

Luis Cernuda

Ocnos
seguido de
Variaciones sobre tema
mexicano

Introducción de Antonio Rivero Taravillo



Alianza editorial
El libro de bolsillo

Diseño de colección: Estudio de Manuel Estrada con la colaboración de Roberto Turégano y Lynda Bozarth
Diseño de cubierta: Manuel Estrada
Fotografía de Lucía M. Diz y Miguel S. Moñita

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© Herederos de Luis Cernuda
© de la introducción: Antonio Rivero Taravillo, 2020
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2020
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15
28027 Madrid
www.alianzaeditorial.es

ISBN: 978-84-9181-954-7
Depósito legal: M. 12.076-2020
Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: alianzaeditorial@anaya.es

Índice

- 11 Introducción: Cernuda y el poema en prosa, por Antonio Rivero Taravillo

- 39 *Ocnos* seguido de *Variaciones sobre tema mexicano*
- 41 Nota del autor

- 43 *Ocnos* (1942-1949-1963)
 - 47 La poesía
 - 48 La naturaleza
 - 49 El otoño
 - 50 El piano
 - 51 La eternidad
 - 52 El huerto
 - 54 El miedo
 - 56 El bazar
 - 58 El tiempo
 - 59 Pregones
 - 61 El poeta y los mitos
 - 62 El escándalo
 - 63 Mañanas de verano
 - 65 El vicio
 - 67 Belleza oculta
 - 68 La catedral y el río
 - 70 Jardín antiguo
 - 72 El poeta

Índice

74	El placer
76	El magnolio
77	La ciudad a distancia
79	El maestro
81	La riada
83	El viaje
85	El enamorado
87	Atardecer
88	José María Izquierdo
90	La música y la noche
91	Un compás
92	Sortilegio nocturno
93	El destino
95	Sombras
97	Las tiendas
99	La música
100	El mar
102	Aprendiendo olvido
104	El estío
105	El amante
106	Ciudad de la meseta
107	Santa
109	La tormenta
111	Guerra y paz
113	Pantera
114	El amor
115	Ciudad Caledonia
116	Río
117	El mirlo
119	El brezal
121	Biblioteca

Índice

- 122 Las viejas
- 124 Maneras de vivir
- 126 La primavera
- 128 La nieve
- 130 La luz
- 132 La soledad
- 133 El parque
- 135 Las campanas
- 137 La llegada
- 139 Helena
- 142 La casa
- 144 Regreso a la sombra
- 146 Pregón tácito
- 148 El acorde

- 151 Variaciones sobre tema mexicano (1952)
- 153 El tema

- 157 Variaciones
- 159 La lengua
- 161 Miravalle
- 162 Dignidad y reposo
- 164 Músicos rústicos
- 165 Lo nuestro
- 167 Por el agua
- 168 La acera
- 169 Mercaderes de la flor
- 171 El mirador
- 172 La imagen
- 174 El pueblo
- 176 Perdiendo el tiempo

Índice

- 177 Poniente inusitado
178 Las iglesias
180 Ocio
182 Juguetes de la muerte
184 Los ojos y la voz
186 La gruta mágica
188 Dúo
190 Un jardín
192 El mercado
194 Propiedades
197 El patio
199 Alborada en el golfo
200 La posesión
202 El indio
203 Centro del hombre
205 La concha vacía
207 El regreso
209 Recapitulando
- 211 Un poema excluido de *Ocnos*
213 Escrito en el agua

Introducción

Cernuda y el poema en prosa

De Lautréamont a Wilde, el llamado poema en prosa es un fenómeno de la Modernidad que forma parte de la continua transición que va de la poesía en verso (empleada en las literaturas más antiguas) a la prosa y el triunfo de la novela y, más allá aún, a un terreno híbrido caracterizado por la crisis profunda de la que da testimonio el Romanticismo, cuando la prosa se torna poética y el poema abandona los cauces habituales que el niño Luis Cernuda descubrió al hojear un libro de Bécquer. Lo cuenta en «El poeta», uno de sus recuerdos de *Ocnos*: «Entre las páginas más densas de prosa, al hojear aquellos libros, halló otras claras, con unas cortas líneas de leve cadencia». Es el propio Cernuda quien sitúa el contexto en que surge la forma mixta empleada en *Ocnos* y más tarde en *Variaciones sobre tema mexicano* cuando fija la atención en su predecesor y paisano en el ensayo «Bécquer y el poema en prosa en español» (1959):

La práctica del poema en prosa tuvo su inicio y mayor auge en Francia, país en el que se dan cita los factores principales para el surgimiento de esta nueva forma poética. De manera singular en la historia literaria, el nacimiento de este género puede precisarse en un año concreto: 1842, fecha de publicación de *Gaspard de la Nuit*, de Aloysius Bertrand, precursor directo de Baudelaire, quien en sus *Petits Poèmes en Prose* (1868) traslada a la observación de la urbe moderna lo que en Bertrand eran fantasías ancladas en un pasado tradicional. Tras Baudelaire, con Rimbaud (*Une Saison en Enfer* e *Illuminations*) y Mallarmé (con diversas obras llevadas a su extremo en *Un Coup de Dés*) el poema en prosa no hizo sino crecer en sus posibilidades expresivas.

Y añade:

Tras Bécquer, la aclimatación definitiva del género en nuestra lengua se alcanza mediante la obra de Rubén Darío y sus seguidores, y la definitiva aportación de Juan Ramón Jiménez, el autor que, sin duda alguna, más ha contribuido al desarrollo del género en nuestro país. Realiza el poeta de Moguer, a lo largo de sus diferentes etapas y obras, un recorrido estilístico condensador que quintaesencia la expresión hasta sus unidades mínimas.

Sin duda, *Platero y yo* (1914) supone un antes y un después. Pero leamos a Baudelaire, epicentro de este género de nuevo cuño. «¿Quién de nosotros no ha soñado en sus días de ambición con el milagro de una prosa poética, musical sin ritmo y sin rima, lo bastante ágil y lo bas-

tante repentina como para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones de la ensoñación, a los sobresaltos de la conciencia?»», se preguntaba el francés en su prólogo a *Spleen de París*. Como señaló Jaime Gil de Biedma, refiriéndose a la huella de Darío y el Modernismo en este fenómeno emergente, «incluso alguien como Baroja, tan escasamente aficionado a los pavos reales y a las almas de violeta, escribe en 1906 dos poemas en prosa muy hermosos, interpolados en *Paradox rey*: “Elogio sentimental del acordeón” y “Elogio de los viejos caballos del tiovivo”, que Baudelaire no hubiera dudado en aprobar».

Aunque cima del poema en prosa, Cernuda no fue un caso del todo aislado. Otros libros afines de sus compañeros de generación son *La flor de California* (1928) de José María Hinojosa y *Pasión de la tierra* de Vicente Aleixandre, escrito entre 1928 y 1929, aunque publicado más tarde. Fuera del surrealismo encendido de ambos, *Versos y estampas* (1927) de Josefina de la Torre y *Júbilos* (1934) de Carmen Conde también ofrecen buenas muestras de poemas en prosa. Otra cultivadora de una prosa lírica y meditativa que tiene mucho que ver con la del Cernuda más reflexivo de *Ocnos* es María Zambrano en *Hacia un saber sobre el alma* (1950), así como en diferentes obras suyas.

Cernuda, que tanto se destacó en este terreno, no se estrenó en la prosa poética con *Ocnos*, sino bastante antes, ya desde el inicio de su escritura. Las prosas contemporáneas de *Perfil del Aire* (1927) son «El indolente» (*La Verdad*, núm. 56, 18-VII-1926), «Presencia de la tierra» (*Mediodía*, núm. V, 1926), «Trozos» (*Verso y Prosa*, núm. 3, mar-

zo de 1927, p. 3), «De un *Diario*» (*Mediodía*, núm. 8, 1927) y «Huésped eterno» (*Meseta*, núm. 2, febrero de 1928). «Anotaciones» (*La Verdad*, núm. 59, 10-X-1926) no es más que eso, un conjunto de glosas, comentarios sin intención artística. Hay además un puñado de textos inéditos de la misma época, hoy en *Prosa II* (Siruela). Unos años después compuso también once poemas en prosa contemporáneos de *Los placeres prohibidos*. Ocho se publicaron por primera vez en la tercera edición de *La Realidad y el Deseo* (1958): «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 permanecieron inéditos hasta su inclusión en *Obra completa*: «[La poesía para mí...]», «Era un poco de arena» y «[Sentí un dolor en el pecho]».

Por otra parte, escribió cinco narraciones en las que prima sobre el lenguaje la acción, y más la exposición de ideas y construcción de atmósferas que los diálogos, aunque no falten estos: «Sombras en el salón» (1927), «El indolente» (1929), «En la costa de Santiniebla» (1937), «El viento en la colina» (1938) y «El sarao» (1942). Son prosas que tienen alguna semejanza con *Ocnos* y *Variaciones sobre tema mexicano*: principalmente, el desdoblamiento y la presencia de lo que podemos llamar pares contrastivos, tan caros para el autor de esa dicotomía, *La Realidad y el Deseo*. Para James Valender, 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».

Volviendo a ocuparse de la evolución del género, y hablando de su propio caso, en una nota destinada a la tercera edición de *Ocnos* Cernuda observó: «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». *Ocnos* es el primero de los dos libros que compondrá en esta línea.

Ocnos

Cernuda recuerda que escribió esta obra «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» («Historial de un libro»), y a ello se puso con el fin de que quedaran así exorcizados. Son momentos de nostalgia y de extrañeza: el 28 de enero de 1942 escribió a Gregorio Prieto: «Créeme que me parece imposible haber vivido en Sevilla. Aún más: me parece imposible que exista Sevilla».

La mayor parte de la información que permite reconstruir el proceso de escritura del libro aparece en las modelicas notas de Derek Harris y Luis Maristany a *Poesía completa* (Siruela) basándose en el cuadernillo de fechas que retuvo en California Carlos-Peregrín Otero y los papeles conservados por la familia, en Sevilla. Así, sabemos que Cernuda comenzó a escribir los textos de *Ocnos* en mayo de 1940, en Glasgow, adonde había llegado en ene-

ro tras unos meses de angustia al comienzo de su exilio, transcurridos estos en el sur de Inglaterra y París, y siempre al borde de la crisis nerviosa. Durante varios meses, al menos hasta principios del año siguiente, el título que Cernuda manejó para esta obra en marcha fue *Guirnalda para la juventud*, que pronto se deshuyó. Sobre el proceso creativo y la decantación por *Ocnos*, él mismo escribió para la tercera edición:

El librito creció, aunque 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 como alimento a su asno. Halló cierta ironía justa en dar el nombre de Ocnos como título del libro, se tome al asno como símbolo del tiempo que todo lo consume, o del público igualmente inconsciente y destructor.

En un artículo sobre el título de la obra, Maristany aclaró que la cita de Goethe que abre el libro «figura en un escrito muy ocasional [...] perdido en la ingente obra del alemán y excluido de las ediciones más comunes en lengua germana de su “opera omnia”». «Tal vez la primera noticia, o el primer encuentro de Cernuda con el personaje», agrega,

se lo deparara un breve artículo de José Ortega y Gasset, «Oknos el soguero», que apareció primero en *Revista de Occidente* (agosto de 1923). En él reseñó Ortega la reedición en Alemania del ensayo del mismo título, *Oknos der Seilflechter*, de J. J. Bachofen, mitólogo y pionero de los estudios de antropología hermenéutica.

Maristany traduce este otro párrafo del texto de Goethe:

Los antiguos parecen haber considerado –y con razón– un esfuerzo infructuoso como el mayor de los tormentos. La roca de Sísifo, que vuelve a rodar siempre hacia abajo, los huidizos frutos de Tántalo, el llevar agua en cántaros rotos [alusión a las Danaidas] son elementos que apuntan todos a objetivos no alcanzados. No se trata aquí de una represalia ni de un castigo específico adecuados al delito. No, estos infelices son todos abrumados con el más aterrador de los destinos humanos: ver fracasar el objetivo de un empeño serio y persistente.

Esa sensación de fracaso, de levantar una pesada piedra, la lucha del deseo contra la tozuda realidad, es algo muy de Cernuda. Por otra parte, Maristany recordó que James George Frazer, al traducir a Pausanias, vierte el nombre propio Ocnos como *Indolence*, su significado primigenio. Esto es muy pertinente recordarlo, porque la palabra «indolencia» está en el corazón de la sensibilidad cernudiana, y en varias composiciones el poeta dejó constancia de ello. «Disuelta en el ambiente había una languidez que lentamente iba invadiendo mi cuerpo», recuerda en «El tiempo». «En tu miedo, tu desesperanza y tu apatía», escribe en «La primavera».

El libro fue concluido en mayo de 1941 (cuando ya ostenta el título actual, *Ocnos*) y fue corregido por el poeta en julio de este año y en marzo del siguiente. Tras ser impreso ya en agosto y demorarse su encuadernación, salió en noviembre de 1942 en The Dolphin, la pequeña edi-

torial de J. L. Gili, donde ya habían aparecido textos de Unamuno y una selección de poemas de García Lorca escogidos por Rafael Martínez Nadal, que tanto ayudó a Cernuda en estos años, en traducción del propio Gili y Stephen Spender. Salvador de Madariaga hizo gestiones a su favor y Cernuda corrió con las expensas del libro, haciendo grandes economías para ello.

El poeta escribió en 1941 dos textos más destinados a *Ocnos*, pero los destruyó: «Mi tía» y «Don Pío». En un primer momento, y ante la incógnita, cabe pensar que fueran aguafuertes en la línea ácida del poema «La familia», escrito en Glasgow en noviembre del mismo año, pero lo más probable es que Cernuda los eliminara por hallarse demasiado presente en ellos él mismo como persona, y sabemos que no le gustaba la excesiva presencia del yo en la poesía. El autor se refirió a su obra como «este libro, casi poético, aunque no en verso», en carta a Nieves Mathews de 16 de abril de 1942. También escribió a su corresponsal el 15 de diciembre:

Siento que no hayas visto *Ocnos*; no está mal, pero han deslizado en la tirada erratas que no había en las pruebas, aunque son erratas visibles y que no alteran el texto, sino su ortografía. Para mí es casi un alivio ver esas páginas publicadas: son, o pretenden ser, un rescate de mi vida, de la vida en general. Como es natural, espero que el libro caiga en un pozo de silencio, y sin paradoja espero que el libro dure más que yo.

En carta a Concha de Albornoz de un mes después calificaba a la colección de «poesía en prosa».

Los poemas de este primer *Ocnos* se escriben una vez finalizado *Las nubes* (cuyos últimos poemas son de abril de 1940) e inmediatamente antes de *Como quien espera el alba*. Algunos de los primeros de este segundo libro guardan una estrecha relación temática y tonal con *Ocnos*: «Primavera vieja» (escrito a mediados de abril de 1942) es también recuerdo de una innombrada Sevilla en un escenario plenamente cernudiano: un lugar recoleto de patio, jardín, claustro, o aquí compás conventual. Está también la meditativa ensoñación retrospectiva, que ofrece una lección presente rematada en el terrible final: «Cuán bella fue la vida y cuán inútil». Contrasta este poema con el comienzo desabrido de «Magia de la obra viva», donde se declara: «La primavera nórdica como el amor es falsa». Por estas fechas, también escribe Cernuda otra evocación andaluza, la del cementerio malagueño de «Elegía anticipada», y, premonición de México, «Quetzalcóatl», que por primera vez se publicó en la revista de aquel país *El Hijo Pródigo*. Según Cernuda en carta a Concha de Albornoz, su «tema es Cortés y la conquista de Nueva España. Me parece de lo mejorcito que han escrito mis manos pecadoras». Por estas fechas releía, además, la crónica de Bernal Díaz del Castillo. Poema que tiene por título el significado de la palabra *Ocnos*, de mayo de 1942 es «El indolente» (ya previamente había escrito Cernuda la narración de idéntico título). «Hacia la tierra» es una meditación en heptasílabos pareja del sentir del libro de poemas en prosa: en la distancia de tiempo y espacio, el poeta vuelve la mirada atrás y a la tierra nativa. Es amargo el recuerdo y lo invade una sensación de extrañeza:

Mas volver debe el alma
Tal pájaro en otoño,
Y aquel dolor pasado
Visitar, y aquel gozo:

Y el alma quiere, escribe el poeta unos versos más adelante:

Volver a la morada
Suya antigua. Y unirse,

Como se une la piedra
Al fondo de su agua,
Fatal, oscuramente,
Con una tierra amada.

En «Jardín antiguo», de *Ocnos*, refiere:

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

Cernuda nunca declaró el propósito de su libro, pero sí lo que no era. Le disgustó la reseña de Aubrey Bell publicada en el *Bulletin of Spanish Studies*. Refiriéndose a la lectura de Bell en su muy frecuente intercambio epistolar por estas fechas con Nieves Mathews, escribe Cernuda: «Según él, *Ocnos* es un libro costumbrista, o poco menos, cosa que ciertamente no pensé que fuera».

Hubo una segunda edición en *Ínsula*, en 1949 (aunque Cernuda recibió su primer ejemplar justificativo el 18 de diciembre anterior), gracias a los oficios de José Luis Cano. La censura eliminó, no obstante, tres de los textos: «El poeta y los mitos», «El enamorado» y «Escrito en el agua», aunque los dos primeros sí se incluyeron en una pequeña tirada especial que sorteó el veto. En una carta de 18 de febrero de 1948, en respuesta a otra de Cano en la que este le comentaba la actuación de la censura, Cernuda le responde:

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 cualquieras [*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, tan largo tiempo.

Lejos de reducirse el libro, fue por el contrario una edición aumentada, en la que se incorporaron nuevos textos y se reordenaron los ya existentes, atendiendo al criterio cronológico de la vida de Cernuda, no a las fechas de composición. Entre los textos en prosa que siguió escribiendo a partir de 1942, varios iban a formar parte de otro proyecto de libro, *Marsias*, que finalmente no cuajó. Se trata de «La luz», «Ciudad de la meseta», «Santa», «El mirlo», «Pantera» y «La tormenta». Estos se integraron finalmente en la segunda edición de *Ocnos*, aunque no corrió la misma suerte «Marsias» (1941), que al cabo fue a parar a *Poesía y Literatura II*. La exclusión de «Marsias» de *Ocnos* es lógica: si bien embellecida y con intención lírica, es una narración además de que se trata de una pieza más extensa que las demás del libro, contradiciendo la premisa de que el poema en prosa ha de ser breve, punto que recordaría en «Bécquer y el poema en prosa español».

Aún hubo una tercera edición: la publicó en Xalapa (México) la Universidad Veracruzana en 1963, y se puso a la venta poco después de morir el poeta el 5 de noviembre de aquel año. Cernuda ya se había planteado publicarla a finales de 1960 junto con *Variaciones* (ampliado con el suprimido «Dúo»), inicialmente en Seix Barral y luego en Joaquín Mortiz, la nueva editorial de Enrique Díez-Canedo y Carlos Barral. El proyecto se frustró porque Barral se empeñó en imprimir el libro en Barcelona y Cernuda se negó a someterlo a la censura, con la que ya

tenía experiencias negativas. Quería que se publicara íntegro, o nada. La edición veracruzana en que finalmente salió añadía nuevos poemas, algunos de los cuales correspondían a hechos o situaciones posteriores a 1949, y otros a etapas anteriores, quedando estos insertados en los lugares que les correspondían en atención al citado criterio cronológico como una suerte de autobiografía parcial en estampas meditativas bajo la forma de poemas en prosa. En las guardas de esta tercera edición, última que él preparara, Cernuda escribió:

De forma semejante a la indicada anteriormente, siguió luego 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 hace 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 hacadera de momento a su autor.

Cernuda buscó siempre la despersonalización, difuminar, acaso para lograr una mayor universalidad. Así, en el libro no aparece el nombre de Sevilla ni prácticamente ningún otro nombre propio, aunque muchos lugares sean reconocibles, y el texto que se iba a titular «Segovia» pasó a ser el más inconcreto de «Ciudad de la mese-

ta». Curiosamente, el siguiente poema en prosa, «Santa», aunque no especifica que se trata de Teresa de Jesús, sí declara que la localidad es Alba (aunque sin el añadido «de Tormes»). Del mismo modo, «Ciudad Caledonia» es Glasgow, o la urbe de «La llegada», Nueva York. Joaquín Romero Murube anotó la ausencia del nombre de Sevilla no solo en *Ocnos* sino en el conjunto de la poesía cernudiana. Y con todo, añadió: «*Ocnos* es el libro sevillano de más fina, difícil, alta alusión y paisaje».

¿Qué es exactamente *Ocnos*? El de la primera edición es, efectivamente, un libro de escenario sevillano, pero en él importa tanto como el decorado el personaje un tanto narcisista que se mueve por él. James Valender acierta cuando en «Cernuda y el poema en prosa» opina:

El punto principal que espero lograr establecer es que *Ocnos* no es una evocación sentimental de la niñez de Cernuda, 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 permita recrear y reafirmar su propia identidad poética o metafísica.

También está en el haber de Valender señalar las concomitancias de *Ocnos* con escritores meditativos de la tradición española, como: Fray José de Sigüenza, fray Luis de Granada, fray Luis de León y, sobre todo, san Juan de la Cruz. Precisamente, de la reseña de Bell Cernuda solo salvaba, con agrado, la mención a este último.

En su reseña de *Ocnos* en *El Hijo Pródigo* (1943), Paz halló por su parte «tanto la ira de una vanidad ofendida

como el hastío y el cansancio de un espíritu que no podemos llamar escéptico sino desengañado». Y explicaba:

La prosa de Cernuda, exacta y objetiva, no excluye la elegancia y el abandono. Quiero decir, el rigor del pensamiento y la fidelidad de la palabra al pensamiento no la vuelven rígida ni geométrica. Del mismo modo, la imaginación, el brillo de la imagen, no la convierten en superflua, lujosa o barroca. Casi todos los defectos de la prosa de muchos poetas contemporáneos desaparecen en este libro; dichosamente no encontramos en sus páginas las ingeniosidades, las complicaciones pseudofilosóficas, el opulento y hueco barroquismo, males corrientes y lujosos de nuestro tiempo.

Hay una derramada sensibilidad en *Ocnos*: el niño y joven aprehende un mundo en el que todo es descubrimiento, a veces confuso en la mezcla de sentimientos y la simultaneidad de experiencias. Así, está presente la sinestesia. En «La poesía», leemos: «el resplandor vago de la luz que se deslizaba allá arriba en la galería, me aparecía como un cuerpo impalpable, cálido y dorado, cuya alma fuese la música». Y en «El otoño»: «los sonidos eran casi dolorosos, punzando la carne como la espina de una flor». Cernuda se muestra como platónico: «Lo que en la sombra solitaria de una habitación te llamaba desde el muro, y 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» («El piano»).

El platonismo de Cernuda, explícito en otros lugares de su obra, es meridiano en «Sombras»: