

El sueño de lo invisible en “La naturaleza” de Luis Cernuda

DANIEL LECLER

UNIVERSIDAD GUSTAVE EIFFEL, EMHIS, LISAA (EA4120)
daniel.lecler@u-pem.fr

CLAUDINE MARION-ANDRÈS

UNIVERSIDAD DE ROUEN, ERIAC (EA 4705)
claudine.marion-andres@univ-rouen.fr

*En el sueño inconsciente del alma infantil, apareció ya el poder mágico
que consuela de la vida*

1. Para Cernuda, “La mirada es quien crea,/ Por el amor, el mundo,/ Y el amor quien percibe,/ Dentro del hombre oscuro, el ser divino, [...]” (Cernuda, 2022 b, vol. 1, 384, vv. 45-48). Estos versos escritos entre el 4 de mayo y el 7 de septiembre de 1944 (Cernuda, 2002 a; 807) asignan a la mirada contemplativa, nutrida por el amor, una doble función. Revelar al poeta magnificando al hombre porque dentro del “hombre oscuro” brota la conciencia de su poder creador y de su eternidad; y crear el mundo, sublimando la existencia cotidiana, desvelando lo invisible soñado: el de una realidad deseada y deseable, el de “la belleza que arrastra nuestra atención porque es arrebató, amor, éxtasis, plenitud que Cernuda asimila a la utopía de las tierras sureñas” (Le Bigot, 2021; 49). Las líneas siguientes de “Ocios” recalcan también la primicia que otorga el poeta a la mirada: “¿Y la mirada? ¿No es la mirada poesía? Que la naturaleza gusta de ocultarse, y hay que sorprenderla, mirándola largamente, apasionadamente” (Cernuda, 2002 b, vol. 1; 639).
2. De hecho, en el poema “La naturaleza” (*Ocnos*), al que vamos a dedicar las líneas que siguen, Cernuda ancla lo escrito en una especie de atemporalidad que le da acceso a una edad de oro, una isla dorada, la de su infancia, alrededor de la que se construye una como utopía al revés, “modelo de pasado en vez de modelo de futuro” (Ramos Ortega, 1982; 79).

Una idea similar se encuentra en la advertencia al lector de *Platero y yo* cuando Juan Ramón escribe remitiendo a Novalis:

“Dondequiera que haya niños –dice Novalis–, existe una edad de oro”. Pues por esa edad de oro, que es como una isla espiritual caída del cielo, anda el corazón del poeta, y se encuentra allí tan a su gusto, que su mejor deseo sería no tener que abandonarla nunca. ¡Isla de gracia, de frescura y de dicha, edad de oro de los niños; siempre te halle yo en mi vida, mar de duelo; y que tu brisa me dé su lira, alta y, a veces, sin sentido, igual que el trino de la alondra en el sol blanco del amanecer! (Jiménez, 1997; 99).

3. Esta isla dorada, precisa Cernuda, es ante todo una isla de soledad, “Isla feliz adonde tantas veces te acogiste, compenetrado mejor con la vida y con sus designios, trayendo allá, como quien trae del mercado unas flores cuyos pétalos luego abrirán en plenitud recatada, la turbulencia que poco a poco ha de sedimentar las imágenes, las ideas”, (Cernuda, 2002 a; 126). Esta soledad resulta indispensable a la contemplación y a la reflexión que nutre sus escritos. “Habitar” –tomamos prestada esta palabra de Jean-Claude Pinson del título de su libro, (Pinson, 1995)– en esta isla de oro permite también al poeta ocupar un puesto de contemplador distante de sí mismo accediendo así a la conciencia.
4. El mismo poeta explicó que empezó la redacción de *Ocnos* en Inglaterra a la par que trabajó en la segunda edición de *La realidad y el deseo*. Fue la guerra civil la que condujo a Cernuda a Inglaterra en febrero de 1938 donde solo pensaba quedarse un par de meses y donde dio conferencias sobre el conflicto que desgarraba España, primero en la universidad de Oxford y luego en la de Cambridge. Tuvo que prolongar su destierro y ocupó un puesto de lector en la Universidad de Glasgow (1939-1943). Posteriormente trabajó como lector de español en las universidades de Glasgow (1939-1943), Cambridge (1943-1945) y en el Instituto de Londres. “Por un fenómeno de compensación, la obra de 1942 gira enteramente alrededor de España, y de Sevilla en particular, por los cuales Cernuda experimenta[ba] una gran nostalgia” (Musacchio, 1993; 11), una nostalgia aguda (Cernuda, 2002 b, vol. 1; 625-661) intensificada por la morosidad ambiental inglesa. Sin embargo, una carta que escribió a José Luis Cano, (Cernuda, n. 79-80-81; 195), indica que no tiene “el menor deseo” de regresar a Andalucía. De hecho, al utilizar esa referencia al mito griego, misterioso y enigmático, al referirse en su título a la antigüedad, el poeta borra toda posibilidad de vincular lo escrito con algo puramente anecdótico.

5. Manuel Ramos Ortega recuerda que si Cernuda revela haber encontrado su primera referencia a Ocnos en Goethe, no se puede olvidar la publicación de “Oknos el soguero” de Ortega y Gasset, en la *Revista de Occidente*, en agosto de 1923, a pesar de la relativa antipatía que nuestro poeta sentía por él (Ramos Ortega, 1993; 343). La cita de Goethe y su traducción en epígrafe aclaran aparentemente el título elegido cuando en realidad cultivan su ambivalencia, como la nota introductoria, reproducida parcialmente como comentario editorial en la contracubierta de la tercera edición, conservada en los archivos de Sevilla, lo confirma también:

El librito creció (no mucho), y la búsqueda de un título ocupó al autor hasta hallar en Goethe mención de Ocnos, personaje mítico que trenza los juncos que han de servir de alimento a su asno. Halló en ello cierta ironía sarcástica agradable, se tome al asno como símbolo del tiempo que todo lo consume, o del público, igualmente inconsciente y destructor (Cernuda, 1975; 1464).

6. El mito de Ocnos, tan arcano en su interpretación, dio lugar a una multiplicidad de análisis a partir del “entramado de versiones a veces tan disímiles, que se han ido sucediendo” (Maristany, 1991; 132) y que explora Maristany en un artículo precisamente dedicado a su significación. Según el crítico, coexisten en la figura mitológica que trenza continuamente una cuerda de juncos mientras un burro, a su vez, la va devorando, ocio y trabajo, una laboriosidad estéril al igual que la de Sísifo, un castigo cuya razón se desconoce en el caso de Ocnos pero que se podría explicar por la tragedia ontológica de la condición humana, y una doble fuerza creadora/destructora bajo el signo de una representación simbólica del nacimiento y de la muerte, de la necesaria creación perpetua.
7. En este mito predomina sobre todo, para nosotros, la sufrida y antagónica relación que el poeta tiene con el tiempo, que se origina en una trágica cronología humana simbolizada por la cuerda, su trenzar y su destrucción por el asno, y que podría quizás encontrar una solución en una eternidad evocada por la paciente e incesante labor de Ocnos, que entreteje juncos, flautas vegetales, al igual que el poeta entrelaza líneas y palabras musicales y que el lector y el crítico, como el burro, intentan deshacer al leerlas. De esta manera, el acto de creación que nutre más y mejor contrarresta esta tragedia, como reza la cita de Goethe: “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” (Cernuda, 2002 a; 19).

8. En la figura de *Ocnos* se cristalizan, a la vez y paradójicamente, cronología, atemporalidad, poesía, labor, ocio, presentes en “La naturaleza”, centro de este trabajo, y así se amasan los ingredientes que permiten acceder, para Cernuda, a cierta idea de eternidad. La vía principal de acceso a esa idea de eternidad es el sueño como él mismo declara en “La eternidad”, otro poema de *Ocnos*: “[e]l sueño era otra vez lo único que respondía a sus preguntas” (Cernuda, 2002 a; 28), por esencia ontológicas. La interrogación retórica de Charles Baudelaire (Baudelaire, 2021; 275-276) confirma el potencial lírico y rítmico nuevo del poema en prosa:

Quel est celui de nous qui n’a pas, dans ses jours d’ambition, rêvé le miracle d’une prose poétique, musicale sans rythme et sans rimes, assez simple et assez heurtée pour s’adapter aux mouvements lyriques de l’âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience.

9. La mirada se convierte en visión, en visión poética, en una nueva búsqueda genérica, la del poema en prosa, suficientemente libre y maleable, flexible, como para dar cabida a un discurso innovador y “para amoldarse en los trastornos vivenciales que asediaban a la sazón a un tal Cernuda” (Le Bigot, 2021; 45) que, probablemente, sin este marco retórico, no habría sido posible (Lecler, 2020; 72). En el poema en prosa “La naturaleza” se expresan la lentitud meditativa y poética y “*l’unité et la concentration*”, “*la seule densité, la fulgurance sans défauts*”, características destacadas por Suzanne Bernard (Bernard, 1994; 439).
10. Con *Ocnos*, Luis Cernuda se inscribe en una continuidad literaria, la del poema en prosa, pensamos en particular en los *Petits poèmes en prose* de Baudelaire, y en España, en obras que si bien no son todas poemas en prosa desempeñaron un papel importante en su creación como las *Leyendas* de Gustavo Adolfo Bécquer, *Platero y yo* –para la que la crítica está dividida y oscila entre poema en prosa y prosa poética–, y *Espacio* de Juan Ramón Jiménez. Luis Cernuda escribe que “La prosa de Bécquer, como su verso, busca la cadencia, no la sonoridad; la sugerencia, no la elocuencia. Una y otra, prosa y verso, no son en él sino instrumento distinto de una misma expresión poética” (Cernuda, 2002 b, vol. 2; 96). Con *Ocnos* el género del poema en prosa se arraiga verdaderamente y de manera duradera en la literatura española. La importancia de la traducción de textos versificados en prosa cuya circulación se amplifica en Europa contribuye también a explicar este fenómeno. El mismo Cernuda exploró el género (y seguirá explorándolo con *Variaciones sobre el tema mexicano* publicado en

1952) cuando se interesó por la prosa poética de Juan Ramón Jiménez escribiendo que el poema en prosa permite “más libre curso literario”, “cierta despersonalización”, añadiendo que “En la prosa, por poética que sea, hay algo menos severo, y permite a lo accidental del personaje humano afirmarse directamente tras las palabras” (Cernuda, 1975; 1357). Estas características, con las que posiblemente quiere tomar distancia, se encuentran paradójicamente también en *Ocnos*. El poeta alude a elementos que pueden remitir al sur de su infancia, sin embargo no aparece ninguna referencia precisa ni anecdótica. Lo que escribe Julien Roumette parece particularmente acertado en el caso de Cernuda:

“Les rêves d’aujourd’hui sont les certitudes de demain”, semblent dire les poètes en prose. Le poème en prose est lié au rêve : chargé d’exprimer la rêverie visionnaire sur le présent, il a en grande partie contribué à créer le regard sur le monde moderne. Expression de la révolte contre les codes poétiques, il a permis à chaque génération de poètes depuis sa création de provoquer un déséquilibre en avant, de se maintenir sur la frontière de la perception, d’atteindre le point où le regard se fait vision. Le monde qui naît au XIX^e et au XX^e siècles s’y révèle tout à coup aux contemporains, y est perçu et représenté (Roumette, 2001; 3).

11. Este funcionamiento de la creación poética aparece claramente en el poema “La naturaleza”, uno de los textos fundadores de *Ocnos*. Su presencia en las tres ediciones del poemario, desde la primera publicada en 1942, subraya su importancia. Para la edición de 1949, se suprimió uno de los treinta y un poemas de la edición de 1942 y se añadieron 16. Se cambió la ordenación de los poemas. La tercera edición consta de 63 poemas, 17 más que en la precedente y fue publicada en 1963, pocos meses antes de la muerte de Cernuda. Al cambiar de lugar ciertos poemas entre las diferentes ediciones que la comparación de los índices recalca (Cernuda, 2002 a; 149-155), el poeta nos invita a establecer relaciones y conexiones entre ellos cuestionando la idea de que forman una sucesión desordenada. El que Cernuda desplaza, a partir de la segunda edición, “La naturaleza” del octavo lugar al segundo le otorga aún más relevancia. Permite ponerlo directamente en contacto con “La poesía” (que abre las tres ediciones), yuxtaponiendo así dos motivos recurrentes, el de la música relacionada con la poesía y el de la naturaleza, motivos que en el poemario despiertan, a menudo, el recuerdo. De la misma manera, “El poeta” (Cernuda, *Ocnos*, 2002 a; 55), que precedía “La naturaleza” en la primera edición ofrece una imagen del poeta que aparece en la figura de “Albanio muy niño” que percibe en el texto de Bécquer y que lee, sin entenderlo, una cadencia que lo

contagia y despierta en él “el recuerdo de una vida anterior”. Con él, privilegia una narración en tercera persona del singular, probablemente en una tentativa de distanciamiento. El locutor, al principio del segundo párrafo proporciona una definición aparentemente sencilla del poema en prosa aludiendo a su densidad, su brevedad, su musicalidad, su ritmo y su “pureza”:

Entre las páginas más densas de prosa, al hojear aquellos libros, halló otras claras, con unas cortas líneas de leve cadencia. No alcanzó entonces (aunque no por ser un niño, ya que la mayoría de los hombres crecidos tampoco alcanzan esto) la desdichada historia humana que rescata la palabra pura de un poeta. Mas al leer sin comprender, como el niño y como muchos hombres, se contagió de algo distinto y misterioso, algo que luego, al releer otras veces al poeta, despertó en él tal el recuerdo de una vida anterior, vago e insistente, ahogado en abandono y nostalgia (Cernuda, *Ocnos*, 2002 a; 55).

12. Los poemas de *Ocnos* presentan una estructura similar en tres fases que Manuel Ramos Ortega percibe como “poemas capítulos” (Ramos Ortega, 1982; 252-254): una introducción en que, en general, se ancla el lugar del recuerdo del protagonista, una segunda fase más conceptual que racionaliza la experiencia y una última etapa en que se produce una especie de explosión emocional que origina una frase de “tipo generalizador del que el protagonista extrae consecuencias personales” (León Felipe; 195-196). En los tres párrafos que constituyen el poema en prosa “La naturaleza”, se despliega una poética de la eternidad resultante de la observación de la hoja en ciernes:

LA NATURALEZA

Le gustaba al niño ir siguiendo paciente, día tras día, el brotar oscuro de las plantas y de sus flores. La aparición de una hoja, plegada aún y apenas visible su verde traslúcido junto al tallo donde ayer no estaba, le llenaba de asombro, y con ojos atentos, durante largo rato, quería sorprender su movimiento, su crecimiento invisible, tal otros quieren sorprender, en el vuelo, cómo mueve las alas el pájaro.

Tomar un renuevo tierno de la planta adulta y sembrarlo aparte, con mano que él deseaba de aire blando y suave, los cuidados que entonces requería, mantenerlo a la sombra los primeros días, regar su sed inexperta a la mañana y al atardecer en tiempo caluroso, le embebecían de esperanza desinteresada.

Qué alegría cuando veía las hojas romper al fin, y su color tierno, que a fuerza de transparencia así 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.

13. “*Il semble que le locuteur ait accepté d’oublier sa terre pour lui substituer un autre espace, celui de la poésie*” escribe Marie-Claire Zimmermann, refiriéndose a la escritura cernudiana (Zimmermann, 1995; 78). En

el primer párrafo, ninguna referencia al espacio en el que se desarrolla la escena, ningún espacio delimitado descrito en tercera persona por el narrador que solo alude a un ser que define elípticamente, no por su identidad sino por la categoría a la que pertenece: la infancia, la suya, pero que logra poner a distancia lo que le permite ofrecer una lectura íntima y profunda del mismo. Un niño observando unas plantas, unas flores, un brote, esboza un lugar dedicado al cultivo. ¿Jardín, huerto, huerta, patio? No se sabe. Lo único que entiende el lector es que se abre otra dimensión, un espacio peculiar por ser invisible que necesita, para existir, la participación del lector que tiene que recoger los indicios que contribuyen a elaborar mental y conceptualmente el espacio. Del léxico de lo vegetal “plantas”, “flores”, “hoja”, “brotar”, “tallo” y del adjetivo “oscuro” nace la idea de un *hortus “inconclusus”*. El hallazgo del poeta también reside en que se empeña en crear la esencia de lo que podría ser un jardín, y en que sea el tiempo el que va a conferir al “jardín” sus tres dimensiones impalpables. En este párrafo inaugural, surge ese espacio natural del deseo del niño y de su curiosidad por desentrañar el misterio de la creación. El deseo es el de un niño, solitario, movido por su profundo anhelo, por su afán de contemplar la vida que se concreta en el crecimiento lento de una hoja cristalizado en las dos frases del primer párrafo que se despliegan al igual que la hoja, en su ritmo acumulativo, en el imperfecto de indicativo “gustaba”, en la forma progresiva ir + gerundio, en la expresión “día tras día”. El tiempo del crecimiento de la hoja y del tallo, tiempo tan lento que parece suspendido, viene a cruzar el espacio ocupado por el niño, lo que contribuye a crear un eterno ahora que se condensa en “el brotar” del que dimana la potencialidad del movimiento en el inmovilismo del infinitivo sustantivado.

14. El niño está totalmente sumido en la observación de la creación cuyos movimientos intenta “sorprender”; su extrema concentración se dedica en captar lo invisible del despliegue de la hoja que le hipnotiza: “le llenaba de asombro”, “con ojos atentos”, “sorprender” repetido dos veces. Este deseo de sorprender lo invisible se plasma también en un color, hiperbólicamente tierno, que borra la materia para decir mejor su esencia cuando el poeta habla de “verde traslúcido” –el verde que Manuel Ramos Ortega estudia, entre otros colores (Ramos Ortega, 1982; 190-193)–, idea que tiene un eco no en la materia misma sino en su expansión, su “crecimiento invisible”. La expresión “plegada aún y apenas visible” dibuja este espacio y este tiempo invisibles que separan la realidad visible de la realidad deseada. Deseo y

placer se asientan desde el principio del texto cuando el autor decide anteponer la palabra “niño” a “Le gustaba”, sugiriendo que prevalece el placer gustoso en el proceso creativo.

15. Se cierra el párrafo con un símil entre el niño jardinero contemplador del nacimiento de la vida y los que “quieren sorprender, en el vuelo, cómo mueve las alas el pájaro”. En ambas imágenes, la mirada, otra vez, sueña con lo invisible. Tanto el niño como los que contemplan el vuelo del pájaro intentan captar el proceso del movimiento, para el primero, en el despliegue de la hoja, y, para el segundo, en el vuelo del pájaro, “*synthèse pure de l'être et d'un devenir*” (Bachelard, 1943; 102). Ambas imágenes implican una elevación, dicho de otro modo, lo que busca tanto el chico como el poeta es la eternidad en lo inmanente. Esta búsqueda la evoca el poema de Pedro Salinas “Qué pájaros” cuando se pregunta si existe un pájaro único hecho de la suma de todos: “¿Hay sólo un solo pájaro en el mundo/ que vuela con mil alas, y que canta/ con incontables trinos, siempre solo?” (Salinas, 1956; 412). Este asombro del niño traduce la revelación de un posible “futuro eterno” que la mirada posibilita y que se origina en la unión íntima entre el niño y la naturaleza, en la confrontación de la memoria con el presente, creando un espacio, el de la isla de oro reencontrado.
16. Como telón de fondo aparecen, en esas primeras líneas, elementos de la poética cernudiana que asocia mirada, amor y palabra, deseo y contemplación solitaria, y que son indispensables para que nazca la poesía y para que del “brotar oscuro” y en “el hombre oscuro” surjan el ser divino, el poeta, lo vital. El poeta es quien tiene la capacidad de ver lo que los hombres comunes no ven, y es quien encuentra las palabras adecuadas para que se exprese lo sublime, como traduce esa imagen “surréelle” (Zimmermann, 1995; 79) particularmente atinada de Cernuda: “La mirada es un ala; la palabra es otra ala de lo imposible. Al menos mirada y palabra hacen al poeta” (Cernuda, 2002 b, vol. 1; 639). El aspecto sencillo del texto cobra, de pronto, una dimensión conceptual y filosófica innegable acerca de la creación, penetrando en los procedimientos que, según Cernuda, la rigen.
17. Lo metapoético que ya se manifiesta desde el primer párrafo toma en el segundo la forma de un verdadero tratado botánico-poético por el uso de artículos definidos (“la planta”, “los cuidados”, “los primeros días”, “la mañana”, “al atardecer”), por la ausencia de artículo delante de “mano” (“con mano que [...]”), por cuatro verbos sucesivos que le confieren ritmo y

que refuerzan la cronología del proceso de creación del niño jardinero: “Tomar”, “sembrar”, “mantener”, “regar”. El infinitivo encierra en sí una promesa creativa, una impulsión, que Gilles Luquet designa como “*une ‘opérativité puissantielle’, celle du déroulement perspectif d’une opération associée à un agent dont l’identité formelle n’est pas définie*” (Luquet, 2012; 166). La sucesión de infinitivos programáticos potencializa lo invisible que queda por descubrir.

18. Desde el principio el locutor insiste en la necesaria separación del “brote” que hay que “sembrar” “aparte” de la “planta adulta”. Aquí llama la atención el verbo “sembrar” que podría parecer totalmente inadecuado ya que este verbo como recuerda la R.A.E., sólo puede remitir a semillas (“Sembrar: ‘Arrojar y esparcir las semillas en la tierra preparada para este fin’”), lo que delataría la inexperiencia del niño jardinero al confesar en el texto “su sed inexperta”. Sin embargo la inadecuación lo proclama dios sembrador. Este niño jardinero sería pues un niño poeta entusiasmado por la creación, sin darse cuenta de que es poeta. O sea, sería una proyección del poeta adulto hacia un pasado soñado para recuperar retazos de felicidad pasada, esa isla dorada que el poeta anhela, borrando cualquier temporalidad.
19. En esta separación entre “el renuevo” procedente de la planta adulta y “la planta adulta”, entre el niño jardinero, emanación mental del poeta adulto, y el poeta adulto que sueña, no se nota ninguna violencia, muy al contrario. Los gestos se hacen con “cuidados”, con dulzura, mediante la imagen “*surréelle*” (más que surrealista que no es exacta del todo): “con **mano** que él deseaba **de aire** blando y suave”, metáfora de la caricia, mano que el poeta sueña invisible. Cernuda ya utilizó una imagen similar, aunque con sentido diferente en su poema “Desdicha” escrito en 1929:

Un día comprendió cómo **sus brazos eran
solamente de nubes;**
imposible con nubes estrechar hasta el fondo
un cuerpo, una fortuna.

La fortuna es redonda y cuenta lentamente
estrellas de estío,
hacen falta unos brazos seguros como el viento,
y como el mar un beso.

Pero él con sus labios no sabe sino decir palabras;
palabras hacia el techo,
palabras hacia el suelo,

y **sus brazos son nubes** que transforman la vida
en aire navegable. (Cernuda, 2002 b, vol. 1; 155-156).

20. El adjetivo “tierno”, empleado dos veces en el texto, aplicado a lo vegetal, en el primer párrafo “color tierno” y en el segundo “renuevo tierno” posibilita un vínculo entre la planta y el niño, una analogía entre lo vegetal y lo humano. El uso de la luz y de la oscuridad traduce también el esmero con el que el niño jardinero-poeta se dedica a su actividad. Para evitar que la violencia de una luz o de un sol demasiado “caluroso” quemara el renuevo que acaba de plantar, el niño lo protege colocándolo en la “sombra” y como del hombre oscuro del principio saldrá un ser divino, de la sombra saldrá el brote y luego la hoja. También la alternancia “mañana”/ “atardecer” sigue impulsando un ritmo, el de la temporalidad cíclica que se superpone a un tiempo más lento, el del desarrollo del renuevo, el del nacimiento de la hoja. Así se van trenzando hilos temporales, diferentes ritmos que contribuyen a crear, para el lector, esa sensación de tiempo suspendido, de eternidad para el poeta. De este proceso nacen el poeta creador, el ser divino, el hombre y el renuevo. El segundo párrafo se cierra sobre el riego de la planta, sobre el agua que viene a nutrirla, y mientras bebe, su desarrollo “embebecía de esperanza desinteresada” al niño, como la tinta depositada en el papel, imagen del sueño que cobra forma y le proporciona respuestas al poeta.
21. El tercer párrafo se abre con el relativo exclamativo que materializa la explosión gozosa del niño (“Qué alegría”) provocada por la explosión vegetal, el “romper al fin” de las hojas. El paso del singular al plural y del artículo indefinido al definido –“una hoja” en el primer párrafo, “las hojas” en el tercero– indica que el gozo va en aumento y que la creación de un mundo ha tomado cuerpo: las hojas ya son y el texto es. Como las hojas se despliegan, saliendo de los capullos –no parece ser exagerado aludir aquí, a través del despliegue vegetal, al descubrimiento corporal, sensual, incluso sexual del niño observador–, se nota un despliegue lingüístico-poético que confiere dinamismo y coherencia interna al poema en prosa tal y como lo define Suzanne Bernard. Así, en la expresión sinestésica “su color tierno que a fuerza de transparencia”, fusionan y se enriquecen el “verde traslúcido” del primer párrafo, el “renuevo tierno” del segundo. Cuerpo vegetal, cuerpo textual se despliegan simultáneamente confiriendo densidad a la materia poética. Lo “apenas visible” o lo “invisible” del primer párrafo por el programa desarrollado por el niño cobra forma, paradójicamente, gracias a un color traslúcido, cuya transparencia va a acentuarse, permitiendo, gra-

cias a ese proceso, que se materialice lo invisible soñado “a fuerza de transparencia”, y que acuse “en relieve las venas, oscurecerse poco a poco con la savia más fuerte”. El poeta sevillano sugiere que en “La naturaleza” lo que da materialidad, pues existencia a lo visible es lo invisible. El juego entre lo luminoso asimptótico de la transparencia y el “oscurecerse poco a poco” de las venas por las que corren la “savia más fuerte”, la sangre, la tinta, lo que nutre la planta, el hombre, el poeta, traduce el éxito del poeta-dios en la expresión y realización de un milagro hecho de paradojas, lo que él mismo llama “el milagro de dar vida”. Este sentimiento místico relacionado con la naturaleza y su conexo interés por la infancia y el niño lo encontramos en la poesía inglesa de Wordsworth que Cernuda descubrió en Inglaterra, influencia mencionada por Manuel Ramos Ortega (Ramos Ortega; 1982, 101).

22. Este milagro de la creación sea cual sea se relaciona, como sugiere la última frase del poema, con el mundo de los orígenes en que todo existía en la materia informe a la que aluden Esiodo (Hésiode, 1981) o Bécquer al que tanto quería Cernuda, por ejemplo en la Rima V, en que evoca regiones “a do un rumor no llega,/ y donde informes astros/ de vida un soplo esperan” (Bécquer, 1992; 52).
23. En el espacio reducido de ese breve texto, el poeta logra desvelar en el lector esa curiosidad por el misterio de la vida y de la creación, por este afán de ver y pensar lo invisible. La imagen del color “verde traslúcido” que oscurece progresivamente e irriga las venas vegetales de la hoja, da materialidad al paso de lo invisible hacia lo visible.
24. Lo que ese poema revela es la historia de un poeta perpetuamente condenado, por la naturaleza misma de su arte, es decir de la escritura, a destruir el tiempo suspendido que crea porque la esencia lineal de la escritura lo hunde constantemente, a pesar suyo, en la cronología que quiere abolir; esa tensión entre deseo de “eternidad” y realidad temporal, nacida de la linealidad de la escritura hace eco al ya aludido mito de Ocnos.
25. El poeta se empeña en pasar del tiempo de la cotidianidad, a otro más lento, más provechoso que le permite sumirse en lo esencial y lo vital. Esa temporalidad es aquí la de lo vegetal, imperceptible e intangible para el hombre, ajena al ser humano que la imagina inexistente por ser tan extraña aunque sea real. Ese entrelazado de los tiempos contribuye a crear un espacio temporal detenido, una como eternidad en que el yo se siente más en

adecuación consigo mismo. Una manera probablemente de volver a encontrar esa edad, esa isla dorada o, como la nombra al final del poema, esa “tierra fundamental”; así el autor apuesta por lo esencial primigenio recordando que todo existe en el sueño de lo invisible con tal que la potencia imaginativa y meditativa de la mirada lo invente y que se contrarreste la tiranía del *tiempo fugit*.

Bibliografía

BACHELARD Gaston, *L'air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, París, Librairie José Corti, 1943.

BAUDELAIRE Charles, *Spleen de Paris*, in *Œuvres complètes*, Claude Pichois (ed.), París, Gallimard, 2021.

BÉCQUER Gustavo Adolfo, *Rimas*, José Luis Cano (ed.), Madrid, Cátedra, 1992.

BERNARD Suzanne, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, París, Librairie A.-G. Nizet, 1994.

CERNUDA Luis, *Ocnos*, Francisco Brines (ed.), Madrid, Signos, 2002 a.

_____, *Obra Completa*, 3 Vol., Derek Haris y Luis Maristany (eds.), Madrid, Ediciones Siruela, 2002 b.

_____, *Prosa completa*, Derek Harris y Luis Maristany (eds.), Barcelona, Barral Editores, 1975.

_____, “Nota sobre *Ocnos* con dos cartas inéditas de Luis Cernuda”, *Litoral*, n.79-80-81.

HÉSIODE, *Théogonie, La naissance des dieux*, Annie Bonnafé (trad.), París, Flammarion, 1981.

JIMÉNEZ Juan Ramón, *Platero y yo (1907-1916)*, Jorge Urrutia (ed.), Madrid, Clásicos Biblioteca Nueva, 1997.

____, “San Juan de la Cruz y Bécquer” y “Dos aspectos de Bécquer (poeta y crítico)”, *Alerta*, Introducción y notas Francisco Javier Blasco Pascual, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1983, p.94-105.

LE BIGOT Claude, “¿Fue alguna vez Cernuda un poeta surrealista?”, en Grégory DUBOIS (coord.), *Cuadernos literarios*, 2, col. “Cahiers des Néolatines”, Daniel Lecler y Claudine Marion-Andrés (eds.), 02/2021, [<https://neolatines.com/slnl/wp-content/uploads/cuadernosliterarios2.pdf>].

LECLER Daniel, *L'Âne et la plume : une lecture de Platero y yo (1907-1916) de Juan Ramón Jiménez*, Huelva, Universidad de Huelva, Biblioteca de estudios juanramonianos, 2020.

LEÓN FELIPE Benigno, “Luis Cernuda y la poesía en prosa”, *Revista de Filología*, 19, enero 2001, p.179-198. <https://tinyurl.com/mwjeynyx>

LUQUET Gilles, “De l’iconicité des morphèmes grammaticaux”, *Regards sur le signifiant (II)*, París, Éditions Hispaniques, 2012.

MARISTANY Luis, “Entorno cultural y significación de un título: *Ocnos*”, *Anales de literatura española*, Universidad de Alicante, n. 7, 1991, p. 121-138. <https://tinyurl.com/yxuvud66>

MUSACCHIO Danièle, “Introducción”, *Ocnos*, Barcelona, Seix Barral, 1993, p.7-21.

ORTEGA Y GASSET José, “Oknos el soguero”, in *Revista de Occidente*, n.2, 08/1923.

PINSON Jean-Claude, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, París, Champ Vallon, 1995.

RAMOS ORTEGA Manuel, *La prosa literaria de Luis Cernuda: el libro “Ocnos”*, Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1982.

ROUMETTE Julien, *Les poèmes en prose*, París, Ellipses, 2001.

SALINAS Pedro, *Poesías completas*, Confianza (1954), Madrid, Aguilar, 1956.

D. LECLER, C. MARION-ANDRÈS, «El sueño de lo invisible...»

ZIMMERMANN Marie Claire, *Poésie espagnole moderne et contemporaine*, Paris, Dunod, 1995.