

## LA IDEALIDAD Y EL DESEO: UNA RELECTURA DE CERNUDA

GABRIEL INSAUSTI

*Universidad de Navarra*

### RESUMEN:

En este artículo me propongo estudiar cómo el “idealismo instintivo” que Cernuda reconoció como parte de su temperamento, se manifiesta de dos modos distintos en dos épocas distintas –la etapa sevillana y el exilio– y en el tratamiento de distintos temas: Dios, la patria, el amor. En todos estos casos es posible establecer una secuencia entusiasmo-desengaño que manifiesta un conflicto subyacente entre idea y experiencia que cabe explicar desde una lógica idealista.

### PALABRAS CLAVE:

Hortus conclusus, Dios, España, Amor, Metáfora teológica de Coleridge.

### ABSTRACT:

My main concern in this article has been to show how Cernuda’s “idealismo instintivo” –in his own words– contains a twofold aspect corresponding to two different parts of his life: his youth in Seville and his adult life as a refugee, first in UK and later in the US and Mexico. The study of how he treats the topics of God, his homeland and love may throw a new light on his logics of desire: the sequence enthusiasm-disappointment in the poet’s relationship with outer reality suggests an underlying conflict between idea and experience that can be grasped within the boundaries of an idealistic framework.

### KEY WORDS:

Hortus conclusus, God, Spain, Love, Coleridge’s yahvist metaphor.

La crítica de Cernuda ha ofrecido tradicionalmente una imagen del poeta que oscila entre dos extremos: frente a una máscara que expresa la resuelta afirmación de lo real, la sensualidad más concreta, la inmersión en la Historia y el compromiso, habría otra que deja entrever la distancia, el escapismo, el encastillamiento en un recóndito mundo interior o la melancólica aspiración a una realidad trascendente. El paladín más representativo de la primera posibilidad es Derek Harris, quien en su lectura de Cernuda aplaude la idea de Octavio Paz (1991, 116) de que en Cernuda hay uno de los “poquísimos moralistas que ha dado España”: en Cernuda habría una actitud beligerante contra el purismo que dominó a gran parte de su generación durante algún tiempo, lo que se traduciría en una caracterización de *La realidad y el deseo* como “autobiografía poética”. El máximo ejemplo de la segunda posibilidad es Philip Silver, cuya interpretación bebe de todo el bucolismo occidental y de su versión romántica en particular. Confirmado en esta idea por la lectura del poema

“Luna llena en Semana Santa”, Silver reconoce en *La realidad y el deseo* –pero también, y muy significativamente, en *Ocnos*– una recreación romántica de ese bucolismo esbozada por Abrams en *Natural Supernaturalism*: la infancia como “presente eterno”, la expulsión del Paraíso y las diversas estrategias de recuperación efímera de ese estado de intemporalidad.

Así, la oscilación entre estos dos extremos, eticismo y edenismo, constituye en gran medida un marco de referencia en el que inevitablemente cabe situar cualquier aproximación crítica a la obra cernudiana. El peligro de esa bipolaridad me parece evidente: que uno tienda a ver la relación entre ambas interpretaciones más como un abismo infranqueable que como un *continuum*, lo que equivaldría a falsear la riqueza, la complejidad y el matiz. E incluso la paradoja: la afirmación de Schlegel de que el libro que no se contradice permanece incompleto constituye, más que una *boutade*, una perspicaz advertencia de que para expresar la verdad de la vida y sin unilateralidades excluyentes, el escritor debe enfangarse en una intrincada complejidad inasequible a los rígidos patrones de la lógica. Más que el silogismo, la figura que mejor representa al hombre es el oxímoron.

De hecho, el matiz y el reconocimiento de la contradicción no son ajenos a las posiciones adoptadas por Harris o Silver. Por ejemplo, el propio Derek Harris (1992, 97) advierte que la actitud “evasiva” frente a “la experiencia de la vida”, que caracteriza en gran medida el primer ciclo de *La realidad y el deseo*, sigue vigente después, aunque adopta formas más complejas. Es decir, que todavía puede ser interesante mostrar hasta qué punto esas dos máscaras cernudianas ocultan un mismo rostro. Con el presente artículo pretendo distinguir esos dos momentos de la obra cernudiana desde una definición del idealismo en sus poemas, determinar en qué medida a esa imagen dual de la poesía de Cernuda le subyace una cierta unidad y observar algunas de esas “formas más complejas”.

### ¿Idealismo cernudiano?

La contradicción anunciada aparece desde el inicio mismo del discurso. ¿Cabe hablar de idealismo en un crítico que elogia a Reverdy porque “sus poemas tienen siempre carne y alma, no son nunca abstracciones”, que aventura que “a Gide le hace poeta el entusiasmo de los sentidos” o que dice detestar el teatro áureo porque en él ve “la negación más completa de la realidad humana”? Al mismo tiempo, ¿cabe hablar de idealismo en un poeta que sostiene que “verdades en abstracto son cosa innecesaria”, que recuerda qué poco valen “ante un chopo con sol en primavera/ los sueños del poeta”, que declara que “sueño no es lo que al poeta ocupa”, en

esa aparente obliteración de todo lo que rebase el ámbito de la sensibilidad externa, o que se inicia con una profesión de fe sensualista, como sucede en el poema VII de *Primeras poesías*?:

Existo, bien lo sé,  
Porque le transparenta  
El mundo a mis sentidos  
Su amorosa presencia (1994a, 111).

El propio Cernuda (1994b, 658) ofrece una respuesta cuando alude a “cierto idealismo mío, espontáneo y cándido” que le empuja a forjarse unas “nociones halagüeñas de inmortalidad”.<sup>1</sup> Y es que, advierte el poeta, los hombres “son por nacimiento platónicos o aristotélicos, o sea, idealistas o materialistas”. Habría por tanto en Cernuda un platonismo difuso y “temperamental”, semejante al que él advertía en Altolaguirre, a quien no dudaba en calificar como “idealista instintivo”. Un idealismo platónico parecido al que ha conceptualizado James Notopoulos (1949, 10): no tanto una remisión literal al texto de los *Diálogos* cuanto una vaga pertenencia a una tradición –esa cuya apertura a la trascendencia abole la unicidad de este mundo y caracteriza la existencia como caída– de la que el propio filósofo ateniense constituye un eslabón.

Ese “idealismo platónico” puede definirse como una afirmación de la constitución dual del ente y como una depauperación del testimonio de los sentidos, ya que éste “sólo adquiere significación al ser referido a un vislumbre interior del mundo suprasensible” (Cernuda 1994b, 502); como una caracterización de la apariencia a la vez como manifestación y ocultamiento, pues la “hermosura” se ofrece a modo de “forma carnal de una celeste idea” (1994b, 322); y como una consideración del amor en cuanto entidad hipostática, pues “el amor no tiene esta o aquella forma./ no puede detenerse en criatura alguna”: frente a la consideración escolástica –en el fondo, aristotélica– de que el amor es un accidente, la lógica del ateniense parece reclamar para él el estatuto de sustancia. En definitiva, este platonismo aparece como una primacía de la idea sobre la experiencia, pues –de acuerdo con la frase de San Juan de la Cruz a la que el poeta era tan aficionado, y que reproduce en “Río

---

<sup>1</sup> Claro está que, al mismo tiempo, Cernuda comentaba en carta a María Zambrano que se había vuelto “de un grosero materialismo”, haciendo suya la frase de Menéndez Pelayo, y manifestaba estar “aburrido de haber hecho el *clown* asceta” (Cernuda 2003, 531): la contradicción y la ambivalencia persisten, pues aun cuando se declara materialista, Cernuda confiesa haber incurrido en el pecado de idealismo.

vespertino” y en “El retraído”— un solo pensamiento vale más que el mundo. La realidad experiencial constituiría así una copia imperfecta de una entidad original y anterior, de naturaleza ideal, de cuya contemplación hemos sido desterrados. Y el mundo se alzaría como un conjunto fantasmagórico, meramente apariencial, que ofrece junto con su mendacidad algunos indicios de una verdad más alta. Veamos cómo ese idealismo, de inspiración vagamente neoplatónica, cuenta con dos manifestaciones distintas en *La realidad y el deseo*.

### **Idealismo en *Primeras poesías***

La única reseña favorable que recibió en su momento *Perfil del aire* —“El idealismo andaluz”, de Bergamín— apuntaba a hacia un mundo de sutileza y languidez de ánimo que cabe relacionar con un supuesto idealismo autóctono. Esta resistencia a la actividad nos devuelve a la interpretación edenista de la poesía cernudiana mediante la recreación de un tópico tan manido como el del *hortus conclusus*: el jardín de fresca sombra y rica vegetación, recordatorio del paraíso perdido, donde el tiempo se remansa en el “embeleso inagotable” del adolescente.

No en vano decía Ramón Gaya (2002, 31) que había conocido a Cernuda en un jardín, pero que “en realidad él siempre parece estar en un jardín”. De hecho, la biografía del poeta se empeñó en dar la razón a la observación de Gaya: desde los fabulosos jardines del Alcázar, en los que acompañó a Jiménez durante su visita sevillana, hasta el patio de la casa de Concha Méndez, “ese rincón donde te sentías vivo en lo que es tuyo” (Cernuda 1994a, 644), pasando por la *Égloga* y su “idílico paraje/ de dulzor tan primero” (1994a, 131), el “jardín cerrado” que en *Las nubes* “guarda el encanto de las aguas” (1994a, 297), el “murado y silencioso” (1994a, 392) o “nocturno, casi conventual” (1994a, 383) de Emmanuel College, ese recinto a salvo de la intrusión del mundo fue una constante en la poesía y la vida de Cernuda. De la Calle del Aire a Coyoacán, de *Primeras poesías* a *Desolación de la quimera*, el tópico del *hortus conclusus* vendría a representar una geografía íntima de crucial significado en el imaginario cernudiano. Y no sólo en él: la leyenda difundida por Salinas —la de que al joven y raro Cernuda sólo le gustaba “estar escondido en casa”— ha podido oscurecer lo que de propiamente literario hay en este jardín.

Es preciso, por tanto, soslayar lo biográfico para observar la recreación cernudiana de este tópico, donde destacan dos interpretaciones. La primera viene dada por una lectura de *Primeras poesías*, *Ocnos* y algunos poemas posteriores de *La realidad y el deseo* a la luz de las ideas expresadas por Bachelard en su *Poética del espacio* o del concepto de cronotopo acuñado por Bajtin. Bernard Sicot (1995, 264) se

ha servido de estos rudimentos críticos y de algunas herramientas psicoanalíticas para su indagación en la geografía del jardín cernudiano, con una conclusión, a mi modo de ver, muy plausible en su primer trecho: la querencia por el jardín o el patio sevillano evidenciaría en el poeta la búsqueda de un espacio protector, en el que además sería posible la fusión con lo vegetal, con la existencia estática, en ese “ideal vegetativo” orteguiano que en el caso de Cernuda quedaría exacerbado por su lectura de *Les nourritures terrestres*, donde para incorporarse a la vida del universo Gide propone que el sujeto “renuncie a su ser”, se decida a “ser una cosa”. En el extremo contrario, la interpretación de Rafael Argullol (1990, 144-146) reconoce que la imagen mural constituye una de las más frecuentes de la etapa sevillana, además de gozar de cierta recurrencia en los siguientes libros de Cernuda, pero subraya la connotación negativa que poseen esos muros, que las palabras intentan derribar para que el poeta pueda abrirse paso hacia la vida: se trataría de una imagen opresiva, contra la que el deseo enfrenta sus anhelos o su impotencia.

Me parece que el empleo de esta imagen no es del todo unánime en Cernuda, es decir, que la razón asiste tanto a Sicot como a Argullol. Por un lado, sí, el poeta enfrenta el dinamismo de su deseo –ese segundo y fundamental término del binomio que preside toda su obra poética– con la molicie de ese límite, pues “el afán, entre muros”, se debate “aislado”; además, el poeta rechaza el confinamiento en ese espacio reducido: no quiere “esos muros” donde el aire es “infidel a sí mismo” (1994a, 111), es decir, traidor a su naturaleza volátil, fugitiva, porque permanece encerrado; el poeta no duda en calificarse como “prisionero entre muros cambiantes” (1994a, 206), en ese encastillamiento desde el cual el adolescente tiende hacia el aire sus manos “ardientes de deseo”; y, por fin, proclama que “un deseo inmenso./ afán de una verdad./ bate contra los muros” (1994a, 214). Deseo contra limitación, muro contra aire, la imagen de ese espacio clausurado poseería, de este modo, una connotación eminentemente negativa: es preciso derribar esas paredes, como sucede con los “celestes muros ligeros” que en uno de los poemas inéditos de la etapa sevillana “vienen a tierra” (1994a, 682-3).

Por otra parte, el enfrentamiento del deseo con el muro no es tan puro como podría pensarse; es más, el deseo tal vez se alimente de la propia presencia del muro, lo necesite para subrayar ese espacio liminar y, en consecuencia, la condición valiosa del interior, que ha de ser preservada, así como el atractivo de un espacio exterior inasequible. Por ejemplo, en el poema XXI, mientras la noche se adueña del exterior de la casa, la lámpara “defiende el recinto/ con sus fuerzas ligeras” (1994a, 121), en una caracterización positiva de ese confinamiento del adolescente, celoso de la agresión del mundo externo. En el siguiente poema sucede algo parecido: “no se siente/ el mundo, que un muro sella”, pero “la lámpara abre su huella/ sobre el diván

indolente” (1994a, 122). Y, en el último poema del libro, el poeta se describe así: “Escondido en los muros/ este jardín me brinda/ sus ramas y sus aguas/ de secreta delicia” (1994a, 122). Un ameno refugio, más que una inhóspita prisión. Por fin, el poema XVIII completa esta versión positiva de la imagen mural de un modo muy elocuente:

Los muros nada más.  
Yace la vida inerte.  
Sin vida, sin ruido,  
Sin palabras crueles.

La luz lívida escapa  
Y el cristal ya se afina  
Contra la noche incierta,  
De arrebatadas lluvias (Cernuda 1994a, 119).

Que los muros sellen un universo cerrado –donde sólo la mirada puede franquear ese límite, a través del cristal– no supone novedad. Lo que ocurre aquí es que el espacio exterior se describe como una presencia amenazadora, “noche incierta./ de arrebatadas lluvias”, por contraste con la cual la inercia de ese universo íntimo cobra un valor positivo: en él es posible permanecer “sin vida, sin ruido./ sin palabras crueles”, es decir, a salvo de los sinsabores que la experiencia trae irremediablemente consigo. A mi modo de ver, esta recreación del tópico del *hortus conclusus* no debe tanto a la inspiración de un andalucismo orientalizante ni a una fuente clásica (que podría haber llegado, por ejemplo, de la mano de Soto de Rojas y su *Paraíso cerrado*), aunque algo de eso haya.<sup>2</sup> En su equívoca espacialización de la conciencia, el patio o jardín cernudiano permite que convivan dos pulsiones contrarias: la del adolescente deseoso de transgredir esos muros y abrirse a la vida y la del mismo sujeto receloso de ese mundo, que percibe como dolor e imperfección.

---

<sup>2</sup> Donde sí se encuentra un probable eco de ese visión orientalista –o, más bien, de su versión romántica en la retina del viajero– es en la “Divagación sobre la Andalucía romántica”, donde Cernuda (1994c, 100) recrea morosamente el microcosmos ideal del andaluz, el “silencio del jardín”, con mirtos, laureles, rosales, etc., y donde se es presa fácil de “la seducción de la inmovilidad”. Andrew P. Debicki (1981, 347), basándose en las ideas de Maud Bokin en *Archetypal Patterns in Poetry* (Londres: Oxford University Press, 1965), ha preferido relacionar el jardín cernudiano con el de la Biblia, Milton y Coleridge.

Esta equivocidad, este “horror a la vida” mezclado con distante fascinación por ella, lleva a pensar en ejemplos de la literatura simbolista que Cernuda leía durante su etapa sevillana.<sup>3</sup> En Mallarmé encontramos una predilección por la languidez y unas escenas de interior –“la clarté déserte de la lampe/ sur le vide papier” (1965, 29)– que adelantan algunos elementos de *Primeras poesías*. En *Á rebours*, el neurótico Des Esseintes vive sólo de noche y de espaldas al mundo, encerrado en su casa; en *La cathédrale*, el retiro de Durtal a Chartres y su desprecio por la degradación de la vida urbana construyen también un espacio clausurado y expresan la misma “anemia espiritual” (Huysmans 1964, 39). El Lohengrin de Laforgue se resiste a consumir su amor con Elsa. Y, también en Laforgue, “Spleen” presenta a un *voyeur* baudeleriano aburrido e indolente en su ventana, mientras en “Trop tard” el melancólico rechazo de la vida se expresa en la añoranza de los “claustros de antaño, los jardines de almas pensativas”, donde el poeta podría haber sobrellevado su existencia “muerto para el mundo” (1979, 255).

Cernuda (1994c, 83) reproduce literalmente esta lógica de la añoranza cuando afirma que “siempre ha sido achaque común a gente soñadora el recrear su fantasía en los días de otra época imposible ya”.<sup>4</sup> Pero esta imagen arquitectónica del encastillamiento de una conciencia insular, de su repliegue sobre sí misma, tiene su representante máximo en el drama de Villiers de l’Île, *Axel*: allí, el protagonista teme salir al mundo, “con sus tentaciones, pero también con sus desencantos” y arrastra una existencia eremítica, enfrascado en el estudio de las ciencias ocultas, mientras desprecia a su primo, que se considera a sí mismo “un espíritu lleno de experiencia”, declara que “he pensado demasiado como para dignarme actuar” (Villiers de l’Île, 1986, 671) y se preocupa sólo de guardar celosamente los tesoros que oculta en la cripta de su castillo. Cuando su amada, Sara, le propone abandonarlo y nacer a la vida, él adivina en el atractivo rostro del presente un futuro desencanto y responde desdeñoso: “¿Vivir? Nuestros criados se encargarán de eso”.

La distancia entre Villiers y Cernuda, más allá de esa coincidencia en la imagen mural y ese horror a la vida de extramuros, sería excesiva si no fuese porque Cernuda se remite a la célebre frase de Axel como epítome de ese hastío decadentista: lo hace en el ensayo “Juan Ramón Jiménez” y en el titulado “André Gide”. En

---

<sup>3</sup> Para conocer con detalle los libros de Laforgue, Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé, Proust, etc. que Cernuda encargaba a la librería de Sánchez Cuesta y cómo asimilaba estas lecturas, conviene recurrir a los estudios de James Valender (2002, 33-37) y José María Capote Benot (1971).

<sup>4</sup> Curiosamente, la asociación entre ese espacio clausurado y ese horror a la vida quedó literalizada en la biografía de tres escritores que constituyen en gran medida un desarrollo ulterior de la tradición simbolista y que forman parte de las lecturas sevillanas de Cernuda: Proust, Reverdy y Max Jacob.

ambos casos se opone el ridículo retiro del mundo de los cultivadores de la poesía pura –herederos, al fin y al cabo, de esa actitud finisecular del simbolismo– a la afirmación de lo real y al abrazo de la vida en Gide, en un argumento donde no es muy difícil advertir un subtexto: con su adhesión al novelista de *Si le grain ne meurt* y su detracción de Jiménez y Valéry, Cernuda estaría arreglando cuentas con sus inicios literarios. Es decir, estaría ocultando un origen, borrando unas huellas, porque –como hemos visto– de hecho resulta difícil de ignorar la componente simbolista o purista de *Primeras poesías*:<sup>5</sup> la “hostilidad a lo real” y la “abstracción desvitalizada” que Cernuda (1994b, 627) reprocha a la tradición simbolista, citando la célebre frase de Villiers, se pueden volver fácilmente en su contra.

Tenemos, pues, que una determinada recreación del *topos* del *hortus conclusus* se traduce en una espacialización de la conciencia, donde ésta se resiste a ingresar en el mundo de la experiencia, de lo móvil, de lo imperfecto, de lo que escapa a la inerte previsión de sus propias configuraciones. Es decir, una representación puramente negativa de una concepción idealista de la subjetividad: la de un sujeto que, curándose en salud, rechaza la experiencia antes de que ésta tenga lugar y permanece en su confinamiento. Que en parte del simbolismo francés hubiera un poso de idealismo –a través de las lecturas hegelianas de Mallarmé en 1866 y de Villiers de l’Île algo más tarde, o del conocimiento del romanticismo inglés por Baudelaire, Verlaine y el propio Mallarmé– es cosa que importa poco aquí. En cualquier caso, en su refutación del materialismo y el positivismo del XIX, el movimiento simbolista recuperaría la centralidad del yo y una noción más o menos organicista del universo, lo que le permite entroncar con parte del idealismo alemán. Como afirmaba Adolphe Retté (ver Barres 1993, 9) en *La Plume*, en febrero de 1892, el simbolismo no sería sino “el idealismo de hoy”. El joven Cernuda de la etapa sevillana bien pudo hallar ahí un vehículo de expresión para ese primer idealismo.

## Segundo idealismo

Hay un paralelismo entre esa recreación del *hortus conclusus* en el primer Cernuda, con su rechazo del mundo exterior, y el ensimismamiento del sujeto en la

---

<sup>5</sup> En “Historial de un libro” a Cernuda no le queda más remedio que reconocer este influjo de sus lecturas simbolistas, pero los nombres que subraya –Baudelaire y Rimbaud– se alejan en alguna medida del “horror a vivir” de Laforgue, Huysmans o Villiers; al mismo tiempo, el nombre que decididamente subraya Cernuda como influencia presente en *Primeras poesías* es el de Reverdy, con una intención fácilmente detectable: desplazar la influencia de Guillén señalada por algunos críticos, y que tanto le disgustó.

filosofía de Fichte, donde el yo quedaba condenado a una dolorosa insularidad, pues toda susceptibilidad a cuanto procediese *ab extra* era percibida como un momento puramente pasivo del conocimiento: el idealismo cernudiano tenía aquí un desenlace negativo. La desgana de vivir no es privativa de ese adolescente fabulado de *Primeras poesías*, sino que reaparece tímidamente en el hombre a quien “convoca a vivir sin ganas otro día” (1994a, 369), o en el personaje de Lázaro, un “muerto andando entre los muertos” que no puede evitar sentir “el error de estar vivo” y necesita que Dios le conceda “fuerza para llevar la vida nuevamente” (1994a, 293). Ahora bien, la versión del idealismo que cabe rastrear en la poesía de madurez de Cernuda constituye más bien una afirmación de la capacidad proyectiva del hombre: no una cerrazón del sujeto ante el ámbito de la experiencia, sino una modulación de la propia experiencia.<sup>6</sup> No es difícil indicar las fuentes remotas de este idealismo “positivo”: la filosofía de Schelling.

Conciliando la primacía del yo de Fichte y el monismo de Spinoza, ambos caracterizados por la productividad espontánea del principio del que parten, Schelling (1988, 30) llega a afirmar la identidad de Espíritu y Naturaleza. “El mero mecanismo –sostiene– está lejos de ser lo que constituye la Naturaleza”; a su vez, ésta no es ya un conjunto de objetos, una materia inerte gobernada por las leyes de la física newtoniana, un “ahí afuera”. El arte, en consecuencia, se erigiría en un estatuto privilegiado: sólo en él comparecería la identidad trascendente de espíritu y naturaleza, y quedaría elevado a “órgano de la filosofía”. Cabe resumir el desarrollo de este pensamiento como un empeño gemelo del de Cernuda: el idealismo –como ha señalado Nicolai Hartmann (1960, 67)– no es aquí sino una elevación a la enésima potencia de un fenómeno común en la cultura occidental, a saber, la conciencia exacerbada de la oposición entre sujeto y objeto, la desgarradora escisión que ésta abre en el yo y lo precario de las soluciones adoptadas. El dualismo de Kant, el solipsismo de Fichte, el monismo de Schelling, ponen de manifiesto, antes que nada, una angustiada e innegociable necesidad de afirmar de modo diferenciado el polo subjetivo del conocimiento, pero al mismo tiempo una nítida exigencia de no derruir el puente que salva el abismo, que lo une con el mundo objetivo. Y éste es precisamen-

---

<sup>6</sup> Ya José Olivio Jiménez (2002, 75) señaló que en Cernuda había una “actitud cognoscitiva frente a la realidad” de carácter marcadamente idealista, y que esta actitud le empujaba hacia “la penetración de las zonas suprasensibles del ser”, en una vertiente del idealismo en que el sujeto no se propone ya dejar la realidad de lado sino que precisamente ensaya diversos modos de apropiársela. Así, la realidad “fluyente” y “temporal” reviste al mismo tiempo una hermosura que es promesa de eternidad, “que la mente del hombre sólo puede vislumbrar como condición suprema del lado trascendente, invisible y simultáneo de aquella misma realidad”.

te el propósito que mueve la poesía de Cernuda: en primer lugar, porque al poeta –como rezan los versos de “Río vespertino”– queda encomendada la agridulce tarea “de ver en unidad el ser disperso”, de modo que en él se cumple ese papel crucial de lo estético que reclamaba Schelling; en segundo lugar, porque la más alta experiencia a la que aspira el sujeto es –como se aclara en “El acorde”– la de “borrar la otredad” y “ser uno con el mundo”, en esa añoranza de la unidad a la que Cernuda llega a conceder el adjetivo de “mística”; y, en tercer lugar, porque de hecho el propio Cernuda reconoce como origen de su vocación poética la confrontación de sujeto y objeto y la exasperada aspiración a la unidad:

El instinto poético se despertó en mí gracias a la percepción más aguda de la realidad, experimentando, con un eco más hondo, la hermosura y a atracción del mundo circundante. Su efecto era, como en cierto modo ocurre con el deseo que provoca el amor, la exigencia, dolorosa a fuerza de identidad, de salir de mí mismo, anegándome en aquel vasto cuerpo de la Creación. Y lo que hacía aún más agónico aquel deseo era el reconocimiento tácito de su imposible satisfacción (Cernuda 1994a, 602).

La analogía con el deseo y la relación sexuales, como sucedía en “El acorde”, vendría a refrendar la versión “vital” en que Cernuda resuelve lo que en el idealismo filosófico es un problema epistémico: en ella, el hiato entre sujeto y objeto se manifiesta con intensidad tanto más trágica cuanto mayor es el deseo de salvarlo. Que esta visión trágica de la existencia bebe lejanamente del idealismo alemán –Derek Harris (1994, 45) habla de “clara correspondencia”– lo corrobora el contexto: en el párrafo que sigue al citado, Cernuda se refiere a Fichte y ofrece como indicio de la veracidad de esa actitud personal el hecho de que “según parece, ésa o parecida ha sido también la experiencia de algunos filósofos que admiro”. Además, el contexto confirma también que esa visión trágica ocupa un lugar central en el pensamiento poético de Cernuda: la conciencia de esa dualidad y la imposibilidad de reconciliarla es precisamente lo que inspira en el poeta un instinto de comunión con lo real, por un lado, y de “hostilidad ante el irónico atractivo de la realidad por otro”. De ahí el título –*La realidad y el deseo*– que preside toda su poesía: una concisa formulación de ese dualismo irresoluble desde el que cabe comprender la existencia.

Lo crucial de este segundo idealismo vendría a ser aquí el postulado de Schelling (1842, 1) de que “existe un principio de armonía entre lo subjetivo y lo objetivo” y que en virtud de este principio es posible un “acuerdo” entre Naturaleza y yo, esto es, el conocimiento; pero, al mismo tiempo, puesto que se acepta con Fichte que “no puede haber pasividad en mí”, dado que la pasividad es propia del mecanismo causa-efecto, y éste sólo rige el mundo fenoménico, entonces es preciso definir ese conocimiento como producción. El yo, concluye Schelling (1842, 82), “es el principio absoluto de toda acción de poner”. De ahí la calificación como “positivo” que

he atribuido a este momento del idealismo: el conocimiento –contra lo que sostenía el empirismo– es poiético, no mimético. No obstante, y pese a las escasas aunque decisivas referencias a Fichte y Hegel que aparecen en la prosa de Cernuda, parece verosímil aceptar que lo que de este idealismo haya en Cernuda se debe no tanto a una influencia directa de los filósofos alemanes cuanto a la lectura de un intermedio: Coleridge.

Considerado por Cernuda como “uno de los críticos más ilustres” con los que ha contado la literatura inglesa, a Coleridge debe la distinción entre platónicos y aristotélicos que le permite declararse idealista. Su propuesta de que el poeta debe ser un “intérprete de la Creación” camina muy cerca de la concepción neoplatónica de Coleridge, según la cual el poeta interpreta los “símbolos y arquetipos” de la Naturaleza. Además, el discurso de “Historial de un libro” reedita el relato de la formación de las ideas de Coleridge en *Biographia Literaria*. Y, fuera del capítulo que le dedica en *Pensamiento poético en la lírica inglesa del siglo XIX*, Cernuda recuerda en ocasiones aisladas algunas de sus propuestas –por ejemplo, la definición de poesía como “las mejores palabras en el mejor orden”–, lo que supone un indicio de que aquella lectura inglesa dejó cierto poso en sus propias ideas. Por último, Cernuda (1944a, 266) señala el parentesco del pensamiento de Coleridge con Kant y Schelling y afirma que constituye “la prueba de que la vena idealista, poco perceptible en la filosofía inglesa, nunca está ausente de ella”.

Claro está que el poeta sevillano no estaba desvelando con esto ninguna novedad: la crítica ha reconocido hasta la saciedad ese parentesco, y Gabriel Marcel (1971) llegó incluso a mostrar párrafo a párrafo algunos de los préstamos directos que Coleridge tomó de Schelling. Cernuda se excusó en el Prefacio a *Pensamiento poético en la lírica inglesa del siglo XIX* por no haber podido consultar una bibliografía que era “rica en extremo”, y por otra parte algunas de las aportaciones más interesantes al tema se realizaron después de su estancia en Gran Bretaña, por lo que su lectura de Coleridge no pudo enriquecerse con esas nuevas perspectivas. Sin embargo, como él mismo advertía, esto “hace tanto mayor su deuda para con los críticos e historiadores cuyos trabajos pudo estudiar”. En lo tocante a Coleridge, estos críticos son dos: John Livingston Lowes y Ivor Armstrong Richards, a los que Cernuda cita en su ensayo.

El primero estudia en *The Road to Xanadu* (1927) el modo en que el poeta administra el material onírico del subconsciente, en una comprensión “psicologizante” de la teoría y la creación poética de Coleridge. Así, el discurso de Lowes se nos antoja hoy demasiado apegado al conocido anecdotario sobre la opiomanía de Coleridge y a los episodios de los que supuestamente nacieron poemas como “Kubla Khan”. Su énfasis en lo mecánico de la asociación, en el aspecto pasivo del pensamiento, sirve,

sí, para establecer interesantes paralelismos con algunos hallazgos del siglo XX –el despertar de la memoria de Proust con el sabor de la magdalena, el onirismo inconsciente de los surrealistas– pero falsea la aportación principal de Coleridge, a saber, la caracterización del pensar ante todo como una *actividad*.

Por lo que toca a Richards, que en su momento era junto con Eliot el crítico más influyente en Gran Bretaña, en su estudio se privilegia el lado neoplatónico del pensamiento de Coleridge, el que contempla la naturaleza como un extenso criptograma, ese conjunto de “símbolos y arquetipos” que había enunciado en su poema de juventud, “The Destiny of Nations”. Richards no duda en remitirse a Platón, Longino, Plotino, etc., para dar razón de la cosmovisión y la psicología de Coleridge, pero añade a este planteamiento una idea que procede del idealismo alemán o, más exactamente, de su raigambre kantiana: que la imaginación del poeta proyecta la mente sobre la naturaleza “no en cuanto campo de influencias a las que estamos sujetos, sino sobre una naturaleza que es ya de suyo una proyección de nuestra sensibilidad” (Richards 1934, 164). Una noción de la facultad de la imaginación cuya presencia cabe rastrear aquí y allá en Cernuda, como cuando defiende que la tarea del poeta consiste en “hacer que las cosas parezcan o representen más de lo que son”, lo que sólo es posible “al llenarlas el poeta de una intensidad que está en él” (1994b, 198); cuando sostiene que para conocer la realidad es preciso amarla, reencantarla; cuando concluye que “cuando la realidad visible parece más bella que la imaginada es porque la miran ojos enamorados” (1994a, 597); o cuando afirma que los idealistas son aquellos que “creen más en sus ideas que en la realidad, y quieren dar a ésta forma, en consonancia con el arquetipo que de ella existe en su propia fantasía” (1994b, 683).

Es evidente que existe, pues, una oposición de raíz entre las interpretaciones de ambos críticos: Lowes parece diluir la distinción tajante entre imaginación y fantasía, el principio activo y el pasivo, como había hecho Wordsworth; Richards, en cambio, la mantiene y la defiende. Pues bien, al confrontarlos, Cernuda (1994b, 314) trata con respeto el ensayo de Lowes pero parece decantarse por la interpretación de Richards. Además, recoge esa definición, con su acento en la actividad, y explica el proceso creativo mediante una imaginación “movida por la voluntad y el entendimiento”, y no a través de un profuso laberinto de asociaciones inconscientes e involuntarias. De modo que cabe afirmar que Cernuda concede la razón a Richards y remite parte del utillaje conceptual de Coleridge al idealismo de Schelling (1988, 35), que efectivamente afirmaba la existencia de una “imaginación creativa, que descubre el lenguaje simbólico”. Sin embargo, lo que señala a Coleridge como mediador ineludible en esta recepción de la tradición idealista es que, como advierte con gran perspicacia Cernuda (1994b, 311), si bien “la lectura de Kant y Schelling

origina en su mente una idea en extremo importante para su teoría poética, y es que le ayuda a definir la imaginación”, no obstante Coleridge se percató de que “ni uno ni otro podían darle aquel Dios personal y regulador que él necesitaba”.

### La metáfora yahvista

En efecto, Coleridge se había sumergido en el kantismo y el idealismo a raíz de su viaje al continente en 1799. Sin embargo, la exposición completa de sus ideas y su conocida y crucial definición de imaginación no acontecen hasta 1816, cuando se publica *Biographia Literaria*. Y esto es definitivo: el Coleridge de 1816 se ha deshecho hace tiempo de su unitarismo de juventud y busca ansiosamente un Dios personal, en un teísmo cristiano que desembocará en su teología anglicana. Lo interesante aquí es que este teísmo cristiano determina de modo decisivo el modo en que Coleridge resuelve el problema del dualismo al que me he referido al principio. A su juicio, ese dualismo se ha enseñoreado de la filosofía desde Descartes, con su distinción sustancial entre *res cogitans* y *res extensa*; tras descartar las hipótesis del hiloísmo y del materialismo como estrategias para construir un puente entre ambos principios, el material y el intelectual, y explicar así el conocimiento, Coleridge postula la necesidad de que se dé una concurrencia entre ambos, de que “la verdad sea correlativa al ser”, lo que sólo puede ocurrir si existe un *tertium quid*, un elemento intermedio: la imaginación. “Afirmo que la imaginación primaria –dice el célebre pasaje de *Biographia Literaria*– es la facultad viva y el agente primero de toda percepción humana, y que es una repetición en la mente finita del eterno acto de creación del infinito “Yo soy” (Coleridge 1983, 304).

La definición de Coleridge reedita la noción poética del conocimiento según la cual he caracterizado el idealismo “positivo” de Schelling, pues en ese sujeto conocimiento y autoconocimiento serían idénticos o se implicarían mutuamente, en ese continuo “hacerse objeto para sí mismo de lo subjetivo” que había desarrollado el filósofo alemán en su *Sistema*. La novedad estriba aquí en que ese sujeto es un análogo de la divinidad, y de una divinidad judeocristiana: el Dios que se revela a Abraham como “Yo soy” o, según las traducciones al castellano de la Biblia, como “El que es”.<sup>7</sup> El yo, como el propio Dios, sería propiamente un acto. De este modo,

---

<sup>7</sup> De hecho, Coleridge ya había llegado a esta conclusión años atrás, tras sus lecturas alemanas: en una carta de 1801 afirma que la mente “no puede ser pasiva”, como sostenía el asociacionismo de Hartley, y que en consecuencia debía ser “en el sentido más sublime, la imagen del Creador” (ver Richards 1950, 273).

el sujeto, el poeta, configuraría su mundo objetivo por analogía con la acción creadora de Yahvé, en una metáfora que ha quedado lexicalizada en nuestro lenguaje, cuando hablamos de “creación poética”. Esta “divinización” del hombre, y en particular del artista, constituye una de las aportaciones más divulgadas del Romanticismo y una de sus propuestas mejor diluídas en las poéticas modernas: véase, por ejemplo, el Creacionismo de Huidobro. En Cernuda, según ha estudiado Kevin J. Bruton (1984, 383-395), habría un uso de esa imaginación como *esemplastic power* que reconcilia lo sensible con lo intelectual, en una de las virtualidades de la facultad que enuncia Coleridge. Mi propuesta, y la idea central del presente artículo, es que, además, esta caracterización del conocimiento como producción en el idealismo y esta metáfora yahvista aportan a Cernuda una estrategia retórica de la que se sirve para representar tres temas: a) el religioso; b) el patrio; y c) el amoroso.

a) La poesía del exilio –sobre todo la de *Las nubes* y *Como quien espera el alba*– revela en Cernuda una inquietud teológica de signo judeocristiano. Los “dioses” de inspiración pagana y vagamente helénica cuyo rostro antropomórfico se esbozaba en *Invocaciones* ceden aquí su sitio a una divinidad teísta. Junto con un unamuniano e imposible deseo de creer, aparece en ocasiones una profesión de fe tan provisional como ortodoxa, como en “Cordura”. Sin embargo, el Dios que invoca Cernuda termina por mostrarse como una más entre las configuraciones del poeta, uno más entre los fantasmas que pueblan sus sueños: en “Niño muerto” se habla de “ese sueño de Dios”, consuelo falaz y sedante de la conciencia que el moribundo rechaza; y en “La visita de Dios” se describe una divinidad consistente en un constructo, un producto cultural, que se “borraría” de no sostenerlo la imaginación, “como un sueño remoto de los hombres que fueron” (1994a, 277). En definitiva, la naturaleza poiética de la fe obra de tal modo que el Creador se torna criatura, y esta inversión reedita la metáfora yahvista: el hombre “forja a imagen propia/ su Dios”, y éste a su vez queda reducido a “tan sólo el nombre/ que da el hombre a su miedo y su impotencia”, esto es, una imagen sublimada de sí mismo. Pero esta inversión tiene lugar mediante un lenguaje que actúa como recordatorio de la propia metáfora de la Biblia:

Para morir el hombre de Dios no necesita,  
mas Dios para vivir necesita del hombre.  
Cuando yo muera, ¿el polvo dirá sus alabanzas?  
Quien su verdad declare, ¿será el polvo? (1994a, 349).

b) La imagen térrea y la dicción veterotestamentaria de estos pasajes –“a imagen propia”– remiten al texto bíblico en una dirección que reaparece cuando Cernuda trata el tema de España, lo que nos remite de nuevo a la metáfora yahvista: a la imagen térrea de la creación de Adán acompaña una prosopopeya de la patria, a quien

el poeta apostrofa: “Una mano divina/ tu tierra alzó en mi cuerpo”, con la connotación edenista implícita en la imagen, ya que si el poeta es un equivalente de Adán, esa tierra no puede ser otra que la del Paraíso. Algo parecido sucede en “Hacia la tierra”, donde ese elementalismo telúrico se transforma en alusión edénica, pues “posibles paraísos/ o infiernos ya no entiende/ el alma sino en tierra./ Por eso el alma quiere./ cansada de los sueños/ y los delirios tristes./ volver a la morada/ suya antigua” (1994a, 362). Esta materialidad con la que se representa la idea de pertenencia o participación y esta prosopopeya reaparecen en “El ruiseñor sobre la piedra” con un grado más intenso, donde la añoranza de la patria se expresa de nuevo mediante la imagen térrea:

De ella también somos los hijos  
oscuros. Como el mar, no mira  
qué aguas son las que van perdidas a sus aguas,  
y el cuerpo, que es de tierra, clama por su tierra.

Porque me he perdido  
en el tiempo lo mismo que en la vida,  
sin cosa propia, fe ni gloria,  
entre gentes ajenas  
y sobre suelo ajeno  
cuyo polvo no es el de mi cuerpo (1994a, 314).

Que el abandono del suelo patrio se traduzca en la caída en la temporalidad hace pensar de nuevo en la vertiente edenista del argumento cernudiano. Sin embargo, como sucedía en el enfrentamiento con la divinidad, la actitud del poeta es aquí ambivalente, y a esta añoranza del suelo patrio acompaña un progresivo desapego o “des-realización” de España. De hecho, es llamativo que España sólo surja como tema en la poesía de Cernuda precisamente cuando el poeta ya no se encuentra en ella: el hispanismo cernudiano queda en gran medida determinado por la condición errante del poeta, que sugiere que “sin raíz, es mejor”, que “mucho enseña el destierro sobre la propia tierra” y que la tierra nativa es “más mía cuanto más lejana” (1994, 330). En una palabra, el amor a la patria es sólo posible en la distancia, pues su realidad literal impediría ese trato afectuoso.

Esta imposibilidad de la anagnórisis se traduce en una progresiva idealización de España en la poesía de madurez: España queda reducida a “Sansueña”, con todo el simbolismo nominal de la acuñación, que sugiere su geografía irreal, o a “un nombre./ España ha muerto” (1994a, 295). En fin, en el hispanismo cernudiano se produce una inversión de los términos semejante a la que ocurría en la poesía de tema teológico: si en un primer momento el poeta es materialmente hijo de su patria, mer-

ced a la imagen térrea de la metáfora yahvista, en un segundo momento la patria queda reducida a una representación mental, una pura idealidad. El patriota crea su patria, y no al revés. Ante el disgusto por la España histórica y actual, Cernuda prefiere dejarse seducir por una España literaria que encuentra en las novelas de Galdós: “La real para ti no es esa España obscena y deprimente/ en la que regentea hoy la canalla,/ sino esta España viva y siempre noble/ que Galdós en sus libros ha creado./ De aquella nos consuela y cura ésta” (1994a, 507).

c) Pero el tema en que mejor se distingue el rastro de la metáfora teológica en la poesía de Cernuda es el tercero de los que he anunciado: el amoroso. Ya en *Donde habite el olvido* se había incoado una lógica constructiva en la relación amorosa, pues el deseo quedaba allí caracterizado como “este afán que exige un dueño a imagen suya” (1994a, 201), mientras el poeta esperaba “un dios en mis días/ para crear mi vida a su imagen” (1994a, 202): un acto de narcisismo, pero también un recordatorio del lenguaje veterotestamentario que viene a insistir en la noción constructiva del conocimiento; y en “De dónde vienes”, el amante, al oír hablar “de padre, madre, hermanos”, no logra deshacerse de la sensación de extrañeza que le produce “que sea tu existir originado en otros”, pues desde su percepción sucede más bien que “un puro conocer te dio la vida” (1994a, 478), esto es, una configuración de su propio espíritu.

Hay algunos momentos en que el neoplatonismo cernudiano reaparece aquí por medio de la imagen lumínica. Si el mundo es un “carnaval de sombras” (1994a, 366) y de la vida sólo quedan “como cirio que arde en cueva oscura/ y mueve sombras vagas sobre el muro./ recuerdos destinados a morir de mi olvido” (1994a, 347), a su vez el amado “no eres tú, sino sombra/ del amor que en mí existe” (1994a, 472). La imagen lumínica de raíz neoplatónica se entremezcla aquí con esa noción proyectiva de la imaginación, propia del idealismo germánico. En fin, la invención de la figura del amado reaparece constantemente en Cernuda y lo hace en muchas ocasiones en los términos de la metáfora yahvista: en “Himno a la tristeza”, el poeta recapitula “los sueños credos con mi pensamiento” y declara que “la soledad poblé de seres a mi imagen/ como un dios aburrido” (1994a, 243). Y, de acuerdo con la virtualidad proyectiva de la imaginación postulada por el idealismo, Cernuda llega a proponer una solución de compromiso, *more kantiano*: es el amante quien proyecta sus formas, pero lo hace sobre la materia ajena del amado.

Tú y mi amor, mientras miro  
Dormir tu cuerpo cuando  
Amanece. Así mira  
Un dios lo que ha creado.

Mas mi amor nada puede  
Sin que tu cuerpo acceda:  
Él sólo informa un mito  
En tu hermosa materia (1994a, 485).

## Conclusión

La confrontación de estas dos versiones del idealismo cernudiano arroja una conclusión un tanto desoladora: frente a un primer idealismo negativo, formulado como reticencia o cerrazón ante la experiencia de la vida, un segundo idealismo, positivo, cuya tentativa fallida de comunión con la realidad tiene su desenlace en una desunión, una recaída en la insularidad original. Ante la realidad adversa, el repliegue de la conciencia a sus cuarteles de invierno trae consigo una poética de la soledad: lo que queda de ese esfuerzo por asir la realidad es un sujeto complacido en sus propias configuraciones, que alza como sucedáneo de la entidad efectiva. Un argumento de secuencia elegíaca, pues en todos los casos se canta, como decía el mayor de los Machado, lo que se pierde: la invención de la divinidad, de la patria y del amado acontecen cuando el creyente, el ciudadano y el amante han constatado lo imposible de su deseo.

Este distanciamiento de lo real presupone la centralidad de un yo por referencia al cual se participa en mayor o menor medida de la realidad. Así, Dios pasa de Ser personal y subsistente a “mi amor perdido”, en una fe ya imposible; España pasa de madre, como en “Elegía española”, a madrastra, como sucede en “A Larra, con unas violetas”, “Quetzalcóatl” y “Ser de Sansueña”, en un debilitamiento del parentesco que comporta una creciente lejanía; y los amados biográficos que pudieran suponer un interlocutor real quedan trasmutados en seres ideales por medio de agudezas de ingenio: Serafín Fernández Ferro se convierte en “Apología pro vita sua” en un “Arcángel”, con mayúscula, mientras el Salvador de “Poemas para un cuerpo” se transforma en el personaje salvífico en cuyas manos reside el destino del amante. En suma, el poso de idealismo se resolvería en la poesía de Cernuda en una reducción de la realidad a mera representación.

Por fin, la mencionada primacía de la idea sobre la experiencia y el carácter poiético del conocimiento se ponen de manifiesto en el uso de la metáfora yahvista, que aparece repetidamente en *La realidad y el deseo* y sobre la que Coleridge pudo llamar la atención a Cernuda. Sin embargo, la diferencia en el empleo de esta metáfora en ambos poetas es sumamente significativa. Coleridge defiende una visión simbólica, participativa, presencial, del universo, donde el símbolo *-pars pro toto-* per-

mitiría una transición de lo sensible a lo espiritual que es de alcance óptico. En cambio, en Cernuda hay un uso alegórico de la metáfora, de alcance meramente retórico y que no logra ocultar una metafísica de la ausencia: el lenguaje tiene aquí por cometido no transmitir realidades, sino configurar ilusiones; y el tropo se yergue no como mediación sino como máscara o imagen vicaria, detrás de la cual no hay en realidad ningún rostro.

La dualidad de las lecturas en la crítica cernudiana –un edenismo de ánimo escapista por un lado, un eticismo existencial por otro– se muestra por tanto no como una disyuntiva absoluta ni un discurso falto de articulación, sino como una secuencia lógica: el deseo de abrazar la vida y la reticencia a hacerlo con todas sus consecuencias acontecen al mismo tiempo, y en ambas vertientes de la obra cernudiana. Si en un momento prevalece un ensimismamiento de filiación simbolista, en el otro existe un intento de ingresar e intervenir en el mundo, en las tres dimensiones de la persona: la teológica, la civil, la sentimental. No obstante, el desencanto ante la experiencia devuelve al sujeto hacia la pura irrealidad de sus ficciones. Aislado entre esos fantasmas, el poeta monologa.

## Bibliografía

- Argullol, Rafael. “Cernuda romántico.” *Territorio del nómada*. Barcelona: Destino, 1993. 67-82.
- “Las palabras y los muros: la misión del poeta en la obra de Luis Cernuda.” *Actas del Primer Congreso Internacional sobre Luis Cernuda*. Sevilla: UIMP, 1990. 143-150.
- Barre, André. *Le symbolisme I*. Ginebra: Slatkine, 1993.
- Barrera López, José María. “Luis Cernuda: Una juventud sevillana.” *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda, 1902-1963*. Ed. James Valender. Madrid: Residencia de Estudiantes, 2002. 185-209.
- Beverley, John. “Night Music: Luis Cernuda’s ‘Las ruinas’”. *Estudios Iberoamericanos*, nº 2 (1976). 281-285.
- Bowie, Andrew. *Schelling and Modern European Philosophy*. Londres: Routledge, 1993.
- *Aesthetics and Subjectivity: From Kant to Nietzsche*. 2ª ed. Manchester: Manchester University Press, 2003.
- Bruton, Kevin J. “Luis Cernuda’s Exile Poetry and Coleridge’s Theory of Imagination”. *Comparative Literature Studies*, nº 21 (1984). 383-395.

- Cernuda, Luis. *Poesía completa*. Ed. Luis Maristany y Derek Harris. Madrid: Siruela, 1994.
- *Prosa I*. Ed. Luis Maristany y Derek Harris. Madrid: Siruela 1994.
- *Prosa II*. Luis Maristany y Derek Harris. Madrid: Siruela, 1994.
- Coleridge, Samuel Taylor. *Biographia Literaria I. Collected Works*. Princeton University Press, 1983.
- *Works*. Ware: Wordsworth Editions, 1994.
- Debicki P., Andrew. *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Madrid: Gredos, 1981.
- Gaya, Ramón. “Diario de un pintor: Luis Cernuda.” *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda, 1902-1963*. Ed. James Valender. Madrid: Residencia de Estudiantes, 2002. 31-32.
- Harris, Derek. *La poesía de Luis Cernuda*. Granada: Universidad de Granada, 1992.
- La poesía de Luis Cernuda. *Poesía completa*. Madrid: Siruela, 1994. 45-96.
- Hartmann, Nicolai. *La filosofía del idealismo alemán. Vol. I*. Trad. Hernán Zucchi. Buenos Aires: Editorial Suramericana, 1960.
- Huysmans, Joris-Karl. *La cathédrale*. Paris: Plon, 1964.
- Jiménez, José Olivio. “Emoción y trascendencia del tiempo en la poesía de Luis Cernuda.” *La caña gris*, nº 6, 7 y 8 (reedición). Sevilla: Renacimiento, 2002. 45-83.
- Laforgue, Jules. *Moralités légendaires*. París: Gallimard, 1977.
- *Les complaintes*. París: Gallimard, 1979.
- Mallarmé, Stéphane. *Poésie*. Harmondsworth: Penguin, 1965.
- Marcel, Gabriel. *Coleridge et Schelling*. París: Aubier-Montagne, 1971.
- Newman, Richard K. “Primeras poesías.” *La caña gris*, nº 6, 7 y 8 (reedición). Sevilla: Renacimiento, 2002. 84-99.
- Notopoulos, James A. *The Platonism of Shelley*. Durham: Duke University Press, 1949.
- Richards, Ivor Armstrong. *Coleridge on Imagination*. Londres: Kegan, Paul, Trench, Trubner & Co., 1934.
- ed. *The Portable Coleridge*. Harmondsworth: Penguin, 1950.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph. *Ideas for a Philosophy of Nature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- Segovia, Tomás. “Divino tesoro: Cernuda y sus muchachos.” *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda, 1902-1963*. Ed. James Valender. Madrid: Residencia de Estudiantes, 2002. 61-83.
- Shawcross, J. “Coleridge’ Fancy and Imagination.” *The Romantic Imagination*. Ed. Spencer Hill. Nueva York: MacMillan, 1977. 110-118.

- Sicot, Bernard. *Quête de Luis Cernuda*. París: L'Harmattan, 1995.
- *Exilio, memoria e historia en la poesía de Luis Cernuda*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Silver, Philip. *Et in Arcadia Ego: A Study of the Late Poetry of Luis Cernuda*. Londres: Tamesis, 1965.
- *De la mano de Cernuda*. Madrid: Fundación Juan March, 1989.
  - *Ruin and Restitution: Reinterpreting Romanticism in Spain*. Nashville: Vanderbilt University Press, 1997.
- Valender, James. “Luis Cernuda y el surrealismo: primeras lecturas.” *I mondi di Luis Cernuda*. Udine: Università degli Studi di Udine, 2002. 31-42.