BOLETÍN
DE LA BIBLIOTECA
DE
MENÉNDEZ PELAYO

LA GENERACIÓN DEL 27 Y EL ARTE TOTAL:
NUEVAS PERSPECTIVAS

GRASSO, Ida. *El poema en prosa como género «ejemplar». Desde* Los placeres prohibidos *hasta* Ocnos

Año CII-3 Enero-Diciembre 2026

SANTANDER

Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. CII/3, 2026, 185-217
https://doi.org/10.55422/bbmp/1248

EL POEMA EN PROSA COMO GÉNERO «EJEMPLAR». DESDE *LOS PLACERES PROHIBIDOS* HASTA *OCNOS*

Ida GRASSO
Università della Calabria
ORCID: Id (0000-0003-1798-8759)

Resumen:
El ensayo propone un estudio de la evolución del poema en prosa a lo largo de la trayectoria poética de Cernuda. El análisis de las modalidades representativas de las que el poeta se sirve, desde la experimentación de finales de los años veinte — y que culmina con la creación de *Los placeres prohibidos* — hasta la época del primer exilio — que lo llevará a la realización de *Ocnos* —, nos guiará hacia consideraciones más generales sobre la peculiar teoría del poema en prosa elaborada por el autor. Cernuda, al extraer del género, de manera coherente con su instauración literaria, una mirada proyectada hacia lo transitorio de la experiencia humana, lo dota de una profundidad lírica y de una claridad formal estrechamente vinculadas con su idea de Obra total.

Palabras clave:
Cernuda. Poema en prosa. *Los placeres prohibidos*. *Ocnos*. Temporalidad.

Abstract:
This essay sets out to examine the evolution of the prose poem throughout Cernuda's poetic career. An analysis of the representative forms through which the poet employs the genre – from his experimentation in the late 1920s, culminating in the creation of *Los placeres prohibidos*, to the period of his first exile, which led to the writing of *Ocnos* – will guide us towards broader considerations regarding the author's distinctive theory of the prose poem. By drawing from the genre—in keeping with its literary establishment—a perspective focused on the transience of human experience, the author also imbues it with a lyrical depth and a formal clarity closely linked to his concept of the Obra total.

Key Words:
Cernuda. Prose poem. *Los placeres prohibidos*. *Ocnos*. Temporality.

1. *Una modernidad 'ejemplar'*

En un célebre ensayo, publicado en 1962, Jaime Gil de Biedma, uno de los primeros descubridores de la obra de Luis Cernuda, destacaba la excepcionalidad de la poética del autor de *La Realidad y el deseo* tanto con respecto a sus compañeros de generación, como, en general, a «gran parte de la poesía española»:

> Tal es, a mi entender, la diferencia que separa al poeta Cernuda, no sólo de sus compañeros de promoción, sino del tono general de una gran parte de la poesía española. Su frialdad es la apasionada frialdad del hombre que, a cada momento, está intentando entenderse y entender. El poema, sus poemas, no se encaminan a otra cosa. Parten de la realidad de la experiencia personal, no de una visión poética de la experiencia personal. Son, por así decirlo, poéticos a posteriori. Lo que en ellos se dice tiene una validez que no es sólo poética: la validez de una experiencia real y contingente que, el lector se da cuenta de ello, podía lo mismo haberse expresado en forma de fragmento

> autobiográfico, narración o ensayo, o podía no haberse expresado en absoluto, sin dejar por eso de haber existido. Dicho en otras palabras, la trayectoria poética de Cernuda se traduce en la progresiva desvirtuación y, finalmente, en la refutación práctica de un principio estético que, a partir sobre todo de Mallarmé, ha adquirido la categoría de un dogma, contra el cual muy pocos nos hemos rebelado aún: el de que en poesía, en un poema cuando es bueno, es o debe ser imposible distinguir entre fondo y la forma (Biedma, 2017a, 127).

Según el poeta barcelonés la *ejemplaridad* de la que los poemas cernudianos dan muestras palmarias se reconoce en una especial «actitud o tesitura poética del autor implícita en cada verso» (125), que consiste en la ostentación patente, o mejor dicho, en la firme reivindicación de la realidad contingente dentro de la estructura fija de la forma. Esta perspectiva que empuja Cernuda a valorar en la creación poética la singularidad de la existencia del sujeto hasta llegar a concebir «el sentido de su poesía y la historia de su concreta experiencia personal [como si fuesen] la misma cosa» (136), lo lleva a la superación de la idea de poema como «construcción textual autónoma» (Utrera Torremocha, 2011, 227), es decir, desconectada de los estados emotivos del yo lírico. A diferencia de sus compañeros de generación, Cernuda entiende la expresión en versos no tanto como «visión poética de la experiencia personal» (127) sino como efecto directo de la vida del poeta.

Biedma, entonces, reconoce en la poesía del sevillano la actitud de un poeta que se ha alejado voluntariamente de los preceptos mallarmeanos – preceptos a los que, en cambio, los otros poetas del 27 todavía están rigurosamente sujetados – para concentrar su búsqueda poética en una «consciente distinción entre fondo y forma» (129-130). Es precisamente en la continua búsqueda de moldes estéticos que intentan equilibrar el dominio de la forma, con la autoconfesión narrativa, que Gil de Biedma identifica la rotura aportada por Cernuda en la *koiné* metaliteraria de su generación.

Más que convertir a través de la estructura del poema «la realidad contingente de la experiencia común» en «realidad poética purgada ya de toda contingencia», para llegar finalmente a la «abstracción y formalización de la experiencia» (128), el autor de *La Realidad y el deseo* penetra en el *fondo* sobre el que se construyen los versos y descubre otras posibilidades de escritura, que no esconden, sino que, en cambio, muestran sin velos la historia del sujeto lírico:

> […] es necesario que nos pongamos a meditar muy en serio acerca de los supuestos estéticos que implica esa poesía – uno de los cuales, precisamente, es ese de la consciente distinción entre fondo y forma – y acerca de los problemas formales que plantea; y es necesario, también, buscar una tradición, unos maestros a imagen y semejanza de los versos que intentamos hacer. En ambos respectos, Luis Cernuda es el ejemplo más próximo, la más inmediata cabeza de puente hacia el pasado. Él, que se planteó el problema antes que nosotros y que lo ha resuelto irreprochablemente, puede ayudar de modo decisivo (129-130).

En esta consideración, que Gil de Biedma entrega a la página conclusiva de su ensayo de 1962, hay ante todo una fuerte apelación a la oportunidad de redescubrir la poesía de Cernuda como ejemplo magistral de una tradición de la modernidad. Esta es necesaria incluso para los poetas de las nuevas generaciones, quienes, demasiado condicionados por los autores del 27, no han conseguido encontrar su propia manera de escribir. En la invitación a considerar al autor de *La Realidad y el deseo* como un maestro que «no influye, enseña», junto con un evidente juicio de valor, subyace también una implícita sugerencia interpretativa, ofrecida a los futuros historiadores de la poesía española: «Cernuda es por hoy, al menos para mí, el más vivo, el más contemporáneo entre todos los grandes poetas del 27, precisamente porque nos ayuda a liberarnos de los grandes poetas del 27» (130).

Si bien es cierto que desde su aparición en 1962 han transcurrido más de sesenta años, el ensayo de Gil de Biedma, además de resultar hoy en día tan penetrante e incisivo como cuando

salió por primera vez, todavía es capaz de abrir interrogantes que no se limitan al universo de la poética cernudiana sino que abarcan la generación dentro de la cual tradicionalmente esta última se incorpora.

Por lo tanto, siguiendo idealmente el camino indicado por el autor de *Las personas del verbo*, también en vísperas del nuevo centenario cercano, que nos invita a reconsiderar las categorías tradicionales con las que estamos acostumbrados a leer los fenómenos literarios, resulta oportuno profundizar aún más en los procesos formales a través de los que se concreta esa ruptura que la poesía de Cernuda aporta en la lírica española de la primera parte del siglo XX. Se trata de examinar cómo el poeta, deshaciéndose de todos los condicionamientos de influencia mallarmeana, llega finalmente a entender sus versos, y, tal como nos lo recuerda uno de sus máximos intérpretes, como «resultado de la meditación sobre la experiencia vivida» (Talens, 1975, 213).

En particular, lo que nos proponemos en estas páginas es un estudio de la evolución del poema en prosa, género literario propiamente «fruto de la modernidad» (Aullón de Haro, 1979, 109), a lo largo de la trayectoria poética del autor, con la finalidad de señalar, ante todo, la recursividad de elementos formales entre fases de la producción cernudiana tradicionalmente consideradas independientes: la época de experimentación de finales de los años veinte, que culmina con la creación de *Los placeres prohibidos*, y la época del primer exilio que llevará al poeta a la realización de *Ocnos*. El análisis de las modalidades representativas con las que el poeta se sirve del poema en prosa, ya desde sus primeros tanteos, nos guiará hacia consideraciones más generales sobre su peculiar teoría del género vinculada con su idea, no menos particular, de Obra total.

2. *Cernuda y el poema en prosa*

Desde su fundación baudelairiana el poema en prosa se presenta como una categoría formal de disonancia, que se caracteriza «por una constante tensión dialógica entre aspectos

antagónicos» (Utrera Torremocha, 1999, 116)[1]. Al recosntruir la historia evolutiva del género, María Victoria Utrera Torremocha rescata el papel decisivo de Mallarmé, que identifica en la «ruptura de las convenciones narrativas» la concretización de su «deseo de crear un nuevo lenguaje» (175):

> Mallarmé rompe las expectativas del lector al ir subvirtiendo progresivamente el aparente carácter narrativo inicial del texto. La desarticulación del relato, que provoca la indeterminación entre los límites de la realidad, el sueño y la imaginación, se cumple totalmente por la ausencia de acción y, en especial, al final, cuando lo que se cuenta se descubre como profundamente simbólico, de modo que todo queda subordinado a la elucubración personal y meta-poética (176).

Con respecto a la tradición moderna del poema en prosa, Cernuda es, de entre sus compañeros de generación, quien más ha experimentado con él a lo largo de las distintas fases de su creación [2], llegando no solo a una verdadera conciencia autopoética sino a la elaboración de una idea definida de prosa poética: sin rechazar los principios originarios de autonomía formal y libertad expresiva, sin embargo, aporta al género una profunda innovación que afecta tanto el estilo como los temas tratados.

Como ya observaba James Valender en su importante estudio de 1989 «One of the more interesting aspects of the work of Luis Cernuda is the poet's concern to explore the frontiers

[1] Cfr. también Giovannetti: «Marcata dal segno storico della contraddizione, la poesia in prosa ha insomma le carte in regola per leggere e denunciare i limiti della lirica moderna, forzando le potenzialità conoscitive. […] In un genere così clamorosamente nominalista il rinvio all'altro dal testo non è solo una necessità, ma un vero e proprio banco di prova: misura il discrimine invisibile, ma sempre attivo, fra visceralità e progetto, improvvisazione e concettualizzazione, resa esistente e frizione polemica» (2008, 45).

[2] «De todos los miembros de la llamada *generación del 27*, Luis Cernuda fue quien se decantó de una manera más decidida por el cultivo del poema en prosa. La importancia y el interés de su poesía en prosa son similares a los de Juan Ramón Jiménez. Su aportación representa, dentro de la evolución del poema en prosa español, el enraizamiento definitivo del género» (León Felipe, 2002, 195).

separating verse from the prose, a concern that leads him, on the one hand, to insert "prosaic" elements into his poetry in verse and, on the other, to experiment with the possibilities of poetic expression afforded by the prose poem» (Valender, 80). Cuando, ya desde la segunda mitad de los años veinte, el poeta recurre a las posibilidades ofrecidas por la prosa poética[3], el género, en el ámbito español, todavía guardaba «la doble impronta heredera del modernismo impresionista juanramoniano y del lenguaje de la vanguardia» (Utrera Torremocha, 1999, 327). Cernuda reconoce pronto en esta nueva forma del discurso poético (a diferencia de lo que ocurría en el ambiente cultural coetáneo) una posibilidad interesante para seguir experimentando con el relato de su 'historia' personal, que ya había empezado en sus primeras colecciones poéticas.

Si bien el poeta nunca se referirá a sus esbozos iniciales en prosa lírica «con la denominación de poema en prosa, que sí utilizaría para otras, en cambio, años más tarde», sin embargo «se muestra consciente de su contenido poético, que desvincula de la narración para acercarlo a la impronta subjetiva que l[o]s caracteriza». (Utrera Torremocha, 1999, 329). En este elemento de subjetivización del género encontramos una primera y peculiar vertiente de la interpretación cernudiana del poema en prosa, que se convertirá en una dimensión dominante en la época de la escritura de *Ocnos*, «resultado de muchos años de experimentación» (Valender, 1984, 125).

En su monografía de 1984 – la única dedicada al tema – James Valender acertadamente lee las primeras prosas poéticas de Cernuda como un «vehículo de autoproyección y autoanálisis, como un medio que le permitiera a Cernuda elaborar su propio mito o identidad poética» (125). Y añade:

[3] Cfr. Harris: «Las obras en prosa de Cernuda, que datan de la misma época que *Perfil del aire*, tratan en parte la temática adolescente de este libro, y a veces de una manera muy iluminadora, pero revelando al mismo tiempo una simpatía por las ideas literarias de los años más amplia que la que aparece en sus poesías. Son además muestra temprana de su afición por la prosa poética, género que Cernuda había de cultivar toda su vida» (1971, 87).

> La diferencia esencial entre *Ocnos* y las narraciones estriba, desde luego, en el hecho de que en estas últimas las autoproyecciones de Cernuda se presentan como ficción y no como experiencia (Valender, 1984, 125).

A pesar de reconocer una misma postura subjetiva que abarca todas las prosas poéticas de la primera época de experimentación con el género, el crítico subraya, en este período de la producción del poeta, la predominancia del elemento ficcional: para que el poema en prosa se convierta en dispositivo de confesión experiencial habrá que esperar los años del exilio:

> Cuando Cernuda volvió al poema en prosa en 1940, las lecciones que había aprendido de sus primeros poemas en prosa (sobre todo de aquellos luego incluidos en *Los placeres prohibidos*) parecen haberle proporcionado un punto de partida. Si bien, en los textos contemporáneos con *Perfil del aire*, la voz de la experiencia está todavía por articularse plenamente, la expresión sacrificada a favor de la dicción, en los textos surrealistas la característica nota meditativa es muy evidente. El pasado ya ha llegado a adquirir máxima importancia como repositorio de la identidad de Cernuda como poeta […](Valender, 1984, 126).

Valender, en suma, establece una relación estilística y semántica muy estrecha entre los poemas en prosa de la primera fase creativa de Cernuda — cuando destaca en ésta el papel fundamental de *Los placeres prohibidos* –[4] y las prosas de *Ocnos* en las que, sin embargo, la memoria personal («el *pasado* […] *repositorio* de la identidad de Cernuda como poeta») llegará a desempeñar una función determinante.

[4] El crítico define los poemas en prosa de *Los placeres prohibidos* como «un anticipo muy interesante de lo que [el poeta] habría de producir después» puesto que, además, estas prosas poéticas «han sentado las bases para la incorporación del poema en prosa como una tradición literaria en España» (126). Por el contrario, Utrera Torremocha considera *Ocnos* y *Variaciones sobre tema mexicano* como «obras de naturaleza bien distinta a sus etapas vanguardistas anteriores» (371).

El tiempo pasado y perdido no será tratado por el autor como simple tema de autoanálisis y de confesión, sino que abarcará la misma estructura del poema en prosa, el cual, al convertirse en un dispositivo de meditación, señala la definitiva distancia del poeta con respecto a los modelos tradicionales del género.

Al recorrer el largo camino del poema en prosa, Pedro Aullón de Haro ha puesto de relieve la «preeminencia» otorgada por este último al «ritmo de pensamiento», lo que, en general, diferencia la estructura de los módulos temporales de la prosa de la de los poemas en verso. Sin embargo, como ya relevaba Susan Bernard, la ductilidad melódica del texto propia del poema en prosa es efecto tanto de la anulación de las tradicionales categorías en las que se concreta la escritura en prosa como de la exaltación máxima de aquella «synthèse indivisible» e intemporal que se da en el verso:

> […] nous voyons que la notion de poème est essentielle au poème en prose: elle permet de le définir à la fois comme une forme du second degré, comme un univers de relations, comme un "bloc" intemporel, et par suite de le distinguer aussi bien des autres genres de la prose littéraire que de la prose poétique (Bernard, 1959, 443-444)[5].

En la interpretación del género llevada a cabo por Cernuda no queda mucho de las características de «atemporalidad, autonomía y coherencia significativa en un nivel simbólico» que, junto con la «naturalidad y autenticidad», constituyen las bases originarias del poema en prosa «como forma moderna» (Utrera Torremocha, 1999, 18). El poeta recurre conscientemente al género para orientar las rígidas categorías temporales que lo enmarcan hacia una forma de desarrollo narrativo, este último estrechamente vinculado a los estados emotivos del yo lírico. De este modo, los «impactos fulminantes de las cosas en el espíritu» (Díaz Plaja, 1956, 30), indicios de la firme instantaneidad de la que el poema en prosa se convierte en adalid, serán transformados por el autor de *La Realidad*

[5] Sobre la fijeza temporal del poema en prosa cfr. también: Sandras (1995); Vadé (1996).

y el deseo, a lo largo de su experimentación con el género, en fragmentos coherentes de la historia de la vida de un hombre.

De modo paradójico, el poeta encuentra en la «forma della crisi» propia de la modernidad literaria, y «legata a fenomeni di sperimentazione» (Crocco, 2021, 53), un dispositivo para seguir construyendo su autobiografía literaria, sin que el medio formal utilizado condicione la figura de vate que se va consolidando progresivamente, a lo largo de la estructuración de *La Realidad y el deseo*, en sus distintas ediciones:

> Cernuda, al ofrecernos una reflexión de la propia vida como materia poética, se expresa tanto en verso como en prosa. Su poesía se prolonga de forma natural en la prosa y en el ensayo literario, y su prosa tiende a completar e iluminar su poesía (López Castro, 2001, 227).

Estamos acostumbrados a valorar, dentro del múltiple universo creativo cernudiano, la unidad y la cohesión poética de los dos libros de poemas en prosa escritos por el poeta en los años del exilio, a menudo considerados como parte integrante del discurso poético de la última edición de su obra cumbre de 1936[6]. Sin embargo, el estudio de las distintas fases editoriales de *Los placeres prohibidos*, corroborado por la lectura de fragmentos de ensayos de poética, dedicados por el propio Cernuda al género del poema en prosa, nos permitirá demostrar la gran coherencia representativa del poeta, que ya en los años de experimentación bajo el influjo de las vanguardias se diferencia del ambiente cultural que lo rodea al reconocer en el género la originalidad de un proceso creativo capaz de fusionar la «continua autocontemplación necesitada por la praxis de la poesía» (Harris, 2005, 80) con una meditación rigurosa sobre el valor integral de la palabra poética.

---

[6] Utrera Torremocha considera *Ocnos* como un «preámbulo lírico» del libro del 1936, confirmando el punto de vista de Talens, quien lo define un «mundo cerrado cuyas tres etapas marcan claramente los tres estadios correlativos que Cernuda alcanzaría en *La Realidad y el deseo*: vida vivida, vida meditada, vida pensada» (Talens, 1975, 380).

3. *Los poemas en prosa de Los placeres prohibidos* (1931, 1936, 1958)

Los placeres prohibidos se presenta como un caso especialmente interesante de libro de poesía en el que la hibridación de los géneros literarios se articula con una redefinición progresiva de la estructura de la colección. En este poemario Cernuda, por primera vez, y de forma consciente, integra poemas en verso junto al poema en prosa, género que, aunque deja de practicar hasta los años del exilio, volverá a desarrollar cuando, entre los años cuarenta y cincuenta, profundice en el proyecto de *Ocnos* y de *Variaciones sobre tema mexicano*.

El poeta se dedica a la escritura de los poemas que forman el libro en los meses de abril, mayo y junio de 1931, es decir, en la época de la caída de la monarquía de Alfonso XIII y la proclamación de la Segunda República. A pesar de haber ya organizado para entonces el índice del libro, la colección no se publica hasta 1936, momento en que se incorpora a la primera edición de *La Realidad y el deseo*. Sin embargo, cuando, en el mismo año del estallido de la Guerra Civil, *Los placeres prohibidos* se edita por primera vez, junto con las otras colecciones de la *La Realidad y el deseo*, no ven la luz los poemas en prosa, que en cambio aparecían en el índice del borrador de 1931[7]. Los poemas en prosa, rechazados en 1936, serán luego añadidos en la edición definitiva de la colección presente en la tercera edición de *La Realidad y el deseo* de 1958[8].

Con razón, en la introducción a su edición de *Los placeres prohibidos* de 2003, Francisco Chica observa que «el largo proceso por el que atraviesa [la colección] nos sitúa ante un apasionante capítulo de genética textual que conviene tener presente a la hora de valorarla en toda la dimensión que encierra» (Chica, LII). En efecto, los escasos datos editoriales proporcionados son suficientes para

[7] El índice de los poemas en prosa tal como figuran en el orden del manuscrito de 1931 está en Chica, 2002, L-LI. Hay otros cambios que afectan a la segunda versión de la obra: Cernuda suprime la cita del poeta persa Hafiz y la dedicatoria al amigo Emilio Prados (cfr. Chica, 2002, XLIII; Harris-Maristany, 2005[5], 780-782). Ninguna de las dos volverá a parecer tampoco en la edición de 1958.

[8] En 1958 al preparar la tercera edición de *La Realidad y el deseo* Cernuda deja fuera del conjunto de los poemas en prosa de los años 30: *Era un poco de arena*; *La poesía para mí*; *Sentí un dolor en el pecho*.

plantear interrogantes, ante todo, sobre los mecanismos de articulación del macrotexto: cabe, por ejemplo, preguntarse por qué Cernuda rechazó, en la primera edición de *Los placeres prohibidos* de 1936 las prosas poéticas ya compuestas y que en el diseño primitivo del libro, el de 1931, estaban destinadas a acompañar los versos; y por qué, posteriormente decidió reintegrarlas en la tercera edición de *La Realidad y el deseo* de 1958.

En su estudio de 1989, completamente dedicado al análisis de los poemas en prosa de la colección, Valender llega a aceptar con resignación el misterio que envuelve las razones por las cuales el poeta tardó varias décadas en publicar los textos («Why Cernuda took so long in publishing these poems is a mystery», 92). A este respecto, en cambio, Utrera Torremocha conjetura que el poeta quería componer «un libro de poemas en prosa surrealistas paralelo a *Los placeres prohibidos*»» (1999, 364)[9], y que «La causa que pudo impulsarle a dejar [los poemas en prosa] fuera de la publicación pudo ser la inseguridad que aún tenía ante el poema en prosa, o quizás cierto recelo por mezclar, aunque tuvieran una misma naturaleza poética, en un mismo libro verso y prosa» (1999, 366). Según la estudiosa, Cernuda llega a «plantearse teóricamente los límites y las cuestiones principales del género» solo después de haber publicado *Ocnos* y *Variaciones sobre tema mexicano*. De hecho, a excepción de las prosas de 1931 y de algunas otras anteriores, las cuales, más que definirse sistemáticamente como poemas en prosa, deberían considerarse más bien una «muestra temprana de [la] afición por la prosa poética» (Harris, 1971, 87), el estudio de Cernuda sobre el desarrollo literario del género en España y sobre sus peculiaridades formales comenzará en la época de su vida coincidente con los años del exilio.

[9] «Aunque todos los textos, en verso y prosa, presentan una unidad temática y estilística al estar escritos en las mismas fechas, de abril a junio de 1931, la forma en prosa sin duda determinó que no se editaran conjuntamente. No obstante, el poeta ya conocía la práctica de alternar en muchos libros de poemas textos en prosa y en verso. El mismo Juan Ramón lo había hecho en el *Diario de un poeta reciencasado* y no era un procedimiento extraño en los poetas franceses que él conocía» (1999, 364).

En general, la crítica que se ha ocupado de *Los placeres prohibidos* coincide en interpretar el primitivo recurso al poema en prosa en el libro como efecto de la fuerte fascinación que Cernuda experimentó por los escritores surrealistas, a quienes leyó a finales de los años veinte durante su estancia en Francia. Chica, por ejemplo, quien define la colección como «libro esencial en el que culmina la vertiente más extrema del surrealismo cernudiano» (2002, XL) considera «determinante» para la construcción de la obra «la estancia del poeta en Toulouse en 1929, y la aproximación, en el París de entonces, al universo intelectual de los surrealistas».[10]

De esta fascinación por el surrealismo quedan, por supuesto, huellas temáticas y estilísticas muy marcadas tanto en *Los placeres prohibidos* como en *Un río, un amor*, colección coetánea de la primera, y con un destino editorial parecido: ambos libros presentan, en palabras de Derek Harris «la expresión de un individuo aislado, acosado por sus propias emociones violentadas en un mundo hostil a los sueños y deseos creados irónicamente para realizarse en una realidad vislumbrada pero inaccesible» (Harris, 2024[14], 29). En la interpretación del crítico, el recurso temático y estilístico a las técnicas surrealistas se ve sometido a un discurso de revancha personal y de lucha antiburguesa. Bajo este enfoque Harris lee, por tanto, la primera edición de *Los Placeres Prohibidos* de 1936 (es decir, la edición donde no aparecen los poemas en prosa ya compuestos por el poeta, y que eran el armazón del diseño original del libro), como la plena superación de la vanguardia surrealista:

> La presencia de los textos «rechazados» en la versión primitiva de *Los placeres prohibidos* produce un libro de una naturaleza mucho más surrealista que la versión definitiva. Aunque no se sabe exactamente cuándo revisó Cernuda el contenido del libro, tendrá que haberse hecho entre la conclusión del libro en junio de 1931 y la publicación de *La Realidad y el deseo* en abril de 1936.

[10] A este respecto, Chica también observa que en los años de composición de la colección el poeta «llevado por el arrebatado impulso que alimenta sus versos» se dedica a la escritura de una serie de artículos de temática surrealista» (2002, XLIV-XLV).

> Cabe suponer, dado el carácter predominantemente surrealista de los textos rechazados, que la nueva redacción del libro corresponde a la época en que Cernuda se distanció del surrealismo porque creía que había degenerado en fórmula poética (Harris, 2024[14], 40).

Naturalmente, es el propio Cernuda quien destaca en el ensayo *Historial de un libro* su encuentro con el universo vanguardista, ante el cual, según afirma, «no pud[o], ni quis[o], permanecer indiferente» (Cernuda, 2002a, 634). El superrealismo, entendido no como «una moda literaria» sino como «una corriente espiritual en la juventud de una época» lleva al autor a encontrar «un tipo de poesía en la cual» — dice — «lo que […] quería decir [le] parecía más urgente que lo que resultara al seguir los laberintos de la rima»:

> Ya en Madrid, durante el verano de 1929, continué escribiendo los poemas que forman la serie, terminándola. Antes había tenido cierta dificultad en usar del verso libre; con el impulso que entonces me animaba, la dificultad quedó vencida, llegando a veces, tanto en *Un río, un amor* como en la colección siguiente, *Los placeres prohibidos*, a utilizar versos de extensión considerable, en realidad versículos. Prescindí de la rima, consonante o asonante y apenas si, desde entonces, he vuelto a usar la primera […] Poco a poco fui siguiendo camino que me llevaba hacia un tipo de poesía en la cual lo que yo quería decir me parecía más urgente que lo que resultara al seguir los laberintos de la rima. Es cierto que algunos poetas creyeron cómo sus hallazgos más felices fueron deparados por ese azar de la rima; respetando su parecer, no creí conveniente imitarles, prefiriendo seguir el hilo de mi pensamiento a dejarme conducir, lejos de él, por la rima (Cernuda, 2002[3]a, 635-636).

Según el mismo poeta afirma, su contacto con el universo superrealista tiene un efecto directo en la manera de escribir versos: Cernuda abandona de forma casi definitiva la rima para *decir* lo que le parece *más urgente*.

En un ensayo esclarecedor Biruté Ciplijauskaité demuestra que para los autores del 27 el encuentro con la vanguardia francesa ha funcionado como medio para profundizar en su propia poética y para «forjarse una voz inconfundible» (1991, 39), más que como acelerador de procesos de modernización del lenguaje artístico[11]. Sin convertirse en un poeta surrealista, Cernuda atraviesa el movimiento de Breton, y le extrae lo que le sirve para adentrarse con mayor ahinco en su mundo estético y creativo. Así pues, el abandono definitivo de la rima y la experimentación con el poema en prosa, para un surrealista nada extremo como el autor de *La Realidad y el deseo*, cuya «parabola poetica […] non presenta fratture nè rispetto alla sua opera precedente né rispetto a quella successiva» (Bodini, 1963, LXXXVII- LXXXVIII), se definen como las adquisiciones formales más relevantes dentro de su teoría poética[12].

Como confirmación de lo dicho, valga una brillante consideración que, en años coetáneos a la creación de *Los placeres prohibidos* (1929) el poeta dedica a la obra del francés Paul Éluard, y que posteriormente fue incorporada por Gerardo Diego en su *Antología de la Poesía Española* (1932) para que acompañase a los poemas cernudianos aquí reunidos:

> […] sólo podemos conocer la poesía a través del hombre; únicamente él, parece, es buen conductor de poesía, que

[11] «El surrealismo les ha permitido a todos estos autores forjarse una voz inconfundible, les ha ayudado a enfrentarse con su propia realidad y aceptarla. La búsqueda de una expresión nueva era más que un juego literario o la imitación de una moda venida de fuera. Habiéndose reconciliado con sus angustias personales, casi en orden inverso al de los futuristas rusos o los surrealistas franceses, entran en la fase siguiente en la que dedicarán más atención a la estructura social/política del país. Del compromiso individual al compromiso colectivo, siempre se han mostrado fervorosamente afiliados a una causa; según ésta se han servido de un lenguaje distinto, dando una impronta muy original a la poesía española de su tiempo» (1991, 39).

[12] Cfr. también Talens: «A lo largo del libro se va desarrollando una de las más curiosas paradojas de [la] obra [de Cernuda]: el empleo de formas aparentemente surrealistas para encubrir una expresión rotundamente realista. Pues si consideramos que el surrealismo sacaba a la superficie partes del subconsciente ignoradas, lo que estos poemas reflejan es materia palpable y enteramente consciente» (1975, 82).

> acaba donde el hombre acaba, aunque, a diferencia del hombre, no muere. En este sentido, el resultado o residuo poético, tentativa de alguien que creyó en la poesía, es fatalmente romántico. Ella, pues, es el destino de esos *alguien* que dicen: «tú me escogiste para ti; yo, ¿qué había de hacer sino seguirte?» (Diego, 2007, 446)[13].

En las sintéticas líneas con las que el joven Cernuda pincela la obra del surrealista Éluard, destaca la función comunicativa que el poeta reconoce a la palabra poética, esta última estrechamente vinculada con la vida del hombre. Si bien, afirma el autor, las razones de las que nace el poema son misteriosas («Me complace, es verdad, considerar así el poema como algo cuya causa, a manera de fugacísima luz entre tinieblas eternas o sombra súbita entre luz agobiadora, permanece escondida»), el origen íntimo de la palabra poética, en cambio, resulta evidente.

Estamos, por lo tanto, de acuerdo con Salvador Jiménez-Fajardo, según el cual «In general, only the most superficial aspects of surrealism attract Cernuda, whose interest in the irrational was superseded by the consistent thrust of form. Neither surrealism nor material from others poets were to revolutionize in him rather firm attitudes. These attitudes were anchored in romanticism and, though they would evolve, were to change little in their fundamental structure» (1989, 31-32). Asimismo Harris reconoce que detrás del disfraz manifiestamente surrealista «La temática de ambos libros [*Un río, un amor* y *Los placeres prohibidos*] es sumamente romántica» (2024[14], 29): esto nos permite interpretar la libertad creativa de la colección de 1931-1936 dentro de ese proceso, largo y complejo de asimilación de las vanguardias en España, donde, tal como señalaba Friedrich en su obra de 1956, el influjo extranjero y el sincretismo europeo se confrontan con una marcada atención a la tradición literaria nacional[14].

---

[13] El ensayo se publicó en el n. 9 de la revista «Litoral» en junio de 1929.

[14] Sobre la compleja recepción del surrealismo, véase también Morelli: «Occorre subito chiarire che, rispetto all'automatismo psichico puro, il surrealismo spagnolo possiede una componente formale e ideologica diversa […] l'opera spagnola, che si vuole identificare come prodotto surreale, non è mai lirica o

Así pues, a finales de los años veinte Cernuda, movido por el consciente abandono de la rima, se abre a nuevas posibilidades del discurso poético, y a pesar de hacer un uso experimental del poema en prosa, todavía no tiene clara la función que este género tendrá que desarrollar en su historia de poeta. Por lo tanto, no es casual que el autor recurra al término poema en prosa para definir, muchos años después, los textos de *Ocnos*, logros estéticos de una época posterior a la etapa de búsqueda formal de la que nace la colección *Los placeres prohibidos*:

> Hacia 1940 y en Glasgow (Escocia), comenzó L. C. a componer *Ocnos*, obsesionado entonces con recuerdos de su niñez y primera juventud en Sevilla, que entonces, en comparación con la sordidez y fealdad de Escocia, le aparecían como merecedores de conmemoración escrita y, al mismo tiempo, quedaran así exorcizados. […] Ocurrieron al autor después nuevas experiencias emotivas, que le parecían igualmente adecuadas de expresión poética en prosa, análogas a las ya recogidas en *Ocnos*, y así fue creciendo el texto de aquella primera edición. No es de tradición española, ni apenas cultivado entre nosotros, el género literario a que se llama poema en prosa; no obstante, su forma se impuso fatalmente a L.C. como adecuada y necesaria para sus recuerdos anteriores, ya consignados, y para sus nuevas experiencias (Cernuda, 2005[5], 825-826).

En este emblemático pasaje, que coincide con la nota introductoria a la tercera edición de *Ocnos* (1963), «escrita sin duda a instancia de los editores» y fragmentariamente reproducida en la

---

drammatica, per lo più è scettica. Da qui il suo ricorso al sogno e la sua visione dominata da immagini negative, caotiche e assurde, ma sempre guidate dalla volontà e dal controllo de ll'io poetico» (2024, 219-220). Cfr. también Guillén: «En aquellos años, tan jugosos de experiencia literaria, los españoles sensibles al incentivo superrealista compusieron sin vacilación prudente obras donde intervenían como en natural, subconciencia y conciencia» (1999, 514).

contracubierta del libro «como comentario editorial» (Harris 2005[5], 825), Cernuda confiesa algo bastante revelador acerca del género, que se presenta al poeta en el exilio como *adecuado* y *necesario* para narrar su pasado en forma de recuerdos.

Cuando, en 1963, después de haber revisado la tercera edición de *Ocnos*, Cernuda emplea el término poema en prosa para referirse al género de su poética, tiene clara, definitivamente, la función que esta modalidad del discurso poético ha de desempeñar en su poética: además de rescatar en el poema en prosa una fuerte vinculación con la vertiente temporal, el poeta reconoce en este género la resolución *fatal* de un destino biográfico y poético.

Y sin embargo, a pesar de no haberse pronunciado nunca sobre los poemas en prosa de *Los placeres prohibidos*, en estos textos, germinales de las adquisiciones formales posteriores, el poeta se enfrenta con el mismo problema que constituye el núcleo del libro del año 1942. Desde una misma perspectiva confesional, no menos dramática que la que envuelve al sujeto de *Ocnos*, en los poemas en prosa antes rechazados y posteriormente reintegrados en el libro del 1958, Cernuda se centra en el tema de la inexorabilidad del tiempo, otorgando al poema en prosa, aunque de forma todavía inconsciente, la misma función intimista reconocida a la poesía en versos, y que en 1936 lo llevará a la construcción de su monumental autobiografía lírica.

4 El tiempo negado: de *Los placeres prohibidos* a *Ocnos*

El ensayo de Valender ya mencionado, dedicado al análisis de los poemas en prosa de *Los placeres prohibidos*, tiene el gran mérito, entre muchos otros, de considerar dichos textos de la colección como emblemático «cycle» de «formal unity» (1989, 92). Esta premisa analítica le sirve al estudioso para reconstruir, detrás de las más o menos veladas referencias literarias (románticas, surrealistas) que se anidan en los pliegues de los textos (Nerval, Aragon, Eluard) el «careful process of selection and arrangement» adoptado por el poeta, el cual contribuye a garantizar cohesión semántica al conjunto de poemas en prosa:

> Leaving aside the untitled text, which obviously constitutes an exception, six of the remaining poems are more or less of the same lenght and are made up of four short paragraphs or "stanzas"; and the three poems that differ ("Sentado sobre un golfo de sombra", "Había en el fondo del mar", and "Era un poco de arena") offer slight variations on this basic model rather than structures with a different rhythm of development. These fornal guidelines probably helped the poet to concentrate and unify his experience. Certainly the splitting up of the poem into paragraphs of more or less equal lenght has a detemporalizing effect on the texts, which is very important in poems like these in which the narrative accent is very marked (92).

La forma de poema en prosa adoptada por Cernuda, además de favorecer, según Valender, una concentración narrativa pone de relieve la unidad de la experiencia comunicada, y es responsable asimismo de un efecto general de detemporalización.

A este logro de fijeza representativa y de negación de la secuenciación temporal contribuyen otros recursos formales, como por ejemplo «the use of parallel form»; «the introduction of a subtle correlation between the different images that appear throughout the poem»; «the formulation of conclusions in order to indicate the thematic thread linking the different parts of the poem» (92)[15].

A la luz de las constantes formales mencionadas, se podría llegar a creer que, en la marcada voluntad autorial de subversión narrativa, orientada a desmantelar el orden de los eventos en favor de una temporalidad cristalizada (propiciada además por el lenguaje de los sueños), responde a una fuerte influencia del poema en prosa mallarmeano.

Sin embargo, en el universo visionario de los poemas en prosa de *Los placeres prohibidos*, donde al igual que ocurre en las

[15] El poeta presta una atención formal análoga, fundada en las repeticiones, a los poemas en prosa de *Ocnos*: «Los poemas de *Ocnos* en sus diferentes ediciones ampliadas se caracterizan por una constante preocupación formal que se manifiesta en la construcción poemática de estructuras cerradas y en un estilo fundamentado en los recursos repetitivos» (Utrera Torremocha, 1999, 379).

prosas del poeta parisino «El mundo de la realidad se ve sustituido, así, por la creación de un nuevo orden dado por la peculiar sintaxis y por la mirada poética que aleja el poema de cualquier vinculación mimética habitual» (Utrera Torremocha, 1999, 176), el control del sujeto poético es, en cambio, muy sólido, y se expresa, ante todo, a través de un predominio semántico de la primera persona gramatical. Ésta última será reemplazada por la segunda (según un mecanismo frecuentemente adoptado más tarde en los textos de *Ocnos*) solo en dos casos (*Para unos vivir*; *Tienes la mano abierta*). En cambio, cuando como en el poema en prosa *Había en el fondo del mar*, el poeta recurre a la tercera persona, el efecto de narración objetiva es puesto en crisis por un repentino cambio de pronombre en la parte conclusiva del poema en prosa, donde vuelve con fuerza el yo. En general, el resultado de la integral «exposición subjetiva» que distingue la colección, corroborado por el uso de la segunda y tercera persona, se caracteriza por un «impacto […] mucho más violento» (Talens, 1975, 80) cuando el poeta pasa a servirse del pronombre de primera persona.

Si es patente que en los poemas en prosa del libro de 1931, debido al lenguaje marcadamente surrealista que los estructura, es menos reconocible aquella «base biográfica […] sobre la que se construye la identidad literaria» (Utrera Torremocha, 1999, 373) de los textos que forman *Ocnos*, sin embargo, a pesar de la reducción de la carga autobiográfica, en estas prosas poéticas la hipertrofía de la voz del yo lírico asimismo confiere al discurso narrativo un fuerte componente intimista y sentimental. Aunque mitigada por elementos formales de derivación surrealista, la postura subjetiva de la que se desprenden los poemas en prosa actúa en el orden del discurso, y vehicula cierta idea de profundidad temporal, la cual choca con el estatismo paralizante de la colección.

En el cosmos alienado descrito en los poemas en prosa, donde («Todo es igual») y las cosas pueden aparecer y desaparecer en el mismo instante («Una flor se abre, una torre se hunde», *Para unos vivir*), sugiriendo que las categorías espacio-temporales tradicionales se han trastocado por completo, el sujeto es presentado como un ser débil, solo, alejado de la vida: expresión de un tiempo negado, anulado. En *En medio de la multitud*, el primer texto del

conjunto de los poemas en prosa del libro, el yo se describe sin ambages como *muerto*:

> En medio de la multitud le vi pasar, con sus ojos tan rubios como la cabellera. Marchaba abriendo el aire y los cuerpos; una mujer se arrodilló a su paso. Yo sentí como la sangre desertaba mis venas gota a gota.
> Vacío, anduve sin rumbo por la ciudad. Gentes extrañas pasaban a mi lado sin verme. Un cuerpo se derritió con leve susurro al tropezarme. Anduve más y más.
> No sentía mis pies. Quise cogerlos en mi mano, no hallé mis manos; quise gritar, y no hallé mi voz. La niebla me envolvía. Me pesaba la vida como un remordimiento; quise arrojarla de mí. Mas era imposible, porque estaba muerto y andaba entre los muertos (Cernuda, 2005[5], 176-177).

En este poema en prosa el tema baudelairiano (y de amplia recepción vanguardista) del *caminante/flaneur* entre una multitud extraña e indiferente se convierte, como se ve en la última frase, en una desolada afirmación de muerte, que no atañe solo al estado del sujeto «alienated from his own feelings, his own body» (Valender, 1989 84), sino que se configura como una realidad incontrovertible: todos están muertos y el yo anda «entre muertos».

Por ser el primer texto del grupo de las prosas poéticas del libro, *En medio de la multitud* establece las coordenadas en las que se ambientan las siguientes representaciones del yo, que confirman su estado de soledad, exclusión e inacción:

> Estaba tendido y tenía entre mis brazos un cuerpo como seda. Lo besé en los labios, porque el río pasaba por debajo. Entonces se burló de mi amor.
> Sus espaldas parecían dos alas plegadas. Lo besé en las espaldas, porque el agua sonaba debajo de nosotros. Entonces lloró al sentir la quemadura de mis labios.
> Era un cuerpo tan maravilloso que se desvaneció entre mis brazos. Besé su huella; mis lágrimas la borraron. Como el

> agua continuaba fluyendo, dejé caer en ella un puñal, un ala y una sombra.
> De mi mismo recorté una sombra, que sólo me sigue a la mañana. Del puñal y el ala, nada sé (Cernuda, 2005[5], 179).

En *Estaba tendido* la posición que describía la inmovilidad total del sujeto-muerto en el primer poema en prosa del grupo vuelve implícitamente para plasmar el deseo frustrado del yo lírico, capturado en una escena onírica de abandono amoroso: imposibilitado para ver realizado su deseo, el cuerpo del sujeto revela trágicamente su esencia fantasmal: de hecho, las sombras que lo componen pueden ser recortadas («De mi mismo recorté una sombra») y dispersadas. No en vano, en el fluir constante e ininterrumpido del «agua» – fresca imagen de vitalidad contrapuesta a la flaqueza del sujeto –, este último disuelve también, junto con objetos relacionados con la violencia y la suavidad despertadas por la pasión de amor («un puñal, un ala»), una parte de sí mismo («Como el agua continuaba fluyendo, dejé caer en ella un puñal, un ala y una sombra»).

Es entre los dos polos de acción-inacción, vida-muerte, aludidos por contraste mediante la imagen del agua que corre y del amante-herido en *Estaba tendido,* que pueden interpretarse los otros poemas en prosa de la colección, donde el sentimiento de desengaño y de la renuncia forzada a la pasión amorosa se alimenta de figuraciones opuestas, como bien se ve en *Pasión por pasión*:

> Pasión por pasión. Amor por amor.
> Estaba en una calle de ceniza, limitada por vastos edificios de arena. Allí encontré el placer. Le miré: en sus ojos vacíos había dos relojes pequeños; uno marchaba en sentido contrario al otro. En la comisura de los labios sostenía una flor mordida. Sobre los hombros llevaba una capa de jirones. A su paso unas estrellas se apagaban, otras se encendían.

> Quise detenerle; mi brazo quedó inmóvil. Lloré, lloré tanto, que hubiera podido llenar sus órbitas vacías. Entonces amaneció.
> Comprendí por qué llaman prudente a un hombre sin cabeza (Cernuda, 2005[5], 185).

Una vez más el sujeto, al que le encantaría prolongar con sus acciones la embriaguez del placer erótico tiene que registrar su impotencia («Quise deternerle; mi brazo quedó inmóvil»)[16]. En general, el efecto de pérdida que se desprende de los poemas en prosa citados se acrecienta debido a que las acciones (mejor sería decir: las tentativas de acción) del sujeto quedan relegadas a un pasado ya transcurrido y concluido. Sin embargo, cuando de repente el desarrollo representativo se da en el presente, el estado melancólico del sujeto, al que se le niega el objeto de amor, se agranda hasta señalar su dramático destino de marginado con respecto a la realidad:

> Para unos vivir es pisar cristales con los pies desnudos; para otros vivir es mirar el sol frente a frente.
> La playa cuenta días y horas por cada niño que muere. Una flor se abre, una torre se hunde.
> Todo es igual. Tendí mi brazo; no llovía. Pisé cristales; no había sol. Miré la luna; no había playa.
> Qué mas da. Tu destino es mirar las torres que levantan, las flores que abren, los niños que mueren; aparte, como naipe cuya baraja se ha perdido (*Para unos vivir*, 182).

El sujeto, ontológicamente separado de aquellos que ya han encontrado su solución para vivir, percibe con respecto a la realidad una completa desarmonía, que hace que cada una de sus acciones se

[16] En *Esperaba solo* la irrealización del deseo confuso del sujeto («Esperaba algo, no sabía qué») se manifiesta a través de la misma imagen de «la mano» antes «tendida» con una flor dentro («Tenía en la mano una flor; no recuerdo qué flor era»); luego, vacía y con nada más dentro: («Al caer la flor se convertió en un monte. Detrás se ponía un sol; no recuerdo si era negro. Mi mano quedó vacía. En su palma apareció una gota de sangre») (Cernuda, 2005[5], 181).

convierta en un fracaso. Ante la imposibilidad de formar parte del mundo, resignadamente acepta su destino marginal, quizás una condena: la de asistir impotente («Tu destino es mirar») al paso mortal del tiempo.

Al comentar, más allá de un simple «biographical approach», la potencia representativa de las imágenes de los poemas en prosa de *Los placeres prohibidos*, Valender llega a la conclusión de que «what motivates the poet's anguish is above all his consciousness of time» (1989, 85): a partir de esta dolorosa constatación, demuestra que «the visión of love» de la colección «is painfully brief». Con esta concisa fórmula, el crítico destaca la meditación del poeta sobre la imposibilidad de que el deseo del hombre trascienda el tiempo. Efectivamente, si bien el amor nace del deseo de exceder al tiempo, sin embargo, los objetos sobre los cuales el deseo fija su mirada son efímeros; es por ello que se resisten a todos los intentos de posesión y, al hacerlo, reconfirman la mortalidad del hombre[17].

Así pues, con los poemas en prosa de *Los placeres prohibidos*, concebidos a comienzos de los años treinta, el poeta ya está plasmando una concepción lírica, que después de 1936, es decir, después de la publicación de su obra cumbre *La Realidad y el deseo*, se convertirá en el eje aglutinante de una poética, decidida a afirmar, como bien advierte Renata Londero, la «diversa verità» (2008, 171) de su palabra poética. Esta concepción lírica está fundada en el dramático intento de «fijar el espectáculo transitorio» del mundo, para citar al propio Cernuda, cuya meditación sobre la lucha entre el hombre y el tiempo agudizará su carga trágica durante los años del exilio.

Así, aquellas sombras que en *Sentado sobre un golfo de sombra*, otro destacado poema en prosa de *Los placeres prohibidos*, rodean al sujeto privado de su amor, hasta convertirse en su propia esencia («Sombra tu cabeza, sombra tu vientre, sombra tu vida misma»)[18],

[17] «Cernuda would seem to argue that if love derives from the desire to trascend time, the objects on which desire fixes its gaze are efemeral and therefore resist all attempts at possession and, in so doing, merely reconfirm the mortality of the person who seek this form of trascendence». (Valender, 1989, 85)

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

en *El destino*, prosa poética de *Ocnos* se convierten en metáfora del transcurso incesante del tiempo, que arrastra y anula el destino de las sucesivas generaciones humanas. En este poema en prosa, el recuerdo sereno de un «atardecer de mayo, tranquilo», ambientado en el «viejo edificio de la universidad», donde el sujeto pasea en un silencio estático, interrumpido solo por el rumor leve «del agua en la fuente», y por el «trino fugitivo de un bando de golondrinas», se convierte de repente en triste presagio para el futuro:

> […] Nunca el pasar de las generaciones parece tan melancólico como al representárselo en algo materialmente, tal en esos viejos edificios de universidades o cuarteles, por los que discurre cada año la juventud nueva, dejando en ellos sus voces, los locos impulsos de la sangre.
> Recuerdos de juventudes idas llenan su ámbito, y resuenan sus muros en el silencio como la espiral vacía de un caracol marino.
> Apoyado en una columna del patio, pensaste en tus días futuros, en la necesidad de escoger una profesión, tú, a quien todas repugnaban igualmente, y sólo deseabas escapar de aquella ciudad y de aquel ambiente letal. Cosas contradictorias eran tu necesidad y tu deseo, atándote a ambos sin solución la pobreza. Mas aquel problema mezquino, ¿qué valor tenía cuando te veías arrastrado en el avanzar incesante del tiempo, ascendiendo con una generación de hombres para caer luego, perdiéndote con ellos en la sombra? Privado de gozo, de placer y de libertad,

---

En vano escuchas la canción del muchacho jovial. Es una canción impersonal, exactamente pudiera ser otra canción cualquiera, y ése es el motivo de que te sientas atraído por el canto y su cantor.
Cuida tu sombra; dentro de tiempo ni sombra serás. Cuida tu pecho y tus sueños, cuida tu cabeza, que ya es una nube y se pierde, como chal delicado, en la tempestad orquestada.
Sube a las cariátides fraudulentas; grita desde allí sobre la arcilla y la lana. Grita, grita, vuelve tus manos del revés. Luego podrás tenderte confiado bajo tu propia sombra.
El resto es amor evangélico» (Cernuda, 2005[5], 186-187).

> como tantos otros, comprendiste entonces que acaso la sociedad ha cubierto con falsos problemas materiales los verdaderos problemas del hombre, para evitarle que reconozca la melancolía de su destino o la desesperación de su impotencia (Cernuda 2005[5], 581-582).

No hay otro destino que reconocer la impotencia del hombre contra el tiempo, repite un Cernuda cansado, maduro, lejos para siempre de su país.

Y, sin embargo, esta profunda verdad ya había sido vislumbrada por un Cernuda más rebelde, más joven, más ilusionado por el futuro de su España: *Tu destino es mirar las torres que levantan, las flores que abren, los niños que mueren; aparte, como naipe cuya baraja se ha perdido*.

Aquel destino de un individuo solo se ha hecho históricamente realidad, se ha convertido en el destino de una nación.

5. Claridad contra oscuridad. La modernidad de Cernuda.

El análisis de las estructuras formales recurrentes relacionadas especialmente con la representación del sujeto en los poemas en prosa de *Los placeres prohibidos* ha confirmado una de las hipótesis de partida de nuestro trabajo. Esta interpreta la reflexión de Cernuda sobre los mecanismos de hibridación del género poético no como el efecto pasivo de su cercanía, aunque breve, al universo de la vanguardia surrealista, sino como un hito destacado, en su larga reflexión meta poética, sobre las modalidades con las que cuenta la lírica para conducir una meditación profunda sobre la refiguración de la transitoriedad de la experiencia humana.

El tiempo negado, que convierte al sujeto de las prosas del «libro» de 1931 en presencia fantasmal, luctuosa, incapaz de entrar en contacto con el mundo, puede recuperarse en los poemas en prosa de *Ocnos* gracias a la insidiosa posibilidad ofrecida por el recuerdo. Sin embargo, también en ese caso, éste se da como definitivamente perdido.

Con razón se ha notado que en la obra de 1942 el poeta no presenta «una evocación sentimental de la niñez, sino más bien una meditación sobre esa experiencia» (Valender, 1984, 30): esta importante advertencia nos invita a considerar el recurso al poema en prosa en la época del exilio no como un simple dispositivo de la memoria, sino como el género elegido por Cernuda para favorecer una reflexión a partir de lo que permanece en la memoria de quien escribe, puesto que no es admisible ninguna coincidencia entre el presente y lo ya vivido.

Cuando Cernuda, casi al término de su existencia, llega a afirmar que, en cierta fase bastante problemática de su vida, el poema en prosa se presentó como una forma «adecuada y necesaria» no solo «para sus recuerdos anteriores, ya consignados», sino también «para sus nuevas experiencias», de hecho, no limita el género al ámbito exclusivo del pasado, sino que lo concibe más bien como una posibilidad para acoger lo nuevo e inesperado que asimismo le ha tocado vivir.

En suma, Cenuda parece sugerirnos que el género por presentarse como una forma muy receptiva de la realidad contingente posee un acento de verdad no distante de aquel propio de la escritura en verso. No en vano, cuando en 1959 dedica por primera vez un ensayo al poema en prosa, donde en la evolución histórica del género en España, destaca el papel decisivo del poeta romántico Bécquer (el primer autor que percibió «la necesidad» de dotar a la prosa de nuevos ritmos y sugestiones), rescata una posible equivalencia entre discurso en verso y discurso en prosa:

> Si se nos preguntara cuándo la prosa deja de ser prosaica para transformarse en vehículo poético, sólo podemos remitir la cuestión a las palabras que encabezan este estudio: la intención del autor parece ser la única guía. El poema en prosa, como la poesía en verso, no se propone nada ajeno a su propia finalidad de expresar una emoción o experiencia poética (Cernuda, 2002b, 705).

Como la poesía lírica el poema en prosa abre espacio a la *emoción* del sujeto o a la *experiencia* individual, y se configura, por

tanto, según la interpretación personal llevada a cabo por Cernuda, como un género apto para la expresión de la intimidad. Además, dentro de las posibilidades narrativas ofrecidas por las formas poéticas orientadas hacia una coincidencia entre sujeto biográfico y yo lírico, el poema en prosa destaca como el más adecuado para la expresión directa del poeta. Así lo afirma el propio Cernuda en otro pasaje importante de un ensayo de 1941, dedicado a la obra de Juan Ramón Jiménez:

> Dentro de la obra de Juan Ramón Jiménez la poesía en prosa adquiere una resonancia particular, porque esa forma poética permite a su avasalladora personalidad más libre curso literario.
>
> Ahí recuerdos, retratos, paisajes pueden aliarse mejor con el yo que los ofrece, y no exigen en tanta medida, como sí lo exige el verso cierta despersonalización, fundiendo al poeta con su medio de expresión, para que la voz, en vez de ser algo individual que suena bajo los harapos del fantoche que todos representamos, sea algo incorpóreo y desasido del accidente. En la prosa, por poética que sea, hay algo menos severo, y permite a lo accidental del personaje humano afirmarse directamente tras las palabras, causando menos enojo (Cernuda, 2002², 169).

Como expresión libre del sujeto, el poema en prosa se abre a las instancias múltiples de la realidad. Al acoger «lo accidental» y lo contingente, lo transitorio y lo casual, se convierte en la forma más adecuada para representar, con visos de realidad, el paso del tiempo.

Con respecto a este tema, la poesía lírica aún puede aspirar a la construcción de una Obra en la que eternar lo transeúnte: con el proyecto monumental de *La Realidad y el deseo*, libro definitivo donde la «estrecha relación entre la experiencia personal y su expresión poética» conforma el «motivo unificador en función del cual se vertebra el conjunto poemático» (Serrano de la Torre, 2002, 103), Cernuda ha proyectado la esfera de la transitoriedad hacia la dimensión del mito y la perennidad. En cambio, el poema en prosa,

al interpretar el tiempo como vivencia personal, narrada «de un modo más directo y explícito» (Utrera Torremocha, 1999, 380), limita su mirada a captar, tal vez de forma más dramática, lo que fluye y pasa.

Al comienzo de nuestro ensayo hemos planteado diversas cuestiones sobre la operación macrotextual que Cernuda lleva a cabo a lo largo de casi tres décadas, desde el diseño primitivo de la colección de *Los Placeres prohibidos* hasta su versión definitiva incluida en 1958, en la tercera edición de *La Realidad y el deseo*. Cuando el poeta rechaza los poemas en prosa ya presentes en el borrador de 1931, puede que, según afirma la crítica, los considere demasiado cercanos a una vanguardia que siente ya superada. Pero también es posible que aún no tenga del todo clara su concepción del poema en prosa. De hecho, como demuestran las citas de los ensayos mencionados, es solo a partir de los años cuarenta cuando el poeta empieza a reflexionar críticamente sobre el género, descubriendo en él la posibilidad de un discurso aún más auténtico que el destinado a los versos.

Cernuda subraya de esta manera y con contundencia, su completa divergencia con respecto a la fundación originaria del poema en prosa. Mientras que para Baudelaire, la prosa poética consigue el milagro de una escritura que no tiene ni pies ni cabeza puesto que, al contrario, todo en ella es, al mismo tiempo, cabeza y pies, alternativa y recíprocamente, y, por lo tanto, libre de convencionalismos formales, puede convertirse en el género del poeta moderno sin halo, en cambio, el poeta sevillano destina al poema en prosa un relato lírico y personal en el que seguir ahondando como «la figura universale di poeta» (Londero, 1992, 124), en su meditación sobre el tiempo. Por tanto, más que imitar a Mallarmé, fundador de la tradición poética moderna, y que configura «un extraño mundo autónomo» y «acerca la prosa al artificio del verso, despreciando, como demuestra la oscuridad de sus escritos, la pretendida y falsa naturalidad prosística» (Utrera Torremocha, 1999, 177), el autor de *Ocnos* convierte el género en expresión de claridad, que permite que «lo accidental del personaje humano» pueda revelarse «directamente tras las palabras».

Quizás este sea uno de los motivos que impulsan al poeta, en los dolorosos años del exilio, a volver a atravesar, mediante el poema en prosa, su lejano pasado. De este modo, otorga al género una vez más de forma muy peculiar con respecto al origen anticonformista de este último, la función de ordenar y recomponer (aunque solo de manera imaginaria), su destrozada existencia perturbada por las consecuencias de la guerra.

En conclusión: si como afirma Jenaro Talens, «la tradición a que suele aludirse cuando se busca dónde ubicar a un poeta determinado no puede ser reducible a "una" sola […] sino a un conjunto múltiple de líneas a menudo contradictorias», (2011, 83) dentro de la evolución moderna del poema en prosa el *ejemplo* de Cernuda resulta sumamente emblemático. En efecto, el autor, aunque extrae del género, coherentemente con su instauración literaria, una mirada proyectada hacia lo transitorio de la experiencia humana, dota el poema en prosa de una profundidad lírica y de una claridad formal donde «lo que […] importa no son las ideas, sino la humana relación con ellas que él expresa» (Biedma, 2017b, 491).

En la teoría del poema en prosa cernudiana se hace patente la distinción «entre fondo y […] forma» de la que habla Biedma, lo que otorga al autor de *La Realidad y el deseo* un lugar de excepción dentro de la historia de la poesía española y universal.

Se trata de un lugar de transición y de puente entre pasado y presente, que legitima su inclusión por Harold Bloom en el gran canon del «romanticismo europeo»: junto a «Goethe y Hölderlin, Blake y Novalis, Browning y Leopardi, Baudelaire y Nerval, y el T.S. Eliot de los últimos años» (Valender, 2004, 24) Cernuda sigue siendo un poeta *ejemplar*.

Bibliografía

AULLÓN DE HARO, Pedro (1979) «Ensayo sobre la aparición y desarrollo del poema en prosa en la literatura española». *Analecta malacitana. Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*. 2. 1. 109-136.

BERNARD, Susan. (1959) *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos*

jours. Paris. Nizet.

BIEDMA, Jaime Gil de. (2017a) «El ejemplo de Luis Cernuda». *El pie de la letra*. Andreu Jaume (ed.). Barcelona. Lumen. 123-130.

BIEDMA, Jaime Gil de. (2017b) «Luis Cernuda y la expresión poética en prosa». *El pie de la letra*. Andreu Jaume (ed.). Barcelona. Lumen. 477-492.

BODINI, Vittorio. (1963) «Saggio introduttivo». *I poeti surrealisti spagnoli*. Torino. Einaudi. VII-XCIX.

CERNUDA, Luis. [1941] (2002) «Juan Ramón Jiménez». *Prosa II. Obra completa*. Derek Harris-Luis Maristany (eds.). Madrid. Siruela. vol. III. 155-174.

CERNUDA, Luis. [1958] (2002a) «Historial de un libro». *Prosa I. Obra completa*. Derek Harris-Luis Maristany (eds.). Madrid. Siruela. vol. II. 625-661.

CERNUDA, Luis. [1959] (2002b) «Bécquer y el poema en prosa español». *Prosa I. Obra completa*. Derek Harris-Luis Maristany (eds.). Madrid. Siruela. vol. II. 702-710.

CERNUDA, Luis. (2002) *Los placeres prohibidos. Versión original del texto y manuscritos*. Francisco Chica (ed.). Madrid. Publicaciones de la Residencia de estudiantes.

CERNUDA, Luis. (2005) *Poesía completa. Obra completa*. Derek Harris-Luis Maristany (eds.). Madrid, Siruela, vol. I.

CERNUDA, Luis (2024) *Un río, un amor. Los placeres prohibidos*. Derek Harris (ed.). Madrid. Cátedra.

CHICA, Francisco (2002) «Luis Cernuda en el horizonte del surrealismo español». Luis Cernuda. *Los placeres prohibidos. Versión original del texto y manuscritos*. Francisco Chica (ed.). Madrid. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. XI-XLV.

CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté (1991) «Transgresión, ruptura y el lenguaje del deseo en los poetas del 27». *Dai Modernismi alle Avanguardie: atti del Convegno dell'Associazione degli Ispanisti Italiani*: Palermo 18-20 maggio 1990 (Carla Prestigiacomo-Maria Caterina Ruta (coord.). Palermo. Flaccovio. 29-40

CROCCO, Claudia. (2021) *La poesia in prosa in Italia. Dal Novecento a oggi*. Roma. Carocci.

DIEGO, Gerardo. (2007) *Poesía española [Antologías]*. José Teruel (ed.). Madrid. Cátedra.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo. (1956) *El poema en prosa en España. Estudio crítico y antología*. Barcelona. G. Gili.

FRIEDRICH, Hugo. (1974), *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona. Seix Barral.

GIOVANNETTI, Paolo. (2018) *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*. Novara. Interlinea.

HARRIS, Derek. (1971) *Perfil del aire. Con otras obras olvidadas e inéditas, documentos y epistolario*. London. Tamesis Books.

HARRIS, Derek. (2005) «La poesía de Luis Cernuda». L. Cernuda, *Obra completa. Poesía completa*. Derek Harris-Luis Maristany (eds.). Madrid. Siruela. vol. I. 45-96.

HARRIS, Derek. (2024) «Introducción». Luis Cernuda. *Un río, un amor. Los placeres prohibidos*. Derek Harris (ed.). Madrid. Cátedra. 13-41.

GUILLÉN, Jorge. (1999) «El estímulo superrealista». *Lenguaje y poesía*. Barcelona, Tusquets. 511-514.

JIMÉNEZ-FAJARDO, Salvador. (1989) «Introduction». *The Word and the mirror. Critical Essays on the Poetry of Luis Cernuda*. Salvador Jiménez-Fajardo (ed.) Rutherford, Madison, Teaneck. Associated University Presses. 11-57.

LEÓN FELIPE, Benigno. (2001) «Luis Cernuda y la poesía en prosa». *Revista de filología*. 19. 179-198.

LONDERO, Renata (1992) «Aspetti delle teorie romantiche inglesi in Cernuda». *Anales de Literatura Española*. 8. 119-131.

LONDERO, Renata (2008) «La diversa verità di Luis Cernuda». Luis Cernuda. *Invocazioni. Poesie scelte (1927-1962)*. Renata Londero (ed.). Milano. Medusa. 171-188.

LÓPEZ CASTRO, Armando. (2001) «Cernuda y el discurso autobiográfico». *Literatura y Sociedad: el papel de la Literatura en el siglo XX*, A Coruña, Universidad. 209-27.

MORELLI, Gabriele. (2024) *Le avanguardie spagnole. Letteratura, arti visive, cinema, musica*. Roma. Carocci.

SANDRAS, Michel. (1995), *Lire le poème en prose*. Paris. Dunod.

SERRANO DE LA TORRE, José Miguel (2002). *Antiguos y modernos en la poética de Cernuda*. Málaga. Universidad de Málaga.

TALENS, Jenaro. (1975) *El espacio y las máscaras. Introducción a la lectura de Cernuda*. Barcelona. Anagrama.

TALENS, Jenaro. (2011) «La línea oscura o la tradición de la poesía moderna». *El espacio del poema. Teoría y práctica del discurso poético*. Itzíar López Guil-Jenaro Talens (eds.). Madrid. Biblioteca Nueva.

UTRERA TORREMOCHA, María Victoria. (1999) *Teoría del poema en prosa*. Sevilla. Universidad de Sevilla.

UTRERA TORREMOCHA, María Victoria. (2011) *El simbolismo poético. Estética y teoría*. Madrid. Verbum.

VADÉ, Yves. (1996) *Le poème en prose et ses territoires*. Paris. Belin.

VALENDER, James. (1984), *Cernuda y el poema en prosa*. London. Tamesis Books.

VALENDER, James. (1989) «Los placeres prohibidos: an analysis of the prose poems». *The Word and the mirror. Critical Essays on the Poetry of Luis Cernuda*. Salvador Jiménez-Fajardo (ed.) Rutherford, Madison, Teaneck. Associated University Presses. 80-96.

VALENDER, James. (2004) «La terrible grandeza de Luis Cernuda. Entrevista a Harold Bloom». *100 años de Luis Cernuda. Actas del Simposio internacional celebrado en mayo de 2002*. James Valender-Nuria Martínez de Castilla (eds.). Madrid. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. 15-39.