA, Luis, *Ocnos*, Sevilla: Diputación de Sevilla-Fundación El Monte, 2002, p. 157 (en adelante, se citará por esta edición con el número del página entre paréntesis).

cede a «el acorde» [...] Es decir, se trata de momentos en los que coinciden ambos tiempos, aunque tales momentos no suelen ser frecuentes en la vida del poeta²⁰.

Esta última afirmación habría que matizarla. Cernuda experimenta la comunicación con la naturaleza durante su infancia, cuando aún no tiene conciencia de la existencia de otro tiempo que no sea el del eterno presente, y, en su vida adulta, sólo experimenta algo parecido a través del deseo satisfecho de otro cuerpo²¹. En su poema «El acorde», pone esto de manifiesto: «Lo más parecido a ella [plenitud atemporal] es ese adentrarse por otro cuerpo en el momento del éxtasis, de la unión con la vida a través del cuerpo deseado» (p. 177).

A pesar del carácter positivo que Cernuda atribuye al movimiento²², el tiempo que se erige como anhelo inalcanzable en *Ocnos* es el tiempo detenido y estático en el que vive, sin saberlo, el niño, aquel tiempo propicio para el estado contemplativo y para que se produzca la unión mística con la naturaleza que supone el «acorde». La profesora Utrera se refiere a ese concepto como una «experiencia de orden «místico», en la cual actúa sentimiento y espíritu». Gracias a esa unión, se supera la división insuperable del anhelo poético y la realidad de su materialización: «En el plano estético, supone una solución al conflicto entre la realidad visible, insuficiente, y el deseo de unión con la realidad invisible»²³.

Durante la infancia el ser humano no ha percibido la tragedia que supone el paso del tiempo y la finitud del cuerpo y vive en la continua recreación y disfrute del eterno presente. En el poema en prosa «El mirlo», el poeta se equipara al pájaro que silba «como si la muerte no existiera» (p. 131), situado en el eterno presente de su canto, disfrutando de su propia creación y contagiando ese estado de despreocupación que debe caracterizar, también, al poeta que invoca las gracias del mundo y se integra en ellas:

¿Qué puede importarle al mirlo la muerte?, como si ella con su flecha pesada y dura no pudiera pasarle, silba el pájaro alegre, libre de toda razón humana. Y su alegría contagiosa prende en el espíritu de quien oscuramente le escucha, formando con este espíritu y aquel cantar, tal la luz con el agua, un solo volumen etéreo. (p. 131)

20. ORTIZ, Fernando, art. cit., p. XXIII

21. P. W. Silver afirma, sobre este asunto, que «empujado fuera del Edén por el deseo, el poeta experimentó por vez primera esa soledad ontológica, ese «ser sólo a medias» que únicamente podía hallar alivio, en el mundo de después de la Caída, mediante la experiencia del amor» (SILVER, Philip W., ob. cit., p. 168)

22. «La nieve fue el agua, la sustancia maravillosamente fluida que aparece bajo tantas formas amadas: la fuente, el río, el mar, las nubes, la lluvia; todas ágiles, movedizas, inquietas, como la vida; yendo y viniendo, subiendo y bajando, con su rumor músico, su centelleo mágico, su libertad volada. Mas el hielo, matándola, la fija» («La nieve», p. 146)

23. UTRERA TORREMOCHA, María Victoria, *Luis Cernuda: Una poética entre la realidad y el deseo*, ob. cit., p. 275.

Cuando el tiempo no fluye –es siempre todavía– el mundo se convierte en el paraíso terrenal. En ese momento, se siente que el mundo está bien hecho y que el hombre debe vivir en armonía con él, puesto que forma parte de la creación. En «Pregones», el tiempo se sucede sin estridencias, con la suavidad que implica el relevo inadvertido de los pregones en cada estación del año:

Qué grato en la dejadez del mediodía estival, en la somnolencia del ambiente, balancearse sobre la mecedora de rejilla. Todo era ligero, flotante; el mundo, como una pompa de jabón, giraba frágil, irisado, irreal. Y de pronto, tras de las puertas, desde la calle llena de sol, venía dejoso, tal la queja que arranca el goce, el grito de «¡Los pejerreyes!» Lo mismo que un vago despertar en medio de la noche, traía consigo la conciencia justa para que sintiéramos tan sólo la calma y el silencio en torno, adormeciéndonos de nuevo. (p. 34)

La irrealidad, la atemporalidad, que se origina cuando el niño entra en comunión con la naturaleza se rompe suavemente con los gritos del vendedor, que sacan del éxtasis al poeta que siente nuevamente cómo «el mundo, tras detenerse un momento, seguía luego girando suavemente, girando» (p. 35). Es de destacar el hecho de que el fluir del tiempo aún no es traumático. El niño sale del letargo en que se encuentra para incorporarse al tiempo mítico, circular, giratorio, en el que vive.

Para Luis Cernuda el tiempo de la felicidad se limita a la niñez y a la juventud. Si se comparan las partes del día con las etapas vitales del hombre (mañana-juventud, tarde-adulthood y noche-vejez) se entenderá la evolución que sufre la naturaleza y la visión que de ella se tiene en el poema en prosa «El parque», añadido a la tercera edición y que se inspira en el *Golden Gate* de San Francisco²⁴. Durante la mañana, «un viso de oro lo envuelve todo, *armonizando* los diferentes verdores, más que como obra de la luz, como obra del tiempo sedimentado en atmósferas sucesivas. La naturaleza a solas recoge en su seno tanta calma y tanta hermosura, originadas y sostenidas una por otra, igual que sonido y sentido en un verso afortunado». Por la tarde, la luz «llena la tarde de promesas engañosas», porque la belleza, la armonía que parecen mantener la frescura de la mañana comienzan a preludiar «la frialdad húmeda de la noche, desencarnando al transeúnte y libertando su fantasma» (pp. 153-154, el subrayado está añadido). La unión con la naturaleza y el sentimiento de armonía con ella es más difícil conforme la luz y la juventud se apagan.

Ocnos es una reflexión sobre la manera en que el tiempo afecta al poeta, sobre la forma en que se ha ido desligando de la naturaleza como consecuencia de haberse percatado de la traición, de la finitud del cuerpo, de la llegada de la nada. Hay dos afirmaciones en el libro determinantes, en este sentido. La primera se encuentra en el poema en prosa «El tiempo», donde afirma el poeta que «llega un momento en la vida cuando el tiempo nos alcanza» (p. 31); la segunda en el poema «Escrito en el agua»,

24. *Vid.* RAMOS ORTEGA, Manuel, ob. cit., p. 188.

suprimido a partir de la segunda edición, donde se lamenta de que «terminó la niñez y caí en el mundo» (p. 280). Efectivamente hay un antes y un después de esta iluminación trágica. Y es que todo el mundo poético de Cernuda depende de este momento crucial, porque, como destaca la profesora Utrera Torremocha, «la creación del mito del paraíso, en sus distintas manifestaciones, surge a raíz de la constatación de la caída en el mundo, que tiene claros antecedentes bíblicos»²⁵. Del mismo modo, y a propósito de este asunto, Richard K. Curry sostiene que, aunque en términos absolutos la caída se refiere al momento del nacimiento, cuando el cuerpo se convierte en esclavo de la temporalidad, en *La Realidad y el Deseo*, el adolescente «permanece aún ajeno a esa temporalidad; vive inconscientemente el «sueño de un dios sin tiempo». El despertar de ese sueño, la toma de conciencia del tiempo, puede, así, ser la *segunda caída*»²⁶. El propio Cernuda reconoce en «El miedo», que fue añadido en la tercera edición de *Ocnos*, aunque aparece situado al principio de la obra, que «el tiempo, la idea del tiempo, no había entrado aún en su alma» (p. 26).

Hasta ese momento repentino en que el tiempo lo asalta, el niño no posee una mente racional, puesto que la manera de relacionarse con el mundo depende de los sentidos, de una comprensión sensitiva, incluso hipersensitiva en el caso del poeta, capaz de apreciar los matices mínimos del color, de la luz, de los olores o de los sonidos de la realidad, que se muestra amable y comunicativa y que satisface los deseos de quien la contempla. Tal vez por un intento de reflejar esta forma que el niño tiene de conocer la naturaleza, los poemas en prosa de *Ocnos* están salpicados más a menudo que en su obra en verso de pasajes descriptivos y de gran sensorialismo²⁷.

Habría que hacer una precisión en relación con el tiempo que alcanza al niño. Naturalmente el niño percibe el paso del tiempo, pero lo hace en armonía con los

25. UTRERA TORREMOCHA, María Victoria, *Luis Cernuda: Una poética entre la realidad y el deseo*, ob. cit., p. 134.

26. CURRY, Richard K., *En torno a la poesía de Luis Cernuda*, Madrid: Editorial Pliegos, 2003, p. 141.

27. Sirvan de ejemplo los siguientes fragmentos: «Subían hasta los balcones abiertos, por el hueco del patio, las hojas anchas de las latánias, de un verde oscuro y brillante, y abajo, en torno de la fuente, estaban agrupadas las matas floridas de adelfas y azaleas. Sonaba el agua al caer con un ritmo igual, adormecedor, y allá en el fondo del agua unos peces escarlata nadaban con inquieto movimiento, centelleando sus escamas en un relámpago de oro» («El tiempo», p. 32); «Cuánta gracia tenían formas y colores en aquella atmósfera, que los esfumaba y suavizaba, quitándoles a unas dureza y a otros estridencia. Ya era el puesto de frutas (brevas, damascos, ciruelas), sobre las que imperaba la rotundidad verde oscuro de la sandía, abierta a veces mostrando adentro la frescura roja y blanca. O el puesto de cacharros de barro (búcaros, tallas, botellas), con tonos rosa o anaranjado en panzas y cuellos. O el de los dulces (dátiles, alfajores, yemas, turrónes), que difundían un olor almendrado y meloso de relente oriental» («Mañanas de verano», p. 42); «Ya en casa, tras de los cristales de un balcón, miró al jardín, que un muro protegía de las aguas. La laguna, con sus frágiles puentecillos, negras líneas sin perspectiva bajo un plano cielo gris estriado de blanco por la lluvia, era como el paisaje de un abanico japonés que su madre tenía» («La riada», p. 71); «Eran tres chopos jóvenes, el tronco fino, de un gris claro, erguido sobre el fondo pálido del cielo, y sus hojas blancas y verdes revolando en las ramas delgadas. El aire y la luz del paisaje realzaban aún más con su serena belleza la de aquellos tres árboles» («El amor», p. 124).

ciclos de la naturaleza, es decir, desde la perspectiva mítica del eterno retorno: los pregones marcan el paso de las estaciones pero se suceden de manera ordenada y cada año vuelven con sus sonidos peculiares («Pregones»); cada otoño la voz de su madre inaugura la estación, igual que las golondrinas se convierten en el anuncio del verano («Otoño»). La tragedia temporal de *Ocnos*, por tanto, sobreviene cuando se quiebra el círculo del tiempo y las cosas comienzan a ocurrir por última vez. La ruptura del círculo la descubre el niño y lo aterroriza. Uno de los mayores desasosiegos y terrores de la infancia del poeta, reflejado en el poema en prosa «La eternidad», es el tiempo ilimitado y lineal de lo eterno, el concepto incomprensible de la eternidad como un tiempo que viene de ningún tiempo y va a ningún tiempo y cuyos extremos no se tocan nunca. «La palabra siempre», afirma el poeta, «le llenaba de terror» precisamente porque «sentía su vida atacada por dos enemigos, uno frente a él y otro a sus espaldas, sin querer seguir adelante y sin poder volver atrás» (p. 22). En efecto, el poeta se asusta ante la imposibilidad de volver al principio y cerrar el círculo, la repetición eterna de la propia vida.

Ese terror se mantiene intacto en la vida adulta del poeta, que se lamenta de la pérdida de aquel tiempo pasado en que la circularidad del mito y de los dioses paganos se imponía a la linealidad propia de la tradición judeocristiana:

Como Orfeo afrontaría los infiernos para rescatar y llevar de nuevo contigo la imagen de tu dicha, la forma de tu felicidad. Pero ya no hay dioses que nos devuelvan compasivos lo que perdimos, sino un azar ciego que va trazando torcidamente, con paso de borracho, el rumbo estúpido de nuestra vida. («Regreso a la sombra», p. 171)

Los cuerpos jóvenes de su juventud han perdido su perfección y han sido expulsados del edén que el poeta forjó durante su infancia y adolescencia. El poeta solo cuenta, entonces, con la ayuda de la memoria y del recuerdo para recuperar aquel tiempo perdido de los dioses paganos poblado, como señala Curry, de «sus efebos adolescentes, sus niños alados arrojados del paraíso, su música inefable, sus jardines amenos, el mar como fuerza amatoria, los bellos marinos...»²⁸. El mundo, por tanto, ya no está lleno de seres hermosos como en la Edad de Oro que disfrutaban del esplendor de la naturaleza, de sus colores, olores y sonidos, sino que deja de ser un paraíso terrenal y se convierte en el recuerdo de sus frustraciones, en la visión permanente de su envejecimiento y su decadencia. La llegada del tiempo ha provocado que la mirada del poeta no pueda disfrutar de la contemplación de un cuerpo joven, puesto que no es más que la manifestación del fluir temporal, que acabará devorándolo. Es imposible ya vivir en el edén porque, con la linealidad del tiempo, no puede recuperarse «la alegría envidiable de la juventud sin conciencia» («La llegada», p. 161). Desde este momento, la vida

28. CURRY, Richard K., ob. cit., p. 145.

del hombre es la lucha permanente por intentar sincronizar el tiempo sin tiempo de la juventud y el tiempo devorador y lineal del hombre adulto.

Es ésta, precisamente, la peculiar obsesión del poeta sevillano y la utilidad que tiene la poesía y la creación poética para él. Al margen de la poesía, de ese breve momento de posesión demoníaca que supone la inspiración poética y el acorde, Cernuda vive en un mundo de frustraciones y desconsuelos, en el mundo del deseo y los anhelos insatisfechos, en el mundo donde el tiempo hace mella en los cuerpos jóvenes y los encamina hacia la muerte. Gracias a la poesía y, fundamentalmente, gracias a los momentos en que experimenta el acorde con la naturaleza, el poeta es capaz de sentir otra vez, como cuando era un niño o un adolescente, la belleza del mundo y de los cuerpos, sin preocuparse, de manera obsesiva, por su permanente decadencia. En *Ocnos* se pueden apreciar cuáles son los momentos y las formas más propicios para que la concordancia entre el escritor y el universo se produzca.

Luis Cernuda ha bebido de las fuentes del romanticismo alemán e inglés y está contagiado del idealismo romántico. El mundo, tal y como sostenían los románticos, no es más que la representación de entidades superiores, abstractas, que el poeta se tiene que encargar de descubrir a través del empleo de las correspondencias, al modo en que Baudelaire entendía este concepto. Para Cernuda la poesía es una forma de lucidez que permite al hombre introducirse en lo que esconden las apariencias para llegar, así, a la esencia verdadera de las cosas y de los sentimientos humanos²⁹. La preocupación principal de Cernuda es explicar su manera particular de sentir el mundo y de sentirse en el mundo, porque, para el sevillano, la única forma de salvación que existe es aquella que se concentra en la unión mística entre hombre y naturaleza, la única forma de salvación para Cernuda es aquella que le permite fundirse con el mundo, formar parte de una naturaleza cíclica infinita y eterna en su repetición. Y es que, como afirma Derek Harris, tras equiparar apariencia y realidad, por un lado, y verdad y deseo, por otro, «lo que Cernuda busca en su poesía es la verdad escondida detrás de la apariencia, la verdad de su personalidad en lucha con el mundo objetivo que niega esa verdad»³⁰.

El idealismo de Cernuda es, por lo tanto, un intento de salvación de la tragedia de la temporalidad. El hombre contempla cómo la vida fluye como el río de Heráclito y se hace inapresable en ese fluir. El tiempo se lleva consigo todos los anhelos, todos los deseos del poeta, siendo el más importante de todos ellos el de la belleza de los cuerpos jóvenes. La dedicación de Cernuda, su preocupación mayor, es abstraer, de la belleza

29. J. Valender hace referencia a este aspecto: «La imaginación –la capacidad de ver y aprehender la realidad invisible– es la facultad que une el niño del pasado al poeta del futuro.» (VALENDER, James, ob. cit., p. 35); M. V. Utrera, del mismo modo, señala la importancia que adquiere la mirada en el proceso creador y distingue entre la mirada exterior y la mirada interior: «Y ya no se trata sólo de la mirada contemplativa de la realidad exterior, sino de la mirada interior que se liga inevitablemente al pensamiento en la tarea de aprehensión de la realidad profunda» (UTRERA TORREMOCHA, María Victoria, ob. cit., p. 286).

30. HARRIS, Derek, ob. cit., p. 35.

transitoria de los cuerpos jóvenes, una belleza superior y eterna o conseguir, gracias a la fijación de la palabra, retener el momento esplendoroso en que los cuerpos florecieron. Y es que Cernuda, tal y como sostiene José Olivio Jiménez, es idealista, platónico y necesita la trascendencia del tiempo, la búsqueda de lo eterno³¹.

En el poema «Sombras», Cernuda se lamenta del sacrificio individual e involuntario que vive cada persona durante su juventud y se admira de la contemplación eterna de la belleza joven de los cuerpos:

Aquellos seres cuya hermosura admirábamos un día, ¿dónde están? Caídos, manchados, vencidos, si no muertos. Mas la eterna maravilla de la juventud sigue en pie, y al contemplar un nuevo cuerpo joven, a veces cierta semejanza despierta un eco, un dejo del otro que antes amamos. (pp. 95-96)

No obstante, del enfrentamiento entre la inmutabilidad de la juventud, como estado ideal, y la caducidad de los cuerpos, caídos en lo material, surge una queja amarga del poeta, un lamento agrio ante la imposibilidad de admitir el envejecimiento propio y el envejecimiento violento de los que alguna vez fueron jóvenes, bellos y amadores:

Al recordar [...] que este ser no había nacido aún cuando el primero llevaba ya encendida la antorcha inextinguible que de mano en mano se pasan las generaciones, un impotente dolor nos asalta, comprendiendo, tras la persistencia de la hermosura, la mutabilidad de los cuerpos. ¡Ah, tiempo, tiempo cruel, que para tentarnos con la fresca rosa de hoy destruiste la dulce rosa de ayer! (p. 96)

En «El enamorado», se centra en el recordatorio de que los cuerpos marchitos de hoy fueron ayer fértiles cuerpos de belleza. Ese escaso consuelo permite al poeta aproximarse al éxtasis poético que lo abstrae de la decadente realidad circundante: «Ella [la hermosura] y su contemplación son lo único que parece arrancarnos al tiempo durante un instante desmesurado» (p. 79).

Naturalmente, en la poesía cernudiana, la contemplación de los cuerpos jóvenes y bellos va acompañada de un deseo irreprimible de posesión, de comunión completa que permita al poeta apearse del vértigo del tiempo y alcanzar la plenitud contemplativa del acorde. Pero esto es muy difícil, porque la escritura del sevillano recorre siempre un camino que parte de la emoción o de la sensación y que llega a la reflexión³², donde

31. J. O. Jiménez, «Emoción y trascendencia del tiempo en la poesía de Luis Cernuda», en *La caña gris. Homenaje a Luis Cernuda*, Otoño 1962, núms. 6-8, p. 75 y siguientes.

32. Manuel Ramos Ortega explica este asunto en su obra monográfica dedicada a *Ocnos*: «En principio es obligado advertir que en Cernuda hay un perfecto equilibrio entre lo que sintió y lo que pensó. Es decir no es posible distinguir, en su obra poética —y desde luego no en *Ocnos*—, entre la emoción y la reflexión. En todo caso, si de algún lado habría de inclinarse la balanza sería del primer aspecto, a pesar de que algunos de sus poemas de madurez parezcan acumular una mayor materia reflexiva.» (RAMOS ORTEGA, Manuel, ob. cit., p. 122).

Cernuda, de nuevo, toma conciencia de que esa emoción experimentada se centra en un sentimiento pasajero o en una belleza y deseo efímeros que el tiempo se encargará, o se ha encargado ya, de destruir. El amor, en *Ocnos*, es un vacío, un recuerdo que provoca en el poeta la añoranza del tiempo dichoso en que el estatismo erótico se convirtió en una forma de compenetración con el otro y con el mundo, en una forma de abandonar la soledad y el aislamiento:

El verles huir así solicita el deseo doblemente, porque a su admiración de la juventud ajena se une hoy tu nostalgia de la propia, ya ida, tirando dolida de ti desde las criaturas que ahora la poseen. El amor escapa hacia la corriente verde, hostigado por el deseo imposible de poseer otra vez, con el ser y por el ser deseado, el tiempo de aquella juventud sonriente y codiciable, que llevan consigo, como si fuera eternamente, los remeros primaverales. («El río», p. 128).

La poética de Cernuda es un constante sobreponerse a la linealidad del tiempo y a su velocidad inevitable. Esos momentos de éxtasis, en los que la decadencia deja de importar durante unos instantes, se sustentan en la belleza física de los cuerpos, pero también, en la inabarcable belleza natural, como la forma más perfecta y acabada de la representación de la divinidad, de lo eterno, de lo ideal. Es por este motivo por el que el poeta sevillano salpica sus poemas en prosa de continuas referencias a las plantas y las flores que le permiten entrar en ese cierto estado de misticismo, o inspiración, necesario para la creación literaria. En *Ocnos* hay continuas referencias a las plantas pero destacan, quizá, tres poemas donde esa relación entre la inmutabilidad de la belleza de los árboles y la poesía, y la labor creativa del poeta, es más evidente: «La naturaleza», «Jardín antiguo» y «El magnolio».

En «La naturaleza» la voz poética se siente partícipe de la creación divina del mundo cuando cultiva las plantas. Vive en una continua obsesión por descubrir los mínimos cambios en el crecimiento de los tallos, de las hojas, de las flores y es ese embeleso detenido uno de los momentos propicios para la expansión del espíritu y para la creación poética:

Qué alegría cuando veía las hojas romper al fin, y su color tierno, que a fuerza de transparencia casi parecía luminoso, acusando en relieve las venas, oscurecerse poco a poco con la savia más fuerte. Sentía como si él mismo hubiese obrado el milagro de dar vida, de despertar sobre la tierra fundamental, tal un dios, la forma antes dormida en el sueño de lo inexistente. («La naturaleza», p. 16)

Del mismo modo, «El magnolio» es una comparación, a la manera romántica, entre la creación divina y la creación literaria. El poeta es consciente de que la belleza del mundo es inútil y, en muchos casos, pasa desapercibida; sin embargo, es precisamente ese florecer callado de la belleza, ese esfuerzo entregado a una inutilidad, lo que convierte al magnolio y al poeta y su soledad en elementos imprescindibles para la vida:

Aquel magnolio fue siempre para mí algo más que una hermosa realidad: en él se cifraban la imagen de la vida. Aunque a veces la deseara de otro modo, más libre, más en la corriente de los seres y de las cosas, yo sabía que era precisamente aquel apartado vivir del árbol, aquel florecer sin testigos, quienes daban a la hermosura tan alta calidad. Su propio ardor lo consumía, y brotaba en la soledad unas puras flores, como sacrificio inaceptado ante el altar de un dios. («El magnolio», p. 63)

«Jardín antiguo» presenta matices más estrechamente relacionados con el acorde, es decir, con el ambiente necesario para que el poeta experimente la unión con la naturaleza y, por lo tanto, sea capaz de la expresión literaria. Gracias a la naturaleza, la voz poética se remansa fugazmente en el tiempo detenido, goza de los placeres de la vida, generalmente vinculados a la juventud y a la perfección del mundo, y lo fija por escrito:

Allí en aquel jardín, sentado al borde de una fuente, soñaste un día la vida como embeleso inagotable. La amplitud del cielo te acuciaba a la acción; el alentar de las flores, las hojas y las aguas, a gozar sin remordimientos. («Jardín antiguo», p. 55)

Pero en Cernuda, esos momentos de comunión feliz con el mundo, que, antes de tomar conciencia de que el tiempo fluye hacia la muerte, eran largos y habituales, ahora, en la adultez del poeta, cuando el tiempo se ha instalado en su conciencia, el acorde es efímero y deja paso, con inmediatez, a la seguridad de lo imperfecto, a la crudeza de la realidad frente al deseo:

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 esta 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 otras vez la juventud pasada. («Jardín antiguo», p. 55)

En ese mismo sentido, Luis Cernuda, en «Palabras antes de una lectura», de 1935, conceptúa la creación literaria como un diálogo entre la naturaleza, el mundo, y el poeta observador que se complace en el descubrimiento de la belleza y en la transmisión a los demás de esa belleza. No obstante, aunque el poeta tenga la capacidad de percibir la belleza y comunicarla, padece ese sufrimiento que, posiblemente, los lectores de sus poemas no experimentan. Y es que el poeta, que siempre va más allá de lo aparente, que logra alcanzar la esencia de las cosas, entiende, también, que tras la belleza del mundo y la necesidad del hombre por fundirse con ella, por ser uno con la naturaleza, por subirse a la circularidad de las estaciones y a su eternidad, se encuentra, acuciante, la imposibilidad de satisfacer, plenamente, esos deseos de unión, de acorde permanente y constante:

El instinto poético se despertó en mí gracias a la percepción más aguda de la realidad, experimentando, con un eco más hondo, la hermosura y la atracción del mundo circundante. Su efecto era, como en cierto modo ocurre con el deseo que provoca el amor, la exigencia,

dolorosa a fuerza de intensidad, de salir de mí mismo, anegándome en aquel vasto cuerpo de la creación. Y lo que hacía aún más agónico aquel deseo era el reconocimiento tácito de su imposible satisfacción³³.

La preocupación por todo lo que rodea al poeta hace que *Ocnos* esté repleto de referencias a la naturaleza y que muchos de los poemas incluidos en el libro tengan algún aspecto natural como motivo desencadenante. De hecho, todas las estaciones del año están representadas: la primavera, en el poema «La primavera»; el verano, en «Atardecer», «El estío» o «Mañanas de verano»; el otoño en el poema del mismo título; el invierno, en «La nieve». También aparecen representados otros elementos como en los poemas «El mar», «Río», «La tormenta», «El amor» o «La riada». Es una constante en todos estos poemas el hecho de que el acorde se produce únicamente en la infancia del poeta, cuando aún no tenía conciencia del paso del tiempo. Desde la adultez, desde la reflexión madura, el poeta únicamente puede aspirar a revivir a través de la memoria aquellos momentos de dicha en que hombre y mundo eran uno y constatar la desgracia de la separación. En «El brezal», incluido en la segunda edición de *Ocnos*, el poeta enfrenta la idea infantil que se había formado del brezal, sin haberlo visto, y las sensaciones experimentadas tras contemplarlo en la realidad:

La creación imaginaria vencía a la real, aunque ello nada significara respecto a la hermosura del brezal mismo, sino sólo que en la visión infantil hubo más amor que en la contemplación razonable del hombre, y el goce de aquélla, por entero y bello, había agotado las posibilidades futuras de ésta, por muy reales que fuesen o pareciesen. («El brezal», p. 134)

El poeta vive del arte y de la literatura, de la eternización de la belleza mediante la palabra, pero, no obstante, el motor de *Ocnos* es la vida del poeta en el mundo, la vida vivida, generalmente, en la soledad que impone la capacidad de ver más allá de las apariencias y de gozar y sufrir, al mismo tiempo, la belleza del mundo, la juventud pasajera, el deseo imposible de satisfacer. En *Ocnos* hay dos poemas que contraponen la oscuridad de los templos de la cultura (una catedral y una biblioteca) a la claridad vital y exaltada de la juventud alborotando el río. «La catedral y el río» se publica en la primera edición y «Biblioteca» en la tercera, aunque el espíritu y el sentido de los poemas son similares.

La primera parte del poema «La catedral y el río» es una descripción de una ceremonia que no suscita ningún tipo de reacción en la voz poética; la segunda parte del poema, en cambio, donde se describe el baño y el chapoteo de unas risas juveniles en el río había logrado provocar en el poeta una exaltación espiritual interrumpida solo por el inoportuno croar de las ranas: «Y el croar irónico de las ranas llegaba a punto,

33. CERNUDA, Luis, «Palabras antes de una lectura», en HARRIS, Derek y MARISTANY, Luis (eds.), ob. cit., p. 872.

para cortar la exaltación que en el alma levantaban la calma del lugar, la gracia de la juventud y la hermosura de la hora» («La catedral y el río», pp. 51-52).

El poema «Biblioteca» asume el tópico del cementerio de pensamientos y de obras maestras de la literatura. Parte de esta idea, sin embargo, no para contradecirla, sino para lanzar un nuevo *carpe diem* donde no solo hay que aprovechar la juventud, sino las ofrendas del mundo y de su luz:

Deja esta biblioteca, donde acaso tu pensamiento podrá momificado alojarse un día. Aún estás a tiempo y la tarde es buena para marchar al río, por aguas nadan cuerpos juveniles más instructivos que muchos libros, incluido entre ellos algún libro tuyo posible. Ah, redimir sobre la tierra, suficiente y completo como un árbol, las horas excesivas de lectura. («Biblioteca», p. 136)

De todas las artes, es, quizá, la música la única que asume el papel mediador entre poeta, naturaleza y deseo, de manera que, gracias a ella, el poeta es capaz de lograr el éxtasis de la unión contemplativa con la naturaleza, el momento climático del acorde, y capaz, también, de sentir la dicha placentera originada en la música. Debido a esta importancia, la música está presente a lo largo de todo el libro, como un fondo propicio para estimular el misticismo de la voz poética cuando se encuentra en contacto con elementos naturales. Frente a las demás artes, que pueden suponer la ruptura del poeta con el ritmo del mundo, la música se incorpora a la música del universo y funciona como un elemento impulsor para que el poeta abandone el aislamiento habitual en el que vive. Cernuda se ve sorprendido, por ejemplo, por el rasgueo de una guitarra en la madrugada («La música y la noche») o por el son de un organillo una noche de primavera («El placer») que lo hacen consciente de su imposibilidad de materializar el placer, porque lo que para otros es la pura dicha de la satisfacción plena, para él es sólo una más de las manifestaciones del deseo insatisfecho. La música, efectivamente, sirve para que el ser humano satisfaga sus deseos placenteros y, de ese modo, sienta la perfección de la unidad con el otro —con el amante— y, por extensión, con el mundo:

Niño aún, mi deseo no tenía forma, y el afán que lo despertaba en nada podía concretarse; y yo pensaba envidioso en aquellos hombres anónimos que a esa hora se divertían, groseramente quizá, mas que eran superiores a mí por el conocimiento del placer, del que yo sólo tenía el deseo. («El placer», p. 60).

Otras veces, la música no se orienta hacia otros cuerpos, sino que apunta, directamente, hacia la unión mística con el mundo, hacia la expansión del alma, que abandona los límites estrechos de un cuerpo y se pone en contacto, dialoga, con las almas de todos los seres que han vivido y vivirán en comunión con la naturaleza. Así, en «El piano», los sonos que provenían de este instrumento, dice el poeta, «hablaban a tu alma infantil, evocándole un pasado y un futuro igualmente desconocido» (p. 20), porque

aquella música, continúa, «te dejaba anhelante y nostálgico cuando el piano callaba, era la música fundamental, anterior y superior a quienes la descubren e interpretan, como la fuente de quien el río y aun el mar sólo son formas tangibles y limitadas» (p. 20).

Gracias a la música, el poeta puede intentar sentir nuevamente el acorde, como cuando era un niño y el tiempo todavía no importaba. Desde la vida adulta, el poeta recuerda sentimientos y sensaciones a través de los sonidos de su infancia y querría vivir, como entonces, aquel estado de dicha completa que vivía, por ejemplo, cuando escuchaba los sones alegres de los carritos blancos de los helados, convertidos en el símbolo más preciso de la felicidad. En «Pregón tácito», la ausencia de la música impide la consecución de la dicha:

Bien que puedas evocar y ver dentro de ti la imagen de aquellos carritos del helado, no puedes en cambio recordad ni tararear dentro de ti el airecillo que sonaban, la musiquilla aquella, ahora inasequible, aunque idealmente siga sonando silenciosa y enigmática en tu recuerdo. («Pregón tácito», pp. 173-174)

Para Luis Cernuda, la música deber ser precisamente el medio para cautivar los sentidos, para embelesar al hombre de manera que pueda, entonces, experimentar el acorde. En el poema «La música», el poeta reflexiona en torno al placer estético que produce la música y concluye atribuyéndole la capacidad de suspender las acciones del hombre, estancándolo en una estática armonía con el universo:

Siendo joven, bastante tímido y demasiado apasionado, lo que le pedía a la música eran alas para escapar de aquellas gentes extrañas que me rodeaban, de las costumbres extrañas que me imponían, y quién sabe si hasta de mí mismo.

Pero a la música hay que aproximarse con mayor pureza, y sólo desear en ella lo que ella puede darnos: embeleso contemplativo. («La música», p. 101)

La música sirve para que el tiempo detenga su curso, para provocar un estado de quietud en que poeta y mundo se unan. Durante la infancia, cuando el pensamiento aún no es racional, sino mítico, y está unido con vínculos más fuertes que en la vida adulta a la naturaleza y sus ciclos, esa situación de estatismo acordado se puede originar con mayor frecuencia. Sin embargo, el niño aún no posee la capacidad racional de la expresión poética. Cuando la adquiere, el pensamiento racional del hombre adulto se ha desligado de la naturaleza y, para conseguir una expresión precisa del acorde, debe entrar en comunión con ella. Para eso es preciso, obviamente, regresar al eterno presente de la infancia, al tiempo del no-tiempo. Se logra entonces ese estado de tranquilidad y bienestar místico del protagonista de algunos de sus poemas en prosa. Es la mirada del niño y su pensamiento mítico el que permite al hombre hacer poesía. La música se convierte así, en un mecanismo de vital importancia para que el movimiento se detenga y el acorde se produzca.

La música favorece la aparición del estado de armonía necesario para que se produzca el acorde, la sensación de que el mundo está bien hecho, como decía Guillén. Sólo en el edén atemporal de la infancia, no tocada todavía por las frustraciones de la temporalidad, emerge la armonía. En los poemas en lo que Cernuda se sustrae de ese edén, el mundo comienza a convertirse en un lugar donde las amenazas acechan:

Muchos años más tarde te dijo alguna vez que él mismo desconocía aquella voz que de su entraña salió, oscura, amedrentada, diciendo: «¡Que va a caer la noche, que va a caer la noche! », para prevenir a los otros, que no le hacían caso, que nada podían quizá, contra aquel horror antes desconocido: el horror a los poderes contrarios al hombre sueltos y al acecho en la vida. («El miedo», p. 27)

Efectivamente, Cernuda se mueve del placer al dolor en el preciso instante en que el tiempo detenido de la infancia deja paso al tiempo vertiginoso del adulto. El gran trabajo de Cernuda es intentar detenerlo, aunque solo sea fugazmente, a través de la comunicación con la naturaleza que experimenta rara vez y solo a través de mecanismos tan concretos como los que se vienen viendo: el cuerpo amado o la música. Cernuda es un hedonista desde el momento que huye del dolor y proclama la consecución del placer atemporal, del deseo conseguido y sostenido, como fin último de su vida y de su obra. La imposibilidad de alcanzar esa meta arroja al poeta en medio de la realidad, del dolor. José Olivio Jiménez insiste en la contraposición vital y artística de Cernuda entre satisfacción del placer y el dolor surgido de su ausencia:

Para su plenitud, el hedonista tendrá que destruir el tiempo, detenerlo; situarse, sin pasar, en un presente henchido en el que los sentidos dirán la total palabra y la hermosura se ofrecerá, entera sin peligros, sombras ni limitaciones. Es, de todas las formas posibles de entender la vida, aquella que con mayor urgencia requiere un espacio ahistórico, sustraído del tiempo. Tan pronto el hombre sienta la más leve sospecha de la destrucción fatal de aquello que es causa de su gozo, y del goce mismo, el placer se convertirá inmediatamente en semilla de dolor. La conciencia del tiempo transformará así la emoción placentera en dolorosa, y esto es un lugar común de la existencia ³⁴.

Además de la música, es muy importante, para que acontezca la comunión con el mundo y surja la experiencia poética, que el poeta se encuentre en soledad. El aislamiento de Cernuda, desde que se sorprende de su vocación al descubrir cosas que los ojos de los demás no podían ver, no es solamente obligado por las circunstancias sociales, históricas y personales, sino que tiene una gran dosis de voluntariedad, de reclusión asumida y necesitada para poder escribir. Cernuda vive acompañado de esa soledad exigible al poeta, en un mundo poblado de efebos y donde la naturaleza eterna no ha sido tocada por la decadencia y la decrepitud, al margen de la temporalidad y

34. JIMÉNEZ, José Olivio, art. cit., pp. 50-51

sirviéndose de la percepción de la belleza, detenida en su propia contemplación, como único elemento redentor para luchar contra la tragedia de la linealidad del tiempo y la finitud humana. En el poema «Belleza oculta» descubre Albanio que tiene una sensibilidad particular y asume las consecuencias lógicas del aislamiento y la incomprensión:

Como en una intuición [...] por primera vez en su vida adivinó la hermosura de todo aquello que sus ojos contemplaban. Y con la visión de esa hermosura oculta se deslizaba agudamente en su alma [...] un sentimiento de soledad [...].

El peso del tesoro que la naturaleza le confiaba era demasiado para su solo espíritu aún infantil, porque aquella riqueza parecía infundir en él una responsabilidad y un deber, y le asaltó el deseo de aliviarla con la comunicación con los otros. Mas luego un pudor extraño le retuvo, sellando sus labios, como si el precio de aquel don fuera la melancolía y aislamiento que lo acompañaban, condenándole a gozar y a sufrir en silencio la amarga y divina embriaguez. (p. 48)

Este primer descubrimiento de la asociación entre poesía y soledad está representado en algunos otros poemas del libro («El poeta», «El destino» o «Pantera»), pero es quizá en «La soledad» donde más claramente puede apreciarse la importancia vital y poética que tiene para Cernuda:

Entre los otros y tú, entre el amor y tú, entre la vida y tú, está la soledad. Mas esa soledad, que de todo te separa, no te apena. ¿Por qué habría de apenarte? Cuenta hecha con todo, con la tierra, con la tradición, con los hombres, a ninguno debes tanto como a la soledad. Poco o mucho, lo que tú seas, a ella se lo debes. (p. 152).

En definitiva, los mecanismos necesarios para que se produzca el acorde que sirva como fuerza motora para la creación poética —ya sea porque se ha producido o porque se lucha para que se produzca— aparecen recogidos y simplificados en el poema «El acorde», incorporado en la tercera edición y que cierra el libro: el cuerpo deseado, la música y la soledad. Gracias a ellos, el poeta es capaz de sobreponerse, aunque sólo sea efímeramente, a las frustraciones de la realidad y a la insatisfacción de los deseos.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- CANO, José Luis: «Nota sobre *Ocnos* con dos cartas inéditas de Luis Cernuda», *Luis Cernuda. Vida y obra. Litoral*, 1978, 79-80-81, pp. 193-197.
- CERNUDA, Luis: «Divagación sobre la Andalucía romántica», en HARRIS, Derek y MARISTANY, Luis (eds.), *Prosa completa*, Barcelona: Barral Editores, 1975, pp. 1278-1301.
- : *Ocnos*, Sevilla: Diputación de Sevilla-Fundación El Monte, 2002.

- : «Palabras antes de una lectura», en HARRIS, Derek y MARISTANY, Luis (eds.), *Prosa completa* Barcelona: Barral Editores, 1975, pp. 871-877.
- CURRY, Richard K.: *En torno a la poesía de Luis Cernuda*, Madrid: Editorial Pliegos, 2003.
- GOYTISOLO, Juan: «Prólogo», en ROSA (DE LA) Julio Manuel: *Luis Cernuda y Sevilla (Albanio en el Edén): notas para una introducción a la lectura de Ocnos*, Sevilla: Edisur, 1981, pp. 7-10.
- JIMÉNEZ, José Olivio: «Emoción y trascendencia del tiempo en la poesía de Luis Cernuda», *La caña gris. Homenaje a Luis Cernuda*, Otoño 1962, n. 6-8, pp. 45-83.
- MUSACCHIO, D.: «Introducción», en CERNUDA, Luis, *Ocnos*, Barcelona: Seix Barral, 1977, pp. 7-24.
- ORTIZ, Fernando: «Luis Cernuda: del mito a la elegía», en CERNUDA, Luis, *Música cautiva. (Antología poética)*, Sevilla: Diputación de Sevilla-Fundación El Monte, 2002, pp. VII-XLI.
- OTERO, Carlos: «La tercera salida de *La Realidad y el Deseo*», *Papeles de son armadans*, 1960, 17, n.º 51.
- PAZ, Octavio: «La palabra edificante» en HARRIS, Derek (ed.), *Luis Cernuda. El escritor y la crítica*, Madrid: Taurus, 1977, pp. 138-160.
- RAMOS ORTEGA, Manuel: *La prosa literaria de Luis Cernuda: el libro «Ocnos»*, Sevilla: Diputación Provincial, 1982.
- ROSA (DE LA), Julio Manuel: *Luis Cernuda y Sevilla (Albanio en el Edén): notas para una introducción a la lectura de Ocnos*, Sevilla: Edisur, 1981
- SICOT, Bernard: *Quête de Luis Cernuda: primeras poesías, Ocnos et Variaciones sobre tema mexicano*, Paris: L'Harmattan, 1995.
- SILVER, Philip W.: *Luis Cernuda: el poeta en su leyenda*, Madrid: Castalia, 1995.
- VALENDER, James: *Cernuda y el poema en prosa*, Londres: Tamesis Books Limited, 1984.
- UTRERA TORREMOCHA, María Victoria: *Luis Cernuda: Una poética entre la realidad y el deseo*, Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1994.
- : *Teoría del poema en prosa*, Sevilla: Universidad, 1999.