

## OCNOS Y SUS TRANSMUTACIONES

HILDA PATO  
State University of New York

Aparece *Ocnos* por vez primera en 1942 como colección de 31 poemas en prosa y a esta edición se ha dedicado casi invariablemente la crítica del libro; sin embargo, hay dos ediciones más —una de 1949 y otra de 1963— que muestran grandes diferencias con respecto a la primera edición: entre otras cosas, se suprimen poemas del original, se rehace la ordenación de los que restan y se suma una cantidad considerable de poemas (la segunda edición consta de 46; la tercera de 63). En suma, la configuración y la naturaleza del libro cambia de manera evidente, y esto tiene importantes consecuencias para su interpretación: por una parte, cuando hablamos de *Ocnos* surgirá siempre la cuestión de cuál de ellos; por la otra, se hace necesario considerar las tres ediciones como textos interrelacionados que suponen una dinámica o una trayectoria.

La complejidad que plantea de las ediciones es sólo un aspecto del polifacetismo que es característica general de esta obra y que se hace patente en otros niveles básicos: en su género, la poesía en prosa; en la inestabilidad de la relación entre el hablante y su protagonista; y por último en elementos contradictorios de su estructuración total que, por una parte parecen apuntar hacia su percepción como una obra precisamente articulada y cerrada, y por otra acusan una índole opuesta: la de una obra abierta.

La crítica repetidamente ha soslayado estas cuestiones y ha enfocado la obra limitando su naturaleza a una univocidad distorsionante. De partida, se desvalorizan la segunda y tercera edición, es decir, la mayoría de las veces se pasan por alto, pero aún en el caso de críticos que se proponen todo lo contrario a última hora ocurre un desliz, así la lectura de James Valender, a la que volveremos.<sup>1</sup>

1. Patricia PINTO, «Lo mítico, una nueva lectura de *Ocnos*», *Acta Literaria*, 6 (1981), pp. 119-138. Pinto afirma la diferencia entre las ediciones con acertados comentarios y razones, pero su estu-

Acompañando la desatención a las diferencias entre las varias ediciones, o por encima de ese problema, se presenta la contradictoria caracterización del libro —en su totalidad o en sus diferentes versiones. Por un lado se ha subrayado su carácter autobiográfico, o más bien, se ha tomado por sentado que el libro representa un recuento de la infancia y adolescencia de Cernuda. Por otro lado, se ha hecho destacar el uso del mito del Edén como base de la elaboración artística de esa realidad, o por lo menos, como base de la visión —visión idealizante— de Cernuda acerca de su infancia.

Existe una contradicción —aparente por lo menos— en ver el libro como biografía, cuando a la vez se le otorga carácter de mito, contradicción que puede ser válida o no, es decir, puede ser necesaria —reflejar un auténtico problema que la obra contiene o presenta, o puede distorsionar su naturaleza; sin embargo, estas clasificaciones se han hecho *grosso modo*, sin profundizar en la posible validez o en el sentido de la resultante contradicción.

Pero tomemos por sentado que, de alguna manera, en todos los *Ocnos* la autobiografía y el mito andan entrettejidos: lo que me parece indispensable es reconocer y comprobar que el tipo de mitificación y/o de ficcionalización es diferente en cada edición, así como también son diferentes los fines para los que sirve la mitificación y diferente su papel en la estructura total de cada libro. Este es uno de los aspectos cruciales que distinguen a las tres ediciones entre sí, y esa diferencia es la cuestión que me concierne. Me propongo por consiguiente examinar en detalle los componentes míticos de *Ocnos*<sub>1</sub> y mostrar cómo su funcionamiento separa obligatoriamente a esta edición de las otras: en particular, que la ordenación específica de los poemas está atada a estos mitos, y que su último poema, el cual fue omitido en las siguientes ediciones es definitorio e imprescindible en la estructura de esta primera edición de la obra. Consideraré luego la naturaleza diferente de las otras dos ediciones. Por último seguiré una nueva perspectiva que abarque la obra en total incluyendo su transmutación a través de las varias ediciones.

Los niveles en los que interviene la mitificación en *Ocnos*<sub>1</sub> son muchos. Señaladamente, el libro constituye un mito de la infancia dorada. Los poemas recrean el mundo edénico de un niño hasta su adolescencia por medio del recuerdo de un hablante adulto que a veces se identifica con su protagonista y le llama «yo», otras se distancia de éste, refiriéndose a él como «Albanio» o «él», y aún otras complica la relación con el uso del pronombre «tú». La inestabilidad de los términos de la ecuación trazada entre niño y hablante nos conduce a percibir la obra de manera variable; ahora la aprehendemos como ficción, ahora como autobiografía. Esta es la ilusión sabiamente creada por Cernuda. Pero de todas

---

dio, por otra parte admirable, se limita a la primera edición. Al trabajo de Valender nos referimos más abajo.

formas, existe aquí de partida un mito: el de la Edad de Oro, el Paraíso de la Infancia, un Paraíso que incluye sin embargo e irremediablemente su pérdida, la Caída: el último poema del libro, «Escrito en el agua» nos la narra, la crea, la constituye.

Otro mito, en este caso no mencionado en los estudios, pero clave en la estructuración del libro, nudo en la red de sus imágenes, es el mito de Narciso. Su presencia es difícil de esquivar. Para empezar, el mito se halla inscrito en *Ocnos* por medio de uno de los avatares del protagonista: Albanio. Éste nos remite a la *Segunda Égloga* de Garcilaso y a su protagonista de idéntico nombre. Recordaremos que en ese poema Albanio, fuera de sí, loco de amor y de dolor ante el rechazo de la pastora Camila, se desconoce en el espejo del agua —toma su propio reflejo como a un «otro»—, y llega casi a morir ahogado en su batalla con la imagen. El intertexto o subtexto de la *Égloga* se evidencia de otros modos en *Ocnos* pero éste es el aspecto que ahora nos concierne: como alusión al mito de Narciso.

Sin embargo, este mito aparece a un nivel más global y determinante en *Ocnos* ya que involucra la estructura del libro y su sistema metafórico. Debemos detenernos a comprobar este punto porque nunca ha sido notado y será central en mi argumento. Encontramos el mito de Narciso al examinar el desarrollo de uno de los dos motivos principales de *Ocnos*<sub>1</sub>: el motivo del agua (el otro motivo es el de la luz). El agua en *Ocnos*<sub>1</sub> es ubicua y multiforme: río, lluvia, mar, gota, fuente; todo parece mojarse, inundarse, en esta lectura, y de hecho se sugiere como base de la escritura —el último poema el título de «Escrito en el agua». Pues bien, si examinamos las diferentes manifestaciones del motivo *a lo largo del libro*, observaremos que, tanto su presencia y las formas que toma, como su relación con el protagonista, cambian en una dirección determinada llegando a constituirse en una fábula o profetábula— que corresponderá al mito de Narciso.

El motivo del agua surge por primera vez en «El otoño». En este poema aparece como lluvia y resalta su poder, una magia que transforma el mundo:

La atmósfera del verano, densa hasta entonces, se aligeraba y adquiría una acuidad a través de la cual los sonidos eran casi dolorosos, punzando la carne como la espina una flor. Caían las primeras lluvias a mediados de septiembre, anunciándolas el trueno y el súbito nublarse del cielo, con un chocar acerado de aguas libres contra prisiones de cristal.

De las hojas mojadas, de la tierra húmeda, brotaba entonces un aroma delicioso, y el agua de la lluvia recogida en el hueco de tu mano tenía el sabor de aquel aroma, siendo tal la sustancia de donde aquél emanaba, oscuro penetrante, como el de un pétalo de magnolia.<sup>2</sup>

2. Luis CERNUDA, *Prosa completa* (eds. Derek Harris y Luis Maristany), Barcelona, Barral, 1975, p. 21. Todas mis citas de la prosa de Cernuda están tomadas de esta edición, y en el resto de este ensayo serán indicadas con el número de la página precedido por el título *Prosa*.

Y por fin devuelve al ser a su intuitivo origen en que alma y cuerpo armonizan:

Te parecía volver a una dulce costumbre desde lo extraño y distante, Y por la noche, ya en la cama, encogías tu cuerpo, sintiéndolo joven, ligero y puro, en torno de tu alma, fundido con ella, hecho alma también él mismo (*Prosa*, 21).

El agua toma otras formas en «La riada», «El huerto», «El tiempo», «La catedral y el río», «Jardín antiguo» a la vez que cambia su valor metafórico; no obstante, dentro de estos cambios, continúa presentándose como elemento liberador, lúdico. Puede ser densa e inundante, pero limitada, abarcada por otros elementos, mansa.

Ya en el último tercio del libro, la transformación es radical. Tres poemas («La música», «El mar», «El amante») se dedican al mar o lo usan como figura principal en relación con otras experiencias u otros fenómenos. En «El mar», el elemento llega a personalizarse, y de una manera muy llamativa: surge del paisaje tan sólo como «él». Mencionado en el título, el mar aparece y desaparece a lo largo del texto en exacta mimesis de la perspectiva cambiante de uno que viaja a la costa. Se revela primero de súbito en la ventanilla del tren: «De pronto apareció el mar abajo, en la hondonada...» (*Prosa*, 64). Por fin en el último párrafo lo hallamos transformado en «él», un «él» delatado nada menos que por su «voz»: «Allí estaba él: en lo oscuro, un lamento de gozo o de pena; una voz insomne llamando nadie sabe qué o quién en la vastedad sin nombre de la noche». La «voz» y la presencia sugieren, desde luego, a la única otra voz y la única otra presencia existentes en el texto: las del narrador —como si fueran su eco, o el de alguien deseado y ausente, o las dos cosas, pero un reflejo de cualquier manera. Este efecto se encuentra sutilmente intensificado por el carácter impersonal de la narración: el narrador se esconde, de despoja de su protagonismo y el único «personaje» es ese «él» del mar.

Los otros dos poemas vienen justamente antes del último del libro, «Escritos en el agua». En el primero de ellos, «La música», encontramos el mar en el último párrafo, ahora en un símil. Se establece en este poema una conexión entre el mar y la muerte, con la que se presagia el sentido del título del poema final. En el segundo, «El amante», se repite la sensación de misterio creada en «El mar», pero aún más intensa puesto que la identidad del «amante» nunca se hace explícita. Que es el mar, en efecto, el «amante» —o el «amado»— no nombrado, se sobreentiende porque el poema trata del mar y porque narra la compenetración literal y concreta, esto es, por inmersión física, del hablante con el mar. De nuevo en este poema surge el mar como una «voz»:

Por ella [la línea de la playa], desnudo bajo el ropaje blanco, andaba yo a solas, aunque los amigos, nadando mar adentro, me llamaban para que les siguiese. Y entre todas sus voces, yo distinguía una fresca y pura (*Prosa*, 68).

Hay enseguida un momento altamente erótico, con marcadas alusiones místicas. La subsiguiente entrega al mar provoca un distanciamiento entre el protagonista y las cosas que va a llevarlo a un extremo de abstracción: lo escinde de su materialidad, de su propia corporeidad:

Al fin me lancé al agua, que apenas agitada por el oleaje, con movimiento tranquilo me fue llevando mar adentro. Vi a lo lejos la línea grisácea de mis ropas caídas. Cuando ellos volvieron, llamando mi nombre entre la noche, buscándome junto a la envoltura, inerte como cuerpo vacío, ya les contemplaba invisible en la oscuridad, tal desde otro mundo y otra vida pudiéramos contemplar, ya sin nosotros, el lugar y los cuerpos que amábamos (*Prosa*, 68).

El párrafo nos remite a la institución de la muerte. No sólo por la extraña sanción de descorporalización, y la perspectiva desde la propia ausencia: el término «envoltura» es interesante, sugerente, y hasta siniestro en su connotación de algo ajeno y desechable, a la vez mortuorio y falso. Y ése sentido se recalca con «ropas caídas» y «cuerpo vacío».

El agua —como mar— se muestra ya no contenida y lúcida, sino inmensa y clamante. Al principio fuerza difusa, el agua llega a personificarse y su valor erótico se hace explícito. Acompañando su proceso de personificación, el agua se vuelve más y más un reflejo del «yo»: adquiere persona y voz, y viene a ser denominada por medio de uno de los pronombres del protagonista («él») y uno de sus atributos («amante»). Al mismo tiempo cambia la acción del protagonista en cuanto al elemento en cuestión. Desde una posición pasiva de espera en que se deja acunar, hasta un más y más activo y concreto acercamiento que por fin termina en la inmersión total. También cambia la transformación que el agua provoca en el ser con respecto a sí mismo y al mundo. Si esto siempre significa una introversión del «yo» y una vuelta al origen —a su propia esencia—, al principio la experiencia se da en forma de «sueño» o ensoñación, de «embeleso», mientras que al final equivale al desalojo de la propia «envoltura», y ya no sólo en separación parcial, como una «vacación ilimitada» («La riada»), sino en un distanciamiento que llega a ser de «otro mundo» («El amante»).

La trayectoria que se dibuja es específica en su ordenación y su dirección. En especial resalta el progreso hacia la muerte, que va paralelo a la intensificación del impulso erótico. Y que lo que al principio parece ser un proceso de diferenciación, ya que se trata de la formación de la *identidad*, va a dar en la autoaniquilación, en el borrarse de los límites; al final de la búsqueda de la «diferencia», se encuentra la «mismidad». Se recrean así dos ideas arquetípicas: la convergencia de Eros y Tánatos, y de modo más específico, el mito de Narciso, que es una de las formas de esa convergencia.

Ahora bien, el mito de Narciso, tal como lo hemos delineado aquí, depende del orden específico de los poemas, orden que se altera en las siguientes edicio-

nes. En ese orden particular y distinto del primer *Ocnos*, sobresale en importancia el último poema «Escrito en el agua», por el lugar que ocupa —final del libro— y por su mera presencia puesto que en él culminan los dos mitos a los cuales hemos aludido, y de paso se plantea la definición del libro entero. Veamos el texto:

Desde niño, tan lejos como vaya mi recuerdo, he buscado siempre lo que no cambia, he deseado la eternidad. Todo contribuía alrededor mío, durante mis primeros años, a mantener en mí la ilusión y la creencia en lo permanente: la casa familiar inmutable, los accidentes idénticos de mi vida. Si algo cambiaba, era para volver más tarde a lo acostumbrado, sucediéndose todo como las estaciones en el ciclo del año, y tras la diversidad aparente siempre se traslucía la unidad íntima.

Pero terminó la niñez y caí en el mundo. Las gentes morían en torno mío y las casas se arruinaban. Como entonces me poseía el delirio del amor, no tuve una mirada siquiera para aquellos testimonios de la caducidad humana. Si había descubierto el secreto de la eternidad, si yo poseía la eternidad en mi espíritu, ¿qué me importaba lo demás? Mas apenas me acercaba a estrechar un cuerpo contra el mío, cuando con mi deseo creía infundirle permanencia, huía de mis brazos dejándolos vacíos.

Después amé los animales, los árboles (he amado un chopo, he amado un álamo blanco), la tierra. Todo desaparecía, poniendo en mi soledad el sentimiento amargo de lo efímero. Yo solo parecía duradero entre la fuga de las cosas. Y entonces, fija y cruel, surgió en mí la idea de mi propia desaparición, de cómo también yo me partiría un día de mí.

¡Dios!, exclamé entonces: dame la eternidad. Dios era ya para mí el amor no conseguido en este mundo, el amor nunca roto, triunfante sobre la astucia bicorne del tiempo y de la muerte. Y amé a Dios como al amigo incomparable y perfecto.

Fue un sueño más, porque Dios no existe. Me lo dijo la hoja seca caída, que un pie deshace al pasar. Me lo dijo el pájaro muerto, inerte sobre la tierra el ala rota y podrida. Me lo dijo la conciencia, que un día ha de perderse en la vastedad del no ser. Y si Dios no existe, ¿cómo puedo existir yo? Yo no existo ni aun ahora, que como una sombra me arrastro entre el delirio de sombras, respirando estas palabras desalentadas, testimonio (¿de quién y para quién?) absurdo de mi existencia (*Prosa*, 107-108).

El poema por una parte se ofrece como resumen de *Ocnos*, definiéndolo como representación del «Edén», y completando ese mito al añadir la «Caída» —y esto es crucial puesto que hasta ahí —y esto es crucial puesto que hasta ahí el mito existe en la obra sólo por implicación— como referencia a un código cultural; por otra parte, ya que se coloca de este lado de la «Pérdida» del «Paraiso», liquida el libro: salda la vuelta al mundo allí creado, re-creado, y lo anula.

El mito de Narciso también se remata doblemente en este último poema puesto que en él se confirma la aniquilación del ser («yo no existo ni aun ahora») y ello se cumple bajo una rúbrica que no podía ser más sugerente: el título

«Escrito en el agua», frase que podría servir de descripción o de emblema de Narciso —aquel que se retrata o se inscribe en el agua. De nuevo parece insinuarse en cuanto a este mito un doble movimiento en el poema, a saber, el que acabamos de señalar, hacia la afirmación y culminación del mito, y otro, opuesto, de salida afuera de la «inundación» creada a través del libro y llevada a un punto letal en el poema anterior, «El amante»; salida que ahora se intenta por medio del estilo narrativo, el tiempo pretérito, la explicación y el resumen y, desde luego, por medio del punto final.<sup>3</sup>

De lo que hemos comprobado hasta aquí con respecto a la importancia de la ordenación de los poemas de *Ocnos*<sub>1</sub> y al papel crucial de «Escrito en el agua» en la configuración de los mitos que subyacen la obra, se desprende que cualquier violación de estos dos elementos equivale a crear otro libro. Otro libro, claro está, inextricablemente trenzado como éste, ineludiblemente penetrado de éste —como principio, germen, antetexto, o subtexto del otro (la precisa relación tendría que estudiarse)— pero eso sí: en otro libro.

El hecho es que *Ocnos*<sub>2</sub> se separa de la primera edición por razón de otros cambios aparte de las alteraciones que acabamos de señalar, aunque en estrecha relación con ellas. En primer lugar, los poemas añadidos —ahora se trata de un total de 46 ó 48 (2 fueron omitidos por la censura en la edición normal)— rompen con los límites biográficos y geográficos de la anterior edición (infancia y adolescencia en Sevilla) para aproximarse a las circunstancias presentes del poeta. Así, «Ciudad de la meseta», «Santa» y «Guerra y paz» nos remiten a la experiencia de Cernuda, ya adulto, en otras partes de España, y «El brezal», «La primavera» y «La nieve», se sitúan en Inglaterra en época ya muy cercana a la escritura misma.<sup>4</sup> En segundo lugar, la ordenación de los poemas no sólo es diferente sino que cambia en una dirección muy llamativa, a saber, se va a seguir un criterio autobiográfico, con la obvia consecuencia de estrechar la proximidad de la obra a la autobiografía. Por último, en relación con estos cambios, se introduce un estilo diferente en algunos de los nuevos poemas: más crítico, más ensayístico, y a veces más subjetivo.

Estos cambios evidentes suponen otros más sutiles y la suma equivale a una reconceptualización del libro. El mito de Narciso y la Caída del Edén se han re-

3. El título «Escrito en el agua», es altamente significativo. Puede verse como condensación del poema que encabeza, pero además del libro entero. Con respecto a éste parece funcionar como epitafio —y desde entonces igualmente como título y como firma. Si esto es válido, *Ocnos*<sub>1</sub> aparece como obra que se autodestruye y, en efecto, creo que esta interpretación nos sugiere algunas pistas para entender tanto su relación con las otras ediciones como el significado de la desaparición del poema.

4. Estas alteraciones han sido ya apuntadas por James VALENDER en su estudio sobre *Ocnos*. Este crítico también hace notar la ordenación autobiográfica que preside sobre la nueva edición, y cita a Cernuda para demostrar que el autor tenía presente que mediaban ciertas diferencias entre algunos de los poemas nuevos y los originales (que algunos de los poemas añadidos «tenían resonancia más bien intelectual» [*Prosa*, 57]). Ambas cosas son ciertas y significativas pero Valender más tarde las desatiende o las valoriza de manera que yo considero errónea.

primido y existen, si se quiere, en estado de sumersión, supeditados a una estructura y un impulso nuevos; en otras palabras: se asume su peso y se emprende la marcha hacia adelante, o hacia otra cosa. Ahora el mito es la autobiografía y una autobiografía que avanza y amenaza con abarcar el presente, sin estar aparentemente predispuesta a ningún fin que no sea la muerte del autor o su voluntad de detener la escritura (no deja de causar escalofrío que Cernuda acabara de mandar la tercera edición a la imprenta cuando murió).

Es preciso recalcar la integridad de este libro. Y para este propósito es importante reconsiderar su autobiografismo y el carácter intencional, creado, del mismo. Podemos comenzar por observar la intencionalidad de la colocación de los poemas, intencionalidad que abarca la manipulación del estilo: por ejemplo, los poemas que van a intercalarse como parte de la época infantil conservan los elementos estilísticos fundamentales de la primera edición, mientras que los que se identifican con la madurez del protagonista tienen a veces, como el propio Cernuda observó, una «resonancia intelectual», lo cual específicamente incluye diferentes sintaxis,<sup>5</sup> diferente organización de la materia, y diferente actitud del hablante hacia la experiencia narrada. Pero se debe también repensar la autobiografía en sí, el hecho de que constituye un género literario con convenciones específicas, así por ejemplo el uso de la primera persona (lo cual en esta obra es siempre inestable) y, la cronologización de la experiencia —tal como por fin se cumple en *Ocnos*<sub>2</sub>. La autobiografía como género presenta problemas intrínsecos, y sería conveniente entender que *Ocnos* se mueve dentro de esa problemática.<sup>6</sup> No es posible explorar este asunto aquí: dejo señalada su relevancia.

Ahora, me interesa introducir los juicios de James Valender acerca de *Ocnos*, en parte porque creo que se equivoca y su estudio tiene demasiado peso para dejar sus fallos sin objeción, y en parte porque esos juicios nos orientan hacia factores cruciales subyacentes en las diferencias entre las tres ediciones. Valender se queja de varios poemas de *Ocnos*<sub>2</sub> y *Ocnos*<sub>3</sub> por su exceso de subjetivismo, o por su falta de lirismo, o porque no obedecen a la técnica meditativa, la cual el crítico considera no sólo central a la estructuración de los poemas sino determinante de su integridad poética. Y después de deplorar repetidamente lo que significa para él «una tendencia autocomplaciente» concluye, acerca de es-

5. Ver Manuel RAMOS ORTEGA, *La prosa literaria de Luis Cernuda: El libro «Ocnos»*, Sevilla, Artes Gráficas Padura, 198.

6. Ver, acerca del problema de deslindar autobiografía y ficción, y de las implicaciones teóricas de concebir la autobiografía como género, los ensayos de Genette sobre Proust (Gerard GENETTE, «Proust palimpsesto», *Figuras: Retórica y Estructuralismo*, Córdoba, Nagelkop, 1970, pp. 45-75); los de De Man sobre Proust («Reading [Proust]», *Allegories of Reading*, New Haven, Yale University Press, 1979, pp. 57-78) y sobre Wordsworth, «Autobiography as De-facement», *Modern Language Notes*, 94 (1979), pp. 919-939; y el de Starobinsky sobre Rousseau y San Agustín (Jean STAROBINSKY, «The Style of Autobiography», *Literary Style: A Symposium*, London, Oxford University Press, 1971, pp. 285-294).



tas ediciones en general, que: «Lo que cambia es el grado en que Cernuda logra mantenerse fiel a la realidad trascendental que la poesía descubre y encarna, es decir, fiel a su propia identidad poética y al destino que esta *persona* mítica lleva consigo».<sup>7</sup>

Los juicios acerca del grado estéticamente permisible de subjetivismo, lirismo, etc., necesariamente nos remiten a la visión que tengamos de cada una de las ediciones en su propia y limitada totalidad. Y en esa visión uno de los parámetros más significativos lo constituye ése de «la *persona* mítica» que con acierto apunta Valender. Una de las diferencias básicas entre la evaluación de este crítico de *Ocnos*<sub>2,3</sub> y la mía reside en —es— que mientras él propone una *persona* y un mito *únicos*, yo propongo una *persona*, un mito y un concepto del libro *cambiantes*.

En este libro la *persona* poética, no se «pierde», como piensa Valender, ni se pierde el mito, ni la capacidad de mitificar, sino que se transforma todo ello. El mito ahora es la autobiografía —hasta cierto punto, el diario. La autobiografía pasa de su índole de «modo», o de una referencialidad posible pero suprimida, para convertirse en principio mítico del libro. El mito de Narciso y la Caída del Edén se han reprimido y existen, si se quiere, en estado de sumersión, superpuestos a una estructura y un concepto nuevos; en otras palabras: se asume su peso y se emprende la marcha hacia adelante, o hacia otra cosa. Aquí ya no se «representa» sólo la conciencia y el embeleso de un niño-Albanio a través de la memoria del adulto, sino también la capacidad crítica y el descontento de un adulto por medio de su reflexión. La *persona* poética abarca al poeta exiliado, itinerante, sin casa, que recuerda y evoca, pero que ahora además critica y se queja.

Todos estos cambios conllevan también un desplazamiento dentro del otro género aquí implicado, la poesía en prosa, hacia el polo de la prosa, con lo cual Cernuda abre su libro hacia la reflexión y la interpretación en vez de permanecer dentro de la evocación y la recreación del éxtasis, haciéndonos así sentir, junto con el peso de su sensualidad, el poder de su inteligencia.

Y en efecto, la desazón de Valender, y de la crítica en general, ante los cambios en esa visión poética, su fallo en ajustar su punto de vista a la medida de la obra y de la intención del poeta surgen en gran parte, creo yo, porque los cambios que realiza Cernuda inciden en la delimitación y definición de los géneros, ya no sólo en el de la autobiografía, sino muy especialmente en el de la poesía en prosa, género que invoca una diferencia fundamental pero inestable, género por excelencia mercurial, de márgenes borrosos.<sup>8</sup> No en valde se pregunta el

7. James VALENDER, *Cernuda y el poema en prosa*, London, Támesis, 1984, p. 91.

8. La definición del poema en prosa ha sido y sigue siendo problemática para la crítica. El reciente libro erditado por Mary Ann Caws y Hermine Riffaterre (*The Prose Poem in France: Theory and Practice*, New York, Columbia University Press, 1983) resume el estado del asunto después de los estudios clásicos de Suzanne Bernard y Monique Parent y aporta significativos avances críticos y

crítico en cierto momento «si lo que está ahí escrito (se trata del poema “Helena” de *Ocnos*<sub>3</sub>) constituye un poema o no».<sup>9</sup> Valdría más preguntarse qué tipo de poema es, o a qué concepto de *poesía en prosa* responde su inclusión en este libro, o, mejor quizás, a qué concepto responde el libro mismo. Porque, por el contrario, no parece haber duda de que los poemas de *París Spleen* (obra que Valender menciona) sean, en efecto, poemas, a pesar de que su carácter es variable y muchas veces se aproximan al ensayo. Esta diferencia de criterio nos remite, de alguna manera, a un concepto no verbalizado del género que se relaciona con la unidad o integridad de la colección, y no con los poemas individuales que la componen.<sup>10</sup> Y por ahí volvemos de nuevo a la problemática del caso de *Ocnos*<sub>2y3</sub>, o sea, el peso de su antecedente, *Ocnos*<sub>1</sub> —el magnetismo ese de la primera edición al que evidentemente sucumben todos los críticos, la que escribe estas páginas incluida.

Hay aún otro paso que debemos tomar, esta vez más allá de la continuidad de versiones de *Ocnos*, para vislumbrar entonces ya no solamente la verdadera y distinta naturaleza de cada edición, sino el carácter del conjunto, la trayectoria que éste marca y la dinámica que lo impulsa. Es preciso recordar que *Ocnos* no termina en *Ocnos* —ni en ...<sub>1</sub>, ni en *Ocnos*<sub>2</sub>, ni en *Ocnos*<sub>3</sub>, sino que desemboca, irrumpe, «va a parar», en *Variaciones sobre tema mexicano*, libro también de poesía en prosa que, según la intención expresa del autor, debía acompañar la tercera edición de *Ocnos* formando un solo volumen. No podemos internarnos en una lectura de ese libro ahora, pero valga señalar su valor de espejo en cuya imagen se refleja —a través del tiempo, del océano y de otra cultura— el mundo del primer *Ocnos*.

Se instaura, pues, en las varias versiones de esta obra un movimiento serpeante, un continuo abrir y cerrar, terminar y volver a empezar, que llega a definir la serie en su totalidad. La escisión de la identidad del protagonista, es decir, sus múltiples «nombres»: «yo», «tú», «él», «Albanio», «el niño», puede verse como un aspecto de esta misma característica, y así mismo pueden considerarse tanto el uso del género de la poesía en prosa, como la profunda imbricación entre mito y autobiografía. De manera muy específica hemos visto este juego dramatizado en el poema «Escrito en el agua», remate y anulación de los mitos, cuyo título es el colmo de ese mismo juego: anuncia su propia nulidad y presagia la eventual cancelación de esa nulidad; es epitafio, pero también auto-epitafio

---

teóricos. El subtítulo del volumen, *Theory and Practice*, es sintomático de las dificultades existentes: el tener que incluir la «práctica», sugiere la inseguridad de este género que aún no puede padecer el estudio teórico sin asidua referencia a sus expresiones concretas. Albert SONNENFIELD, «The Boundaries of the Prose Poem», enfrenta el problema con lucidez y agudeza inmisericorde y saludable.

9. VALENDER, *op. cit.*, 87.

10. Se insinúan, desde luego, otros factores en esta diferencia de criterio: sobre todo la fuerza del prestigio, la incuestionabilidad del panteón o canon establecido.

—epitafio que desaparece para dar paso a la continuación de la obra, obra diario, obra-vida. Aparte de que, claro está, no desaparece, sólo se sumerge. Pero baste.

Lo que aquí queda propuesto como definición de la estructura fundamental del libro *Ocnos*, de los libros *Ocnos*, va anunciado ya desde su epígrafe y desde su nombre mismo. El epígrafe está tomado de un ensayo de Goethe en que se describen e interpretan los frescos de Polignoto en Delfos;<sup>11</sup> en el pasaje seleccionado por Cernuda, conjetura Goethe acerca de uno de los personajes menores que rodean a Odiseo en su visita a Hades —el personaje Ocnos:

Cosa tan natural era para Ocnos trenzar sus juncos como para el asno comérselos. Podía dejar de trenzarlos, pero entonces ¿a qué se dedicaría? Prefiere por eso trenzar los juncos, para ocuparse en algo; y por eso se come el asno los juncos trenzados, aunque si no lo estuviesen habría de comérselos igualmente. Es posible que así sepan mejor, o sean más sustanciosos. Y pudiera decirse, hasta cierto punto, que de ese modo Ocnos halla en su asno una manera de pasatiempo (*Prosa*, 17).

¿No es este «trenzador de juncos» que teje contra y para el «tiempo-asno», o «público-asno» según lo explicaba el propio Cernuda en la contracubierta de *Ocnos*, (*Prosa*, 1464), la figura perfecta del poeta? Y, por fin, ¿no es la *trenza* la figura exacta, quizás emblema, que plasma la naturaleza ondulante, imbricada, entretejida, de la obra que acabamos de describir?

11. Wolfgang GOETHE, «Polygnots Gemälde in der Lesche zu Delphi», *Goethes Werke*, 1. Vol. 48, Weimar, Hermann Böhlau Nachfolger, 1897, pp. 81-122.