



ANEXO II

Curso	2018 / 2019

**GRADO**

**PORTADA**

**EN: FILOLOGÍA HISPÁNICA**

**Título: Cernuda a la luz de la Nueva Mitología romántica: el mito de Prometeo en *La Realidad y el Deseo***

**Alumno: Irene Reyes Noguero**

Firmado:

**Tutor: Mercedes Comellas Aguirrezábal**

Firmado:

Mercedes Comellas

ILMO. SR. DECANO DE LA FACULTAD DE FILOLOGÍA

Cernuda a la luz de la Nueva Mitología  
romántica: el mito de Prometeo en *La  
Realidad y el Deseo*

Irene Reyes Noguero

# Índice

1. Introducción. Cernuda y el Romanticismo.....	1
1.1. El ideal helénico .....	3
1.2. La Nueva Mitología .....	5
2. El titán: Prometeo.....	7
2.1. Fragmentación y ansia de absoluto .....	7
3. El anhelo: lo imposible.....	9
3.1. El amor. Cernuda y la creación del mito personal .....	11
3.2. Fusión con la naturaleza. El panteísmo .....	13
3.3. El objetivo de Dios frente al impulso de Satán .....	15
3.3.1. Lo demoníaco en Cernuda.....	18
3.3.2. Ángeles y demonios en la relación erótica.....	19
3.3.3. Dios y Satán. El vértigo entre extremos .....	20
4. Refugio en el pasado y el futuro.....	24
4.1. Dos visiones del presente .....	24
4.2. La idealización del pasado .....	25
4.3. La utopía del futuro .....	28
5. Frustración, nostalgia, incomprensión. Condena: el segundo muro .....	31
6. Conclusiones .....	33
Bibliografía citada .....	35

# 1. Introducción. Cernuda y el Romanticismo

El objetivo de este trabajo es estudiar el mito de Prometeo en los poemarios cernudianos *Donde habite el olvido* (1932-1933) y *Como quien espera el alba* (1941-1944). Para ello será preciso comenzar observando la visión del poeta respecto a lo mítico, visión que lo liga a la Nueva Mitología romántica y a su intento de volver a espiritualizar el mundo moderno. Desde esa perspectiva se hará posible perseguir y analizar en sus versos la presencia de Prometeo, en los que funciona como epígono del titán con mayor presencia en el Romanticismo, tanto por su ansia de absoluto como por su anhelo de reunir el mundo humano con el divino.

Se han seleccionado como corpus los libros citados, porque en ellos se concentra la mayor profusión de imágenes prometeicas en la obra del sevillano. Además, la comparación entre ambos títulos permite observar su evolución durante los años que median entre ambas obras: mientras que *DH*<sup>1</sup> ha sido calificado como el poemario más romántico de Cernuda (y, en consecuencia, el más representativo del mito, vinculado aquí a lo erótico), *CQ* aporta una mirada más reflexiva y existencial de un Prometeo íntimamente relacionado con la demonología cristiana. Son, a su vez, el último libro español y el primero del exilio, por lo que cubren el periodo en que, según afirma la crítica con unanimidad, Cernuda pasa de la tradición española a tomar contacto con la romántica anglosajona, giro trascendental de su poética.

Todo ello será examinado a lo largo de estas páginas, que pretenden demostrar la importancia del mito prometeico en el autor por medio de una exploración de los deseos imposibles del titán (en Cernuda, el amor, el panteísmo de la naturaleza y la superación de Dios), su refugio en paraísos utópicos y su condena final: la frustración, que recorre toda la poética de la nostalgia cernudiana.

Antes de comenzar a desarrollar los aspectos fundamentales del mito en los poemarios designados, es preciso hacer referencia a la vinculación del escritor al Romanticismo (muchas veces señalada), dado que dicho movimiento sienta las bases de la presencia titánica en su obra. Mayoritariamente, la crítica ha señalado a Cernuda como deudor del pensamiento y la estética románticos por su modo de sentir y de reflejar su experiencia vital de manera lírica. Estudiosos como Silver (1996) o Bloom (2002: 25-29) no sólo afirmaron dicho vínculo, sino que definieron al autor como el mayor poeta romántico español, a pesar de no hallarse dentro de los márgenes cronológicos correspondientes al Romanticismo como época histórico-literaria. Puesto que Cernuda es “casi el último poeta en hacer una desesperada reivindicación de la trascendencia sublime” (Bloom, 2005: 15-40), el Romanticismo quedaría expresado en su poesía no como un periodo, sino como actitud vital. Contrariamente a la opinión de Peckham -uno de sus grandes estudiosos-, para quien el Romanticismo no era sino “a specific

---

<sup>1</sup> A partir de este punto, se emplearán las abreviaturas *DH* para *Donde habite el olvido* y *CQ* para *Como quien espera el alba*.

historical movement in art and ideas which occurred in Europe and America in the late eighteenth and early nineteenth centuries” (1951: 5), Ricardo Gullón afirma:

“Lo romántico” es un acento, una manera de reaccionar frente a cosas y sucesos, dejando al sentimiento expandirse sin trabas, sin sujeción a cánones, sin admitir dogmas; gracias a ese acento el poeta se hace más audaz y quiere convertirse en centro del mundo; de su fracaso actual surge, por imperiosa necesidad compensatoria, la confianza en un triunfo futuro, en una hora de póstuma consagración (1984: 87).

Salinas también entiende el Romanticismo en un sentido más amplio del puramente periodológico y se refiere así al titanismo del genio romántico atemporal, que “se agiganta por el pujante vuelo de deseos inmensos” (1984: 34) y se sobrepone con osadía al universo que lo rodea. Si entendemos el Romanticismo como dicho sentimiento de grandeza, rebeldía y voluntad, más que en los límites cerrados de una etapa concreta, resulta válido reconocer a Cernuda como verdadero romántico, según hacen el propio Salinas, Silver o Bloom, aun cuando su obra se escribe en el siglo XX, alejada temporalmente de los impulsores del movimiento.

De hecho, como continuador de la ideología del Romanticismo, en la que se unen mito, sueño y poesía, Cernuda, al modo titánico de Prometeo, reniega de una realidad deshumanizada y que ha perdido el fuego de los dioses. Se opone al mundo sensible porque oscurece el universo intuido y no deja lugar para la imaginación, para la quimera presente en el título de su último poemario, *Desolación de la Quimera* (1956-1962). En su búsqueda el sevillano traza el “camino de retorno del exilio del hombre, que se hallaba «abocado» y «caído» en las trampas de este mundo” (Duch, 1998: 346).

En lo que respecta a la producción concreta de Cernuda, como Silver (1990a: 107-113), también Salinas constata su vínculo con el movimiento romántico: “Se viene señalando en la nueva poesía española un predominio del acento romántico. *RYD* es, a nuestro juicio, la depuración más perfecta, el cernido más fino, el último posible grado de reducción a su pura esencia del lirismo romántico español” (1984: 39). Influenciado por Bécquer, a quien el poeta destaca, junto a Larra y Rosalía de Castro, como el verdadero romántico del país, Cernuda resulta mucho más delicado y menos tendente al ornamento que sus compatriotas. Como estos precedentes, muestra la misma visión trágica, descarnada y fatalista de la existencia, que lleva al sujeto a oscilar entre los extremos del amor glorioso o destructivo:

El título de la compilación [*RYD*] corresponde a la entraña del drama del hombre, tal y como se la plantearon los románticos. (...) El hombre desea sin tasa y sin concreción: el mundo le ofrece, por un lado, concreciones –la realidad es concreción; por otro, tasa, porque la realidad nos está inevitablemente tasada. Y así el conflicto no tendrá solución. (Salinas, 1984: 214-221)

En la misma línea, Bloom presenta a Cernuda como epígono romántico y seguidor de la tendencia anglosajona en lugar de la propia, pues entiende que “la tradición de Cernuda es la del Romanticismo: Goethe y Hölderlin, Blake y Novalis, Browning y Leopardi, Baudelaire y Nerval, y, en sus últimos años, T. S. Eliot, visto con acierto como un romántico tardío” (Bloom, 2002: 25-29). A lo largo de este trabajo, algunos de los nombres citados se verán

presentes y relacionados con la obra de Cernuda; en concreto, el influjo de Hölderlin en cuanto a la nostalgia por el universo clásico será resaltado en numerosas ocasiones. La liberación que este último supone para Cernuda viene dada por la inspiración para poetizar el conflicto entre apariencia y verdad, lo que hace avanzar al sevillano sin el lastre que le suponía la tradición española (Marí, 1990: 171-175).

También Antonio Rivero Taravillo incide en la importancia de las lecturas europeas sobre la producción del escritor, que incorpora a las letras españolas el Romanticismo extranjero de Wordsworth, Mérimée, Vigny, Rimbaud, Coleridge, Keats, Eckermann o Schiller, entre otros (2009). Gracias a esta asimilación, el poeta se distancia de lo autóctono para sumergirse en las inquietudes existenciales románticas que durante el siglo XIX no habían calado debidamente en España. Ello lo corroboran las palabras de Gil de Biedma, que subraya que Unamuno y Cernuda, “en cuanto poetas de Europa (...), continúan y modifican en su obra la tradición fundada por el romanticismo; en cuanto poetas de España, han de revivir esa tradición casi desde sus orígenes” (1980: 344). Según ello, Cernuda contribuye al surgimiento (más que recuperación) española de los presupuestos románticos, entendidos, como se ha aclarado anteriormente, no como propios de una etapa concreta, sino de una manera determinada de vivir y percibir lo estético.

Como Nietzsche, Cernuda es fiel a la visión dionisiaca, según la cual el hombre fracturado y enfrentado a la racionalidad y la ciencia apolíneas (determinantes en el pensamiento griego) ha de renacer en la unidad por el mito y la música con el placer derivado de la voluntad de vivir frente al dolor por la conciencia del fluir temporal. Ya “Novalis se da cuenta que el hombre es algo que sólo se deja entender dialécticamente, en la reciprocidad y oposición de sus dos ámbitos: el de la temporalidad y la eternidad” (Martín Navarro, 2010: 100). Puesto que la realidad objetiva vence irremediabilmente al deseo de inmortalidad (Marí, 1990: 171-175), es preciso detener y recrear los escasos instantes epifánicos con las artes, entre las que se halla la poesía.

## 1.1. El ideal helénico

La revisión romántica del mito fusiona elementos de la fe pagana y el imaginario religioso occidental, persiguiendo en Grecia “una edad feliz para los dioses y los hombres” (Cano, 1973: 190). En dicha Edad de Oro (olvidada en España, según Cernuda), brillan la hermosura, la armonía, el amor heterodoxo y la unidad entre el dios, la naturaleza y el hombre que se desea alcanzar a través de la experiencia vital del Acorde<sup>2</sup>, definido como la manifestación “where the visible and invisible realities are fused” (Harris, 1973: 127) o como el “descubrimiento súbito a través de un paisaje, un cuerpo o una música de esa paradoja que es

---

<sup>2</sup> Dado que dicho fenómeno se presenta más como vital que como poético, Silver cuestiona la visión del sevillano como poeta totalmente edénico (2005: 487), según ha defendido con frecuencia la crítica.

ver al tiempo detenerse sin cesar de fluir” (Octavio Paz, 1984: 157). De uno u otro modo, es esencial el goce de la belleza, tanto en el breve vislumbre de unidad que ilustra, como en la suspensión del tiempo y el acceso al instante que permite. A pesar de la conciencia de un mundo caduco, el Acorde logra unos momentos de puro embeleso.

Todo ello no puede sino vincularse a la etapa clásica a la que tiende el poeta; según sus propias palabras, “los hombres fueron tan felices como para adorar, en su plenitud trágica, la hermosura” (2002, “Adenda I”: 15). En este caso, la belleza aparecía simbolizada gracias a los dioses de la Antigüedad, recuperados por el afán espiritualizador de la Nueva Mitología y, posteriormente, por idéntica intención en la obra del autor sevillano.

Ya Cernuda apunta en su *Historial de un libro* que “aquel mundo remoto de Grecia, tan cercano a nosotros al mismo tiempo, me atrajo en no pocas ocasiones de mi vida, sintiendo la nostalgia que otros poetas, mejor enterados de él que yo, expresaron en sus obras” (RYD: 505). En palabras de Jesús Bermúdez Ramiro,

Cernuda consideraba Grecia como una tierra mítica, donde el aprecio y la valoración de la belleza, los dioses, los héroes y los personajes mitológicos le sirvieron en más de una ocasión como referentes vitales, que se hacen patentes en algunos momentos de su poesía. Grecia fue para Cernuda la cuna de poetas, filósofos y músicos, cuna de las ciencias del ver, del saber, y del oír, cuyo eco alcanza a toda Europa (2009: 26).

Asimismo, es necesario señalar la conexión entre la nostalgia helénica y el Romanticismo, ya patente desde Keats o Hölderlin, cuyo testimonio de haberse sentido herido por Apolo al regreso de su viaje al Sur queda claramente relacionado con la obra de Cernuda. De igual manera, el poeta español, que de Hölderlin aprende una perspectiva diferente de la realidad y una nueva técnica, sigue su estela con la misión de ser “imborrable eco vivo de las fuerzas paganas hoy hundidas” (Cernuda, 1985: 17).

Para Cernuda, el “problema poético” (1960: 193-201) no surge sino de una concepción de la realidad vinculada a la óptica romántica. El poeta, erguido sobre los demás hombres por su ansia inconformista de absoluto (en la línea de su tendencia elitista), es consciente de la fragmentación del mundo moderno, que ha rechazado toda la espiritualidad y la hermosura presentes en la Antigüedad y sus dioses paganos. Ello se aprecia también en “El poeta y los mitos”, poema en prosa de *Ocnos* donde el autor exhibe su “nostalgia de una armonía espiritual y corpórea rota y desterrada siglos atrás de entre las gentes” (2002, “Adenda I”: 15).

El mundo intuido provoca en Cernuda, desde sus primeros escritos, un sentimiento tanto de atracción como de repulsión, dado que no es capaz de poseerlo en su totalidad pero continúa tratando de fundirse en él. Como consecuencia, se constituye, a la manera de Hölderlin, como débil huella (1960: 193-201) del anhelo por las divinidades griegas que habitan tras la apariencia y que establecen “la belleza transitoria del mundo que percibe, refiriéndola al mundo invisible que presiente” (1960: 193-201).

Según Derek Harris, Cernuda comparte con Hölderlin “the same pantheistic vision of Nature, the same sense of a tragic destiny, the same conviction that society was hostile to the

Poet, and, above all, the same nostalgia for a lost Golden Age of harmony” (1973: 67). Mientras que el poeta alemán expresa su añoranza hacia la realidad idílica de la juventud y la naturaleza originales (Gasó Gómez, 2016: 41-60), Cernuda la vincula, además, a la niñez en Sevilla: “evoca Andalucía, esa Andalucía interiorizada y tocada por la luz de Grecia que se confunde por fin con la Arcadia de la Antigüedad helénica” (Schärer-Nussberger, 2005: 267).

En ambos casos, los Edenes perdidos y anhelados se relacionan con el universo clásico; en la poética cernudiana, el paraíso de la juventud cuenta con la transposición griega, “infancia del mundo” (López Rodríguez, 1991: 301). De cualquier manera, el mito de la niñez, cuya perfección enlaza con la de Sansueña (cronotopo de una edad divina en España que no perduró), se elabora desde el presente, que crea la ilusión de una Arcadia idílica.

En opinión de Blanca Solares, desde el periodo clásico existe la noción de un pasado ideal capaz de responder a las preguntas sobre la existencia humana (2012: 21). Con ello, se confirma la presencia de un Paraíso idealizado en el imaginario colectivo desde la Antigüedad, ya no únicamente en las poéticas de Cernuda y Hölderlin, aunque es evidente la estrecha conexión entre los Edenes de ambos autores y su Arcadia predilecta también proclive a la utopía (en este caso, ligada a los dioses): Grecia.

## 1.2. La Nueva Mitología

El *Systemprogramm* de Schelling, Hegel y Hölderlin para el proyecto romántico pretendía establecer la obra de arte (y, con ella, el mito) como la única obra de libertad capaz de reconciliar la fragmentación del hombre con lo divino, una de las principales inquietudes de Cernuda. Igualmente, instruiría al pueblo para el paso de un Estado mecánico a una sociedad con funcionamiento semejante a un organismo natural en que todo habría de verse relacionado (y que se funde o confunde con el ideal helénico). La reinterpretación mitológica “debía concretarse en una concepción de la vida de tipo orgánico y globalizador, que hiciera posible la presencia activa en el seno de la vida de las fuerzas espirituales” (Duch, 1998).

Ya Peckham y Wellek apuntaban el organicismo de la naturaleza como una de las características esenciales del Romanticismo, junto a la imaginación creativa y el papel del símbolo y el mito. El mundo pasaba de ser visto desde una perspectiva estática a interpretarse como organismo vivo, en continuo desarrollo y con vinculaciones entre todas las partes de la creación (Peckham, 1951: 10). Con ello, el movimiento se configuraba como una “gran tentativa de superar la escisión entre sujeto y objeto, el yo y el mundo, el consciente y el inconsciente” (Wellek, 1983: 123-193). Es posible enlazar dicha idea con la reunificación que Cernuda anhela y que Prometeo ejemplifica con su acto de amor por la humanidad al elevarla al nivel de los dioses.

En lo que respecta a la importancia del tercer rasgo romántico que señalaba Wellek, “el mito se origina cuando el sueño, la visión, la poetización del individuo se convierte en un

Gran Sueño” (Drewermann, 1993) y el lenguaje simbólico refleja también lo colectivo; en consecuencia, se daría, a partir de las bases del Romanticismo, la reconciliación del hombre con la naturaleza, con su propia psique y con la comunidad. La Nueva Mitología, así, supondría un centro frente a la ruptura de la realidad contemporánea, cuya destrucción de la unidad entre mito y verdad por el proceso de civilización lamentaba Vico (Givone, 1990: 29-30). Con ello, quedaría patente el poder reunificador del símbolo, al igual que la necesidad de la imaginación, del genio creador que conseguiría regresar a lo divino y eliminar la brecha entre sujetos y objetos antagonistas a la que aludía Peckham con su “Romanticismo negativo” (1951, 1961).

Continuando con la importancia del símbolo-mito, tanto Schlegel (en Arnaldo, 1987: 199) como Herder (en Gimber, 2008: 13-24) reconocían la necesidad de una mitología romántica original que, hasta su conformación, debía emplear las imágenes de la clásica. Era preciso conectar mito, poesía y filosofía en una totalidad unificadora, motivo por el cual “la poesía antigua es un poema único, porque uno es el espíritu que la recorre, aunque también es diferente porque el mito que la subyace se expresa de forma individual en cada poema” (Arango Restrepo, 2008: 58).

Como Hölderlin, el Romanticismo situaba “la experiencia poética en el lugar de la mitología perdida” (Duch, 1998: 297). El mito, en opinión de Schlegel, debía transformarse en lo sagrado, en el centro de la poesía como nueva humanización, no en mero adorno profano. Por ello, era necesario partir de Oriente como cuna de la espiritualidad más tarde adoptada por la fe de la Grecia antigua, según Kreuzer (en Duch, 1998: 363-371). Así, se emplearon por consenso tanto los mitos nórdicos con su culto a la Tierra como los clásicos, de los que se extrae el valor romántico que llega hasta Cernuda. Se aprecia cómo “el Romanticismo fue precursor de la recuperación de la corriente mítica subterránea del mundo griego, de la mitología nórdica e irlandesa, de las religiones de Oriente, la India, China y Egipto” (Solares, 2012: 29).

Al mismo tiempo que la mitología renovada con el espíritu del movimiento romántico debía depender de lo racional (entendido en términos postilustrados), de lo primitivo y de la inconsciencia, era necesaria “la reconciliación de naturaleza y libertad en el seno de una experiencia estética: la que, en contacto con la religión, va a suponer la aparición de una *poesía romántica* y una *mitología de la razón*” (Martín Navarro, 2010: 19). Se lograría, con ello, una fusión espiritualizadora con el arte como nueva fe del “yo” creador (Solares, 2012: 25-26). Tras la muerte de Dios anunciada por Nietzsche, la estética ocuparía el lugar de la religión como nuevo centro reconciliador.

## 2. El titán: Prometeo

Ya el título de la compilación de toda la obra poética de Cernuda, *RYD*, deja traslucir una oposición clara entre el mundo al que el autor se opone rotundamente y el universo que vislumbra tras la apariencia terrenal. Ello no puede sino conectarlo al personaje de Prometeo, el mito que mejor ilustra el afán desmedido y la condena por una ambición excesiva, y que por ello se convirtió en el protagonista más señero de la Nueva Mitología y personaje por antonomasia del titanismo romántico. Prometeo, obstinado en su aspiración de robar el fuego de los dioses en un acto de amor por la humanidad y castigado eternamente por ello, se contempla presente en la obra cernudiana.

Dado que la visión del poeta respecto a la realidad se corresponde con la prometeica, es este el mito que se analizará en los poemarios seleccionados. Mediante la revisión romántica y la del mismo autor, lo titánico se presenta como el deseo extremo de reunión, tanto entre dioses y humanos como en el corazón del propio hombre y en la otredad por medio del erotismo, moderno ejemplo de amor por los semejantes y de necesidad de compleción.

### 2.1. Fragmentación y ansia de absoluto

Prometeo, en la poética de Cernuda, se erige como continuo aspirante a la recuperación de un universo caído y olvidado, como es evidente en las alusiones a las ruinas en toda la obra del poeta. “Magia de la obra viva” (*RYD: CQ 272-273*), por ejemplo, supone un homenaje a las figuras de los dioses paganos, transformadas en estatuas entre la naturaleza, muertas o dormidas a la espera del arista que vuelva a animarlas. En palabras de Kevin J. Bruton: “the statue freezes time and fidelity to the true values even though these are no longer recognised by men” (1984: 40-41). Con ello, se confirma la actualidad constante del mito, dado que lo tremendo siempre podrá ser experimentado por el hombre, por nuevos Prometeos que activen el espíritu pagano bajo la óptica del Romanticismo.

Al mismo tiempo que el propio Prometeo aparece como mito, su función en la Nueva Mitología romántica se corresponde con la representación del hombre siempre insatisfecho que tiende hacia la unidad imposible de los dioses paganos -el microcosmos de Moritz (en Duch, 1998: 346)-, codiciando el regreso de un mundo percibido de armonía, belleza y hedonismo -el macrocosmos, la naturaleza total-.

Como se ha explicado en epígrafes anteriores, Cernuda posee una conciencia de la fragmentación entre lo divino y lo humano, al igual que lamenta la ruptura con la Antigüedad, etapa de comunión entre ambas esferas. Según Silver, en la poética cernudiana las ruinas, alegorías, divinidades y fragmentaciones (2005: 490) simbolizan “el dolor de que la imaginación o la sensibilidad no sean a la medida del concepto” (Lyotard, 1991: 25) por su

inefabilidad (Lyotard, 1987: 20-21). Puesto que el poeta percibe una realidad oculta en que el cosmos se mantiene unido, expresa constantemente la necesidad de reunificarla mediante una visión mitológica, idea acorde a los principios de la Nueva Mitología romántica. El símbolo (Prometeo, en el caso estudiado en este trabajo) contribuye a aproximar de nuevo los universos escindidos.

De este modo se comprenden los versos de “Río vespertino”, que señalan al “poeta y su tarea / de ver en unidad el ser disperso, / el mundo fragmentario donde viven” (*RYD: CQ* 288). En su contemporaneidad es capaz de apreciar o vislumbrar (según el término empleado por el autor) dicha unidad perdida, la belleza sublime de un universo que únicamente alcanza a bosquejar mediante la poesía, que recoge el despertar de una ensoñación.

En el mismo poema citado se reivindica que “sueño no es lo que al poeta ocupa, / mas la verdad oculta, como el fuego / subyacente en la tierra” (*RYD: CQ* 288). La vinculación con el titanismo y el mito prometeico se lleva a cabo incluso mediante la imagen simbólica del fuego, la luz robada a los dioses, la unidad tras la apariencia por cuyo conocimiento el “yo” lírico debe ser condenado. De este modo, se evidencia el motivo por el que Prometeo ha de ser resaltado como el personaje mítico esencial en la obra cernudiana. Poeta y titán comparten el afán por desvelar (término que los liga al Romanticismo) la realidad intuida, la única válida, que no es quimera sino verdad. Ambos insisten en la necesidad de descubrir y compartir con los hombres la luz divina, el fuego al que tienden sin descanso y que tomará distintas formas en los versos del autor: la otredad, la naturaleza, lo sobrehumano, la utopía.

Con el mito titánico, cuyo referente metonímico se identifica con “los ojos, que miraron / la luz y la hermosura, codiciándolas” y con “el afán de ver, de ver con estos ojos” (“*Apología pro vita sua*” y “*Quetzalcóatl*”, en *RYD: CQ* 265 y 269), el autor revive una de las principales claves románticas: el anhelo de lo inalcanzable. El deseo se revela, en consecuencia, como el impulso vital del hombre y del poeta, modernos titanes para quienes la ambición es incluso superior al objeto anhelado, como se aprecia en los versos de “Juventud”: “¿Es más bella la hoja / verde, que su deseo?” (*RYD: CQ* 244). Con ello, se da, según Segovia,

una ruptura del tiempo habitual, de lo que un antropólogo llamaría el tiempo profano, el tiempo ordenado y lineal, el tiempo del trabajo y de la moral, el tiempo de mi vida como historia biografiada –y la irrupción en el tiempo sagrado, el tiempo de la revelación, del éxtasis, de la muerte simbólica, de la pérdida de la personalidad, la seguridad y hasta la conciencia- (2002: 76).

La pureza que el poeta intuye tras la fragmentación del mundo en que se halla enclaustrado (es descrito como muro en numerosas ocasiones) tiene más validez, así, que la propia realidad, cuya posesión total es incapaz de alcanzar el sujeto. Sin embargo, su afán da lugar al intento titánico sobre el que se construye el personaje prometeico de la Nueva Mitología romántica adaptado a las inquietudes del poeta sevillano.

### 3. El anhelo: lo imposible

El deseo prometeico de totalidad y el ansia de absoluto, centrales en la teoría poética y existencial de Cernuda, se ven presentes a lo largo de toda su obra. Para iniciar el recorrido en que se han de mencionar ciertos pasajes que den muestra de ello, podría emplearse el comienzo del poema en prosa “Escrito en el agua”, donde es evidente la sed de permanencia y de totalidad en el autor desde la infancia: “Desde niño, tan lejos como vaya mi recuerdo, he buscado siempre lo que no cambia, he deseado la eternidad” (2002: “Adenda I”: 43). Como se observa, para el poeta el objetivo final se corresponde con una inmortalidad inalterable, rasgo anhelado de las deidades que, como Prometeo, procura aproximar a los hombres. Lo absoluto, lo total, lo unido y lo completo son la llama que el titán-Cernuda, reviviendo en sus versos el mito clásico afianzado y revalorizado por el Romanticismo, pretende alcanzar para lograr una nueva era con una humanidad que no vuelva a dar la espalda a los valores del alma.

Sin embargo, y como se tratará en epígrafes posteriores, el deseo exacerbado -“el mundo era sin límite, igual a mi deseo” (*RYD: CQ*, “Quetzalcóatl” 269)- no culmina sino en frustración. Tras la comprobación de que ni el amor, ni un pretendido panteísmo de la naturaleza, ni la idea de Dios (las tres concreciones del afán prometeico en Cernuda) logran la conexión con lo eterno, el autor empieza a sumirse en una nostalgia que se extenderá hasta el final de sus días.

Mencionadas las tres formas del anhelo cernudiano, es posible apreciarlas en los poemarios seleccionados con distinta frecuencia, lo que marca la evolución de la perspectiva titánica en el poeta. En primer lugar, el deseo erótico como compleción del sujeto (cuya pasión lo eleva a lo sobrehumano) se aprecia con nitidez en el poemario más romántico del autor, *DH*. En él adquieren lirismo el desengaño amoroso, la ruptura y la pérdida, por lo que la totalidad es rememorada como el recuerdo de un sentir pasado en que el Eros procuraba la unidad, la aspiración prometeica intuida brevemente mediante la fusión con el otro. En esa “poesía hecha de deseo, tristeza e intransigencia juvenil” (Maristany, 1984: 194), prima la faceta del mito relativa al amor: para acceder a la conexión entre lo divino y lo humano, el titán busca identificarse con la otredad, único modo de recuperar lo perdido y de agigantarse sobre las limitaciones terrenales. De todo ello se deduce el tono atormentado y romántico de la primera compilación elegida, lo que será desarrollado más adelante.

Por otro lado, es clara la aspiración a un panteísmo de la naturaleza a partir de “Los fantasmas del deseo”, última composición del poemario más temprano (*RYD: DH* 134-136). *CQ* profundiza en la misma temática, definiendo la ambición del individuo como la necesidad de fundirse con la materia para penetrar en el instante, al modo de “Hacia la tierra” o “El chopo” (*RYD: CQ* 278-279). Se alcanzaría, con ello, la eternidad vista no como extensión infinita del tiempo, sino como desaparición y ausencia de su percepción, al modo de Blake y los místicos ingleses del siglo XIX (Silver, 1996b: 147). En lugar de centrarse en la brevedad

vital, Cernuda opta por focalizar la atención en dicho instante titánico, de tintes acusadamente románticos. Gracias a la unión entre el ser humano y el mundo natural (visualizada, normalmente, como proceso unido a la muerte del cuerpo), es posible la entrada a la esfera de los dioses y a la comunión primitiva y arcádica entre deidad, tierra y hombre. El ansia titánica ya no se configura en *CQ* como el deseo de fundirse en la otredad; los años transcurridos entre ambos poemarios cifran un afán más abstracto y menos personalizado, dado que el Prometeo de Cernuda pretende ahora llegar a lo divino con la inmersión en la naturaleza, reflejo de los dioses.

Finalmente, existe un último anhelo intensificado con el tiempo y, por tanto, más reconocible en *CQ*: no se ambiciona más un objeto de deseo erótico concreto, sino que la voz poética toma la esencia prometeica en un sentido mucho más próximo al original. Puesto que el primer anhelo del titán (el amoroso) ha acabado llevándolo al aislamiento, se expresa la ambición por superar los límites de la existencia a la que ha sido condenado por un Dios con el que mantiene una relación ambigua. En ocasiones, lo reconoce como “un creador débil irritado con su creación al observarla cómo se precipita hacia su destrucción” (Silver, 1996b: 146). En otros poemas, la rebelión se acerca más a la figura de Lucifer para rechazar la autoridad divina sobre el ser humano; por ello, Václav Černý, primer crítico que designó como titánica la revolución del Romanticismo, se refería a la misma como “satánica” y “cainita” (1935).

Paradójicamente, y como es propio de una poética que aboga por el contraste y por el conflicto entre extremos nunca resuelto, para Cernuda la ayuda de lo demoníaco y la negación del Dios cristiano son necesarias para que el hombre acceda a la recuperación de las deidades antiguas, de espiritualidad menos severa que la del cristianismo. Dicho afán se contempla con especial claridad en los versos de “Noche del hombre y su demonio”: “el hombre no tolera / estar vivo sin más: como en un juego trágico / necesita apostar su vida en algo, / algo de que alza un ídolo, aunque con barro sea, / y antes que confesar su engaño quiere muerte” (*RYD: CQ* 284). El ser humano se enfrenta con actitud suicida a un desafío directo a la divinidad: ansioso por llegar a ser algo más que lo destinado a los mortales, se toma a sí mismo como modelo y se crea como un auténtico titán, un eterno Prometeo volcado en su labor por la humanidad: “Los titanes modernos no aspiran a sustituir a los dioses (...). Piensan que sus aspiraciones encuentran su justificación en la razón y el sentimiento moral humano, en nombre de los cuales protestan y se rebelan contra el régimen de hecho, establecido en la Tierra por la Divinidad” (Černý, en Iglesias Rodríguez, 2016: 248). Por el hombre al que considera su hermano y para acabar con el Mal en el mundo, el titán se opone al orden de Dios. Reescribiendo la faceta más rebelde del mito prometeico, *CQ* profundiza en la relación entre el poeta, Satán y el Cielo.

### 3.1. El amor. Cernuda y la creación del mito personal

Para comenzar a tratar el amor como anhelo titánico en los poemarios seleccionados, se ha de hacer referencia al papel del erotismo en la Nueva Mitología de la reunificación y la totalidad. Schlegel, en *Lucinde*, novela autobiográfica e incompleta, fue el primer autor en reflejar “la concepción sobre el amor de los románticos como búsqueda de lo Absoluto en el otro” (Dobre 67). Para el protagonista, la amada suponía un modo de recuperar parte del paraíso de unidad perdido, así como “amor sensual y amor espiritual forman una unión sagrada que devuelve al ser humano su belleza y su ingenuidad” (Dobre 68). El hombre, mediante la adoración de la otredad femenina y divinizada, intentaba un regreso al Edén. Por ello, y siguiendo la estela de Schlegel, Cernuda revive en sus versos la mirada amorosa de Prometeo sobre la humanidad y el Eros, el impulso tendente a la unidad y la fusión.

Como en *Lucinde*, gracias a la expresión lírica de una experiencia amorosa culminada en desesperanza y separación, Cernuda configura en *DH* su “mito personal”. La relación poética de una autobiografía espiritual (López Rodríguez, 1998: 101), al mismo tiempo que un deseo colectivo representado por el erotismo de lo prometeico, confirma que “todo aquel que trabaje con esa sustancia [el mito] de tan alto origen va tras algo que es *vinculante para toda la humanidad*”, según las afirmaciones de Blumenberg (Duch, 2012: 148). Para Fátima Gutiérrez, con el mito se unen el drama del universo y el del hombre (1990: 24). Al igual que la mitología se hace eco de una comunidad, Cernuda logra la expresión personal del anhelo incesante del hombre que, mediante el amor (más concretamente, el deseo, puesto que se reconoce como lo perdurable tras la ruptura y la pérdida), trata de llegar, al modo de Prometeo, a las alturas divinas en que sitúa la ilusión de una unidad sólo recuperable, en este caso, a través de la confluencia con la otredad.

Tras la pérdida del paraíso infantil en que el universo se acomodaba al anhelo, “el niño caído intenta hacer permanentes a los demás por medio de su deseo” (Silver, 1996b: 150), pero ya no es posible. En palabras de Octavio Paz, “en el amor no se cumple el yo sino la persona: el deseo de ser otro, [e]l deseo de ser” (1984: 155), así como se suprime la identidad del amado como creación mental para completar la propia (Segovia, 2002: 73).

El “yo” lírico cernudiano, reviviendo el “galanteador de la nada” propio del Romanticismo (Givone, 1995: 241), no puede evitar la aspiración a lo que sólo es capaz de vislumbrar (aquí, el amor que cree cierto en su etapa adolescente) y que terminará sumiéndolo en la desesperanza del fracaso. Nuevamente, el Eros se establece en la poética del autor como una fuerza que lo impulsa a lo inalcanzable, las alas recurrentes a lo largo de todo el poemario, tensión constante entre los extremos de la realidad y las “lunas accesibles” o “la vida más alta” (*RYD: DH “VI” 124*) que vislumbra tras la apariencia.

Condenado, como Prometeo, a una vida infinitamente deseante, con el alma abierta a la unidad divina que pretende recobrar con el amor como una grieta en el muro del universo fragmentado, el propio cuerpo es prisión de las pretensiones de absoluto. Así se comprueba en

los versos siguientes: “Un deseo inmenso, / afán de una verdad, / bate contra los muros, / bate contra la carne / como un mar entre hierros” (RYD: DH “XV” 132). La estrofa, expresando una divergencia clara que la divide en el campo de los valores espirituales a los que espera acceder el “yo” frente a la zona de los impedimentos físicos que enclaustran el anhelo, se orienta hacia una dicotomía terminológica con los factores extremos entre los que oscila el hombre (la agrupación “deseo”-“afán”-“verdad”-“mar” se contrapone a la de “muros”-“carne”-“hierros”). Años más tarde, con la composición “A un poeta futuro”, el alma de inclinaciones divinas vuelve a aparecer como “los elementos libres que aprisiona mi cuerpo” (RYD: CQ 259).

La ambición se observa de nuevo apresada y nunca atendida en el siguiente poema del conjunto más temprano, el último en que el deseo se cifra como aspiración personal que busca una concreción. Así se aprecia en los versos “un deseo que no cesa, / un grito que se pierde / y clama al mundo sordo su verdad implacable” (RYD: DH 133). Como el Prometeo romántico sometido a las exigencias de una realidad que no se corresponde con el ideal del individuo -lo que lo señala como un moderno Adán, más curtido y cínico por la desazón que el de *El diablo mundo* de Espronceda (1981), aún ingenuo-, este no logra sino permanecer en los límites a los que ha sido confinado para ser la voz del deseo sin fruto. Se presenta siempre al amado como objeto inalcanzable y perdido, reflejo de la expulsión del mismo paraíso de unidad de *Lucinde*; la voz lírica se sume, en consecuencia, en el solipsismo y la fijación en un pasado irrecuperable. Como Prometeo y los hombres, el “yo” no accede más a la deidad, su intento de reunificación por medio del deseo erótico ha culminado en la condena de la soledad eterna.

Sin embargo, aún en los versos de “A un poeta futuro”, bastante posteriores, se pretende superar dicho destino por medio de la comunión con otro “yo” que comprenderá e inmortalizará al sujeto. La esperanza prometeica reside, de nuevo, en el otro, en la humanidad por la que se lleva a cabo el acto amoroso del acercamiento titánico a lo divino. Además, el mito de un Prometeo siempre anegado en anhelo -es cuerpo “de tierra loca que pugna por ser ala / y alcanzar aquel muro del espacio / separando mis sueños de los tuyos futuros” (RYD: CQ 258)- se vincula a la aspiración de Orfeo por perdurar a través de la palabra. De igual modo, aparece presente el intento narcisista de hallar una correspondencia en otro cuerpo mimético al propio, la otra mitad perdida tras la Caída. Ello no puede sino relacionarse con el mito de los andróginos, enunciado por Aristófanes en *El Banquete* platónico: Zeus, temeroso del poder de los hombres (la raza original de los seres humanos, de naturaleza doble) y la posibilidad de que se enfrenten a los dioses e intenten asaltar los cielos (como hicieron Prometeo o Lucifer), los condena a permanecer divididos y a buscar el amor de su mitad correspondiente (1958: 240-244). Cernuda, con el deseo del semejante, pretende volver a los orígenes de aquel poder primero, acceder a lo divino y romper los límites espacio-temporales para comunicarse con su igual esperado, capaz de dominar y encauzar el “afán sin nombre” (RYD: CQ 260) que acompaña al sujeto durante toda su experiencia vital y poética. El otro, en consecuencia, se configura como objeto de deseo aún no percibido, dado que no posee más

realidad que la de “la sombra de tu alma” (*RYD: CQ 258*), al mismo tiempo proyección de la voz propia por la necesidad de hallar un oyente receptivo, un lector en cuya respuesta “prolongar su existencia poética” (Caro Valverde, 2014: 2).

Para terminar de analizar la perspectiva erótica de Prometeo en la obra cernudiana, es preciso regresar al primer poemario; en concreto, a la estrofa “canté, subí, / fui luz un día / arrastrado en la llama” (*RYD: DH 122*). En ella, el mito se aprecia mucho más evidente y menos aplicado a la experiencia específica del autor; junto a la figura del titán, es posible reconocer también las de Orfeo e Ícaro, héroes unidos por el deseo excesivo y el fracaso en la nueva concepción romántica de la mitología. Al igual que Orfeo canta y desciende a los infiernos, puesto que “salvar y rescatar la fugacidad a la que la hermosura está sometida se convierte en el ansiado objetivo de su deseo, en la metafórica Eurídice” (Santana Henríquez, 1999: 255), Ícaro inicia un ascenso por una ambición desmedida que, como a Prometeo, termina por condenarlo en las llamas. Para el primero, el fuego consume y ciega el anhelo, mientras que, para el segundo, se identifica como el objetivo prohibido de los dioses por el cual habrá de ser torturado eternamente, suplicio melancólico semejante a las manos vacías y “ardientes de deseo, tendidas hacia el aire” (*RYD: DH 124*) del séptimo poema.

Al igual que sucede en los versos citados de “A un poeta futuro”, la conjunción de mitos ilustra la tentativa de reunificación erótica. Como ya se ha explicado, el deseo prometeico tiene su cumbre en el altruismo de aproximar la esfera amada de los hombres a la de los dioses, así como en el intento de unión con la otredad para alcanzar el absoluto. Por su parte, el anhelo de Ícaro se cifra en la ascensión alada por el ansia de vivir, también de tintes eróticos. Finalmente, el mito de Orfeo remite a la entrada en el Hades con el fin de evitar el desvanecimiento de la belleza y del amor (Eurídice), único medio posible, continuando con la teoría de Schlegel, para regresar a la Arcadia perdida. Con todo ello, se comprueba cómo los tres mitos coinciden en idéntico afán, aplicable a la poética de Cernuda por medio de la tendencia titánica a la pasión por el otro.

### 3.2. Fusión con la naturaleza. El panteísmo

La desilusión amorosa desvela al sujeto lírico su verdadera condición: poeta de la derrota. Con un lenguaje melancólico, vinculado al Romanticismo presente todavía en la etapa española de Cernuda, confluyen la nostalgia y la contención; se aprecian el “contenido ardor” y la “sobria elegancia” de los poetas sevillanos del Siglo de Oro que habrían de influir en los autores futuros (Reyes Cano, 2005: 10-22).

Sin embargo, la última composición de *DH*, “Los fantasmas del deseo”, implica un cambio de perspectiva en cuanto al objeto y fuente de anhelo. Se recupera la tierra ya presente en el poema I, el elemento natural del que partirá un panteísmo aún más claro en *CQ*. El amor, condenado por su engaño a partir de *DH*, es sustituido por la fuerza del deseo

despersonalizado y armónico en la verdad incorrupta del mundo elemental de la materia. Con ello, se consigue la posesión humana por parte de la naturaleza, que le infunde al hombre el sentimiento de pertenencia a una totalidad que no le proporcionaba el amor erótico (sólo quedaban la soledad, los cuerpos intercambiables e irreales y la carencia inhumana de deseo). Dicho amor, calificado por Derek Harris como “Promethean vulture” (1973: 122), no es sino condena del sujeto que pretende alcanzar la totalidad original por medio de un otro que ha de llevarlo a lo divino. El castigo del titán, así, deriva de una ambición personal desmedida que toma diversas formas, entre las cuales se halla el afán por unirse a lo ajeno.

En lo que respecta al panteísmo natural observable en Cernuda como segunda aspiración, según Novalis “podía accederse al misterio de la naturaleza a través de la «mirada interna», buscado una alianza con ella, intentando comprenderla como si se tratara de uno mismo o de nuestros seres amados; no a través de una «analítica sin corazón» sino de una «erótica del contacto»” (Solares, 2012: 26). Ya *DH* se inicia con una composición en que queda patente el ansia de fusión con la naturaleza, como se observa en los siguientes versos: “Donde yo sólo sea / memoria de una piedra sepultada entre ortigas / sobre la cual el viento escapa a sus insomnios” (*RYD: DH* 119).

En el quinto poema, se expresa la intención de morir y fundirse con la materia, ajena a la conciencia del fluir temporal; el poeta desea ser “aire que pasa y no sabe” (*RYD: DH* 122) y anhela “no que el tiempo se detenga sino que no exista” (Reyes Cano, 2005: 13). Influidor por dicha idea, el cierre de la compilación supone un recorrido a través de la experiencia vital del “yo”; con ello, se justifica el rechazo tanto al “alentar juvenil” (*RYD: DH* 134) como al haber amado cuerpos adolescentes, medio para tratar de conservar la lozanía propia proyectada en el otro.

Por su parte, la naturaleza, de la que Cernuda se presenta como místico (al modo de Wordsworth), cumple su función como fuerza que une contrarios y conecta al sujeto con el otro y con los dioses, a pesar de mantener un “afán que nada satisface” (*RYD: DH* 135). El Prometeo cernudiano de fe panteísta halla su aspiración en el universo como unidad, que, aun siendo origen y estímulo del anhelo, nunca se contempla saciada. Frente al egoísmo del amor joven individualista, la tierra aparece en la madurez como “quien me dicta esta forma y este ansia” (*RYD: DH* 134), impulso y deseo abarcador de todo lo existente, rasgo también atribuido a la poesía en el “ánimo” y “la fuerza del vivir más libre y más soberbio” de “Góngora” (*RYD: CQ* 249).

Opuesto ahora al deseo vano de cuerpos concretos, a la “pasión inútil” (*RYD: CQ* “Urania” 247), “este mundo divino que ahora es mío” (*RYD: DH* 135) implica la consecución presente del ideal totalizador de la naturaleza. Ya no se cuenta con un objeto de deseo concreto, sino que el cosmos se iguala en la homogeneidad en que el “yo” trata de penetrar: “El amor no tiene esta o aquella forma, / no puede detenerse en criatura alguna; / todas son por igual viles y soñadoras. / Placer que nunca muere, / beso que nunca muere, / sólo en ti

misma encuentro, tierra mía” (RYD: DH 135). La eternidad, según la particular concepción cernudiana, se encuentra en la materia total hacia la que el poeta dirige su acto de amor.

Ya el universo natural no refleja únicamente el alma del poeta, como es común destacar en una simplificación de los rasgos del Romanticismo, sino que, profundizando aún más en dicha corriente estética, la tierra ha tomado posesión del individuo, que, de este modo, encuentra la manera definitiva de unirse con ella. Años más tarde se mantiene viva la idea en el poema “*Apología pro vita sua*” -“este cuerpo que ya sus elementos restituye / al agua, al aire, al fuego y a la tierra” (RYD: CQ 265)-, lo que demuestra la recurrencia y prolongación de esta imagen cernudiana.

Se unifica todo lo existente en el mundo, por lo que la voz lírica logra ascender, mediante la materia, a las únicas alturas divinas que parecen calmar su anhelo titánico. De igual modo, la muerte, necesaria para la fusión con la naturaleza (y no acabamiento definitivo, sino un proceso en el devenir cíclico del tiempo mítico), se observa en “Elegía anticipada” como único medio ya no sólo para la reunión con la tierra en que su dicha fue gloriosa (la Málaga de su juventud), sino también para la culminación del anhelo: “Si el deseo de alguien, que en el tiempo / dócil no halló la vida a sus deseos. / Puede cumplirse luego, tras la muerte, / quieres estar allá solo y tranquilo” (RYD: CQ 275).

Nuevamente, en este caso la aspiración se orienta al intento de recuperar un amor perdido que la materia y la inconsciencia temporal (la penetración en el instante como acceso a la eternidad y a lo absoluto) pueden otorgarle: “El hombre quiere caer / donde el amor fue suyo un día” (RYD: CQ 276). Desde la perspectiva de las fuerzas telúricas unificadoras, morir no resulta sino un regreso a la experiencia erótica, máxima representación de la vida. “Confundida con el amor, esa muerte marca el paso breve de una existencia a otra, de un cuerpo a otro” (Schärer-Nussberger, 2005: 471); es una “muerte fértil” (*ídem*) asociada a la circularidad del tiempo mítico y poético de Nerval, que en su final significa también un reencuentro con “los paraísos perdidos: la infancia y los amores pasados” (Solares, 2012: 46).

### 3.3. El objetivo de Dios frente al impulso de Satán

Para exponer las bases de la presencia del cristianismo en la poética de Cernuda, compatibles con las creencias paganas también fundamentales en el imaginario del autor, conviene incidir nuevamente en su vinculación con el mito prometeico y con el movimiento romántico. Al igual que el titán pagano refleja la voluntad de llegar a los dioses como ejemplo de la soberbia intrínseca al hombre, Satán representa en el cristianismo la corrupción por el deseo de superar a Dios, así como el Mal y la Caída (similar a la condena de Prometeo). Con la identificación entre las figuras de ambas tradiciones, el Romanticismo construye sus titanes como revisiones de dichos personajes previos que nutren la Nueva Mitología.

En palabras de Comellas, “la Biblia se convirtió con el romanticismo en el gran código del arte cuando ya no podía ser un código moral impuesto desde el exterior, pues el nuevo concepto de libertad kantiano reducía la religión al espacio de la conciencia individual” (2019: 22); por ello, la literatura experimentó el paso de una épica divina a una humana, dado que el hombre alberga dentro de sí a Dios y Lucifer (ídem). Para Rovira, “la historia de la poesía moderna, que empieza en el Romanticismo, tiene en su base el intento de llenar el hueco dejado por la *muerte* de Dios (...). Cuando el mundo da la espalda a lo sagrado, la poesía lo reivindica” (1986: 13). Todo ello no puede sino influir en el empleo cernudiano del imaginario del cristianismo.

Retomando lo establecido en “Palabras antes de una lectura”, mientras que el poeta tiende a la perfección espiritual representada por Dios -creador que comprende la unidad original del mundo como medio de recobrar el sentimiento de pertenencia a un todo y de permanecer en el tiempo tras la corrupción y la muerte-, no puede evitar la expresión del desgarramiento producido al intuirse abandonado por su demiurgo (1960: 193-201). Ya en los prolegómenos del Romanticismo español, Alberto Lista había expresado dicha idea con similar perspectiva: contemplaba como motivo de las contradicciones existentes en el ser humano a partir del libre albedrío “una lucha más interesante (y más verdadera) que la del débil mortal con el inexorable destino: la lucha del hombre dentro del hombre mismo” (2007: 241).

Ese enfrentamiento interno tiene como consecuencia el que la voz propia se identifique más con la fuerza demoníaca, no únicamente por rescatar la rebeldía en la posición romántica de enfrentamiento a lo divino al situarse en un plano de igualdad e incluso de superioridad, sino también por la conciencia de lo efímero de la realidad. Al igual que Lucifer, el “yo” lírico percibe en su Caída -posterior al Edén y a la Edad de la inocencia, etapas señaladas por Silver en la obra cernudiana (1996a)- al mundo mortal dominado por la apariencia, la corrupción y el dolor el veloz proceso por el cual la belleza se marchita y desaparece. Para Maya Schärer-Nussberger,

Al contrario del dios que, inmóvil, se alcanza siempre a sí mismo, la plenitud humana exige el movimiento, el gesto de amor abierto perpetuamente en el transcurso del tiempo. Y es en ese gesto apasionado hacia un reflejo en vía de desaparición donde el hombre, “nuevo dios”, se distingue de los dioses de la Antigüedad y se inscribe la obra del poeta (1984: 315).

Ya no existe un Edén ideal en que el hombre viva en comunión con la armonía de Dios ni una Arcadia clásica donde, por el movimiento del ser hacia su reflejo, los dioses contacten de nuevo con los hombres, sino que, por el pecado prometeico, luciferino y adánico (ambas tradiciones se unen) de desear superar lo divino, ha de purgar su afán con la contemplación de lo que muere y es olvidado. Es por ello que el mismo Cernuda declara que el poeta “llora la pérdida y la destrucción de la hermosura” (1960: 193-201). Nuevamente, se confirma la relación tensa del autor con su realidad; al mismo tiempo que intenta penetrar en ella por sus dones (punto inicial de inspiración poética), se sabe rechazado, desterrado de un paraíso sólo intuido en su deseo, por lo que se asocia al polo opuesto a la divinidad, a la fuerza satánica

que, como la serpiente tentadora de los textos bíblicos, lo anima siempre a tratar de sobreponerse a su destino mortal.

Para continuar ilustrando el sentimiento de derrota y nostalgia, es preciso comentar que la conexión entre las figuras de Prometeo y Lucifer se explicita claramente en los versos del poeta: “Caí en lo negro, / en el mundo insaciable” (*RYD: DH 122*); “ya no es vida ni muerte / el tormento sin nombre, / es un mundo caído / donde silba la ira” (*RYD: DH 125*), versos que también se identifican con el Adán bíblico. Como ya se ha explicado, la conexión entre Satán y Prometeo se da desde la Nueva Mitología romántica. El pecado de todas las figuras aludidas (la aspiración a lo divino que ha de pasar primero por su rechazo y por la preferencia de fuerzas oscuras) implica su purgación en el destierro, en el alejamiento de la unidad original al que están condenados todos los seres humanos, pero especialmente el poeta, que aún percibe con melancolía lo sobrenatural tras la apariencia y, además, ha sido expulsado del Edén de la unión con la otredad.

De igual modo, también se establece directamente, en el séptimo poema, el castigo del hombre demasiado codicioso de divinidad: desde el despertar al mundo real (es decir, desde el paso de la infancia de consumación inmediata del deseo gracias al niño-mago a la adolescencia), el sujeto es condenado con el vacío y la conciencia de lo que se ha hecho irrealizable, del anhelo que no se ajusta a las circunstancias verdaderas. Su condición mortal representa el castigo necesario que lo sumirá en la melancolía al comprobar “que nada dura en ellos [en los hombres] ni aprovecha, / que nada es suyo” (*RYD: CQ “La familia” 253*). La imposibilidad de ser eterno provoca en Cernuda un sentir nostálgico de la vida, una visión tediosa del presente como una “primavera con niebla, amarga, sin perfume” (*RYD: CQ, “Otros tulipanes amarillos” 280*) de la que no puede huir.

Idéntico concepto se expresa en la décima composición de *DH*, en que el sujeto, como un ángel caído y desterrado del paraíso semejante a la voz de “Primavera vieja” (*RYD: CQ 266-267*), siente sus antiguas alas como el peso del amor perdido que no lo alza de nuevo y lo limita a aparecer como “errabundo mendigo, recordando, deseando; / recordando, deseando” (*RYD: DH 127*). El movimiento pendular, al igual que el castigo de Sísifo, titán afín a Prometeo, no permite huir de una existencia encarcelada y determinada por el recuerdo del pasado al que el “yo” “no quisiera volver” (*RYD: DH 128*).

Sin embargo, el hombre cuyo deseo ha fracasado sólo logra reconcentrarse obsesivamente en su dolor, en “heridas / de labios siempre ávidos” (*RYD: DH 133*). La tortura, así, no sólo viene impuesta por su pecado, sino también por su actitud, dado que la memoria del amado permanece siempre junto al sujeto, “como incesante filo contra el pecho” (*RYD: DH 129*) o como se aprecia en los versos siguientes: “Por allá van y gimen, / muertos en pie, vidas tras de la piedra, / golpeando impotencia, / arañando la sombra / con inútil ternura” (*RYD: DH 129*). Tanto en *DH* como en *CQ*, la voz lírica no cesa de retrotraerse de modo casi morboso al tiempo anterior de dicha o a Edenes fallidos que son imaginados en la distancia: “¿No dora siempre el sol los sueños de otro suelo?” (*RYD: CQ “Magia de la obra viva” 272*). Este rasgo

resulta más evidente en el poemario más tardío, donde se opta por recordar paraísos previos o proyectar utopías futuras en lugar de expresar el lamento más romántico del titán condenado al desamor en la primera compilación.

Por otro lado, el elemento diabólico también contribuye al acto creativo. Ya que el poeta y Luzbel se asimilan en la percepción del universo, es el influjo del segundo el motivo por el cual Cernuda profundiza en su vínculo turbulento con la realidad, aprecia la belleza de lo que está condenado a perecer y procura otorgarle alma y permanencia con sus versos, último recurso para intentar evitar el desvanecimiento de la hermosura.

Como para Keats en su “Endymion” -“A thing of beauty is a joy for ever” (en Cano, 1973)-, para Cernuda lo bello se presenta, a pesar de su fugacidad, como placer eterno y acceso al absoluto. Las palabras exactas del andaluz que definen el concepto son las de *Ocnos*: “Algunos creyeron que la hermosura, por serlo, es eterna. Pero aun cuando no lo sea, ella y su contemplación son lo único que parece arrancarnos al tiempo durante un instante desmesurado” (2002: 71). Gracias al arte, medio empleado por el poeta para observar y captar la belleza, es posible detener momentáneamente el fluir temporal y gozar de lo efímero. Con el embeleso, se da el Acorde, la suspensión cronológica gracias al disfrute pleno y a la conexión con la totalidad del universo.

### 3.3.1. Lo demoníaco en Cernuda

Para Silver, Cernuda da muestras de una “poética del fracaso” (1990b: 64), “transmitida mediante contrastes agudos y hasta violentos entre realidad y deseo, entre Dios y el Mal, entre la pena y la alegría” (1996b: 165). Al contrario que el caso puramente romántico, demuestra una postura activa que asume el vértigo entre los extremos que trata (1996b: 163), lo que no puede sino ligarse a la frecuente presencia de Satán en la obra del autor. La figura demoníaca funciona como trasunto sobrenatural de las aspiraciones del artista, que se ofrece, por ello, como diabólico, al modo de “La gloria del poeta” (*RYD: Invocaciones* 149-152). Igualmente, ejerce de doble de la voz lírica para dar cauce y contestación a sus confesiones, lo que se analizará posteriormente.

El primer papel de lo satánico se identifica con lo sugerido por el propio Cernuda: el ángel caído se lamenta, junto al “yo” poético, por la pérdida de la belleza expresada en verso; están condenados “a gozar y a sufrir en silencio la amarga, divina embriaguez, incomunicable e inefable” (1960: 193-201). Ambos conocen “la dulzura amarga de la vida, pero también la amargura de la vida que revierte en dulce al poder expresarla” (Ortiz-Osés, 2012: 102). Así, para Silver, “Satán es el verdadero dios tutelar de la poesía de Cernuda” (1990b: 66), como también lo era para el Romanticismo, dada la consideración de lo demoníaco como igual al poeta o como impulso capaz de llevarlo a lo divino que no puede alcanzarse únicamente con la razón, lo que lo asemeja a un nuevo Prometeo. Ya “con la alegoría medieval se empezaron

a confundir los dioses olímpicos y la demonología cristiana, de manera que a la figura de Satán se llegan a incorporar tanto los demonios clásicos como la cristiana Naturaleza hundida por el pecado” (Silver, 2005: 488).

Satán, a su vez, se opone al Dios del cristianismo; el modelo demoníaco, unido a los titanes del imaginario pagano (conexión ya llevada a cabo en la Nueva Mitología romántica, tan influyente en el autor), se enfrenta a lo que Cernuda considera como una religión más asociada a la muerte que a la vida, contrariamente a las creencias griegas fundamentadas en la comunicación del dios y el hombre, en la hermosura y en el placer de existir. Los dioses griegos, vinculados al deseo, sustituyen la tristeza de Dios crucificado en la nostalgia clásica del poeta (Harris, 1973: 122-125). El dios cristiano es para Nietzsche decadente y antivital (Ortiz-Osés, 2012: 79), motivo por el cual es preciso recobrar la fe pagana. La “vinculación entre deseo amoroso y mitología, entre lo pagano y el sexo, va a convertirse en la búsqueda de una perfección que la experiencia dolorosa de la realidad ha negado al poeta” (Gómez Canseco, 1994: 111-134). Enfrentado a un mundo en que los valores hedonistas de lo pagano han sido sustituidos por el materialismo o por la ortodoxia cristiana, el poeta persigue la recuperación de un modo de vivir y de sentir que ha sido abandonado por sus contemporáneos. Satán encarna ese enfrentamiento titánico con el Dios cristiano y acaba confundiendo con el pagano Prometeo.

El movimiento en que se refleja el deseo doloroso del sujeto es tanto ascendente como descendente, según el punto en que se localice el amor anhelado e imposible; en ambos casos, lo celestial del imaginario cristiano se conjuga con el titán del mito clásico. En el verso “descender, como los ángeles aquellos por la escala de espuma” (*RYD: DH 121*), lo angelical, vinculado habitualmente a la imagen del ascenso, invierte su movimiento hacia una escala que no conduce a los reinos celestes, sino que se hunde en la profundidad de la espuma.

### 3.3.2. Ángeles y demonios en la relación erótica

*DH* proclama la experiencia amorosa desde una visión romántica que la contamina de espiritualidad: el amante, melancólico tras la pérdida, se dedica a reconcentrarse en el recuerdo del amado como un ser divino o demoníaco. Tanto el poema II como el III reúnen los polos religiosos del Bien y el Mal, de cuya presencia en el mundo no duda el poeta. Así, el objeto de deseo de días juveniles es calificado como “ángel, demonio, sueño de un amor soñado” (*RYD: DH 120*), imposibilidad que marcó al “yo” desde el principio. Para Cernuda, lo divino es “una condición ajena, la juventud de los bellos muchachos deseables que cruzan por su mundo (...), una especie de «eterno masculino» comparable al «eterno femenino» de Goethe, una esencia incambiable que se manifiesta (...) en diversos cuerpos efímeros” (Segovia, 2002: 62). Su propia juventud, contrariamente, se pierde sin remedio, mientras que la del amado aparece como una infancia interminable (Segovia, 2002: 68).

A pesar de que, en este caso, la indefinición del objeto de deseo provoque una aplicación de este último totalmente personalizada en la figura anhelada por el poeta -al igual que se aprecia en los versos del poema XII: “Sólo vive quien besa / aquel cuerpo de ángel que el amor levantara” (RYD: DH 129)-, la noción analizada del objetivo divino frente al impulso satánico aparece en el tercer poema: “Esperé un dios en mis días / para crear mi vida a su imagen, / mas el amor, como un agua, / arrastra afanes al paso” (RYD: DH 121). También al final de la segunda composición lo sobrehumano no se concreta en el amado, sino que permite la definición del amor (y, con ello, de toda la hermosura vital que ha de ser eliminada) como descenso angélico y órfico a los infiernos.

Por su parte, el décimo poema incide en la semejanza del ángel caído -“un ángel que arrojan / de aquel edén nativo” (RYD: DH 126)- con el propio “yo”, que se observa a sí mismo externamente. Entre el mundo de sombras o la realidad que el adolescente, como Lucifer, ha descubierto, y por lo que es forzado a abandonar su Arcadia idílica, destaca el amor como fuerza alada y sobrenatural que ha pasado de alzar a la voz lírica a hundirla en su propia desesperación, donde sólo queda la memoria.

Por último en lo que respecta a *DH*, “Mi arcángel”, uno de los dos únicos poemas titulados de la compilación, ya indica la condición sobrehumana y misteriosa del objeto de deseo, descrito como “radiante enigma” (RYD: DH 130) antes capaz de proporcionar al poeta su “favor celeste” (RYD: DH 129). Al igual que la figura angelical aparece presente como ideal perdido que acompaña al sujeto en la memoria, también lo diabólico toma forma en el propio “yo”.

Se extrae de todo ello una vacilación al atribuir los roles ultraterrenos a ambas figuras de la relación erótica: lo divino se ha enlazado tanto con el amado como con el amante (en su condición de ángel caído), y lo satánico se ha presentado como propio también de ambos. En este caso, sin embargo, la oposición entre los dos es clara: la dicotomía entre el Bien y el Mal la personifican, respectivamente, el amado y el poeta. El segundo, por ello, no puede sino regresar a los infiernos tras haber perdido la presencia física de su deseo: “Estás conmigo como están mis ojos en el mundo, / dueños de todo por cualquier instante; / mas igual que ellos, al hacer la sombra, luego vuelvo, / [m]endigo a quien despojan de su misma pobreza, / al yerto infierno de donde he surgido” (RYD: DH 130).

### 3.3.3. Dios y Satán. El vértigo entre extremos

Por otro lado, la perspectiva que muestra el siguiente poemario, *CQ*, suele aludir directamente a las identidades de Dios y Satán ya no como excusas o medios para definir los roles del vínculo amoroso desde un punto de vista sobrehumano (a pesar de que ello aún pueda contemplarse en el poema “*Apologia pro vita sua*”, donde continúa presente el Arcángel como el primer amante de Cernuda y el amor se define como purgatorio), sino como

fuerzas extremas y superiores al hombre. Este conjunto más tardío de poemas cuenta con una amplia exposición de deidades; aunque bastantes de ellas hacen referencia a los dioses paganos de la Grecia antigua, más que a la fe cristiana, sólo esta última será tratada en este apartado. La diferencia entre ambos imaginarios radica en el hecho de que “la figura de un *dios creador* supremo se destaca entre los meros dioses específicos y entre la multiplicidad de dioses singulares politeístas (...). La conciencia mítico-religiosa se halla ahora en la intuición del puro acto de creación mismo” (Cassirer, 1971: 254). Así, la visión que se deduce de los versos de *CQ*, obviando la intensificación de la tendencia al mundo clásico de Cernuda, tiene una mejor aplicación al mito prometeico bajo la mirada del Romanticismo.

Ya desde el primer poema, “El águila”, queda establecida la actitud de la divinidad frente al hombre. A pesar de reflejar el deseo de Zeus por conservar la hermosura de Ganímedes - comparte con el poeta la capacidad de “eternizar la belleza humana” (Gómez Canseco, 1994: 111-134)-, el autor exhibe de forma general el papel contemplativo de toda deidad: “Vuestras vidas / recrean nuestro ocio, como al hombre / recrean las ficciones del poeta” (*RYD: CQ* 239). Otorgando a la existencia humana un carácter puramente ficticio, de sueño divino (Gómez Canseco, 1994: 111-134), la visión cernudiana de la realidad y de los dioses como creadores indolentes se enfatiza.

En idéntico aspecto incide “Las ruinas”, que permite, con la recreación de un escenario clásico invadido por la naturaleza que recupera su espacio, la increpación directa y rebelde a Dios reiterada a lo largo de toda la segunda mitad del poema. La divinidad es ahora la culpable de la desgracia humana (Navarro Domínguez, 1994: 53-88); “dans le procès titanique, c'est Dieu l'accusé; et c'est la conscience de l'homme en proie au mal immérité qui est l'accusateur” (Černý 358). En principio, el ataque del poema no aparece sino como el cuestionamiento de la existencia humana -“Oh Dios. Tú que nos has hecho / para morir, ¿por qué nos infundiste / la sed de eternidad, que hace al poeta?” (*RYD: CQ* 243)-, pero se recrudece hasta adoptar una postura de rebeldía absoluta hacia el Creador: “Mas tú no existes (...). Yo no te envidio, Dios (...). Esto es el hombre. Aprende pues, y cesa / de perseguir eternos dioses sordos que tu plegaria nutre y tu olvido aniquila” (*RYD: CQ* 243). Con ello, ya no es lo celestial lo que ostenta una posición jerárquica superior al hombre, sino que este se presenta como demiurgo de su propio Dios, a quien la revisión romántica del titanismo arrebató su omnipotencia.

Al igual que se apreciaba en el fragmento introductorio de *DH* -en que eran los seres humanos quienes, al sentir el frío, “inventaron el amor” (*RYD: DH* 117)-, la capacidad creativa, ligada a la poética, es propia del hombre, que con ella genera sus dioses. Lo corrobora Asensi, quien, para explicar las concepciones de Schlegel sobre metáfora, símbolo y mito, alude a este último como “la labor más genuina y propia del poeta, que es la creación de mitos como visiones universales de la naturaleza” (1998: 347). De igual modo, Szondi remite a las palabras de Schelling, para quien las ideas o materia del arte, “esas ideas reales, vivas y existentes son los dioses” (1992: 130).

Una muestra más de la rebeldía titánica contra la autoridad divina la ofrece la tan citada “*Apologia pro vita sua*”:

Sólo resta decir: me pesan los pecados  
Que la ocasión o fuerza de cometer no tuve.  
He vivido sin ti, mi Dios, pues no ayudaste  
Esta incredulidad que hizo triste mi alma. (...)  
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?  
Ida la imagen queda ciego el espejo (RYD: CQ 265-266).

Nuevamente, se rechaza al Dios cristiano. Sin embargo, resulta novedosa la relación de dependencia entre ambos: el hombre sigue la religión impuesta y obedece a la autoridad divina por su condición de imagen de la misma, pero esta no puede ser concebida sin un ser humano que la piense, por lo que desaparecería sin creyentes. A pesar de lo defendido en los versos citados, el poema concluye con un contraste absoluto: el “yo” se inclina por completo hacia Dios y la posibilidad de salvación del alma tras la muerte. Sin transición alguna ente ambas posiciones extremas, se aprecian con claridad las contradicciones de la poética de Cernuda: mientras que la influencia de Satán se opone a la deidad, el hombre no puede evitar tender a la fe cristiana como ideal de armonía que desea con afán prometeico.

Ello es observable también en “El chopo”, donde la unión panteísta con la materia tras el fallecimiento se da por “la escala / de viva perfección que a Dios le guía [al alma]” (RYD: CQ 279). El impulso del hombre puede ser lo celeste o lo infernal, según la perspectiva adoptada. En este caso, dado que el ser humano se sitúa entre el cielo y la tierra, las plantas y flores simbolizan su intento de ascensión, suponen un nuevo imaginario propio del poeta que, con elementos centrales, crea una Nueva Mitología que ya ha experimentado la revisión romántica y que sustituye a la de la Antigüedad.

Finalmente, “Noche del hombre y su demonio” culmina todo lo expuesto. En el diálogo entre ambas figuras, la representación directa de Satán insta al poeta a emanciparse de la vida humana -“Hombre, despierta” (RYD: CQ 282)-, que, como sueño y afán vano, merma sus capacidades e impide el acceso al dolor necesario de la realidad para alcanzar lo puramente divino. El demonio sabe al hombre creador de Dios y de sí mismo, como en los poemas anteriores, mas lo diabólico se identifica como el igual del poeta, un espejo que aparece envejecido e impotente tras haber caído del Cielo. Ambos contemplan la pérdida de lo efímero con un hedonismo pesimista, dado que pertenecen a los límites de la brevedad y la corrupción, siempre bajo la amenaza del tiempo. La identidad entre ambas figuras (y entre los dobles que halla el poeta a lo largo de su vida) la corroboran las afirmaciones de Octavio Paz, según el cual por la palabra “me alcanzo y me sobrepaso; me contemplo y me cambio en otro –otro yo mismo que se burla de mi miseria y en cuya burla se cifra toda mi redención” (1984: 149).

Además, aunque el demonio reprocha al hombre haberse dedicado a la poesía como ocupación pasiva que descuida otros bienes, este define al primero como fuerza daimónica que insta al afán de crear. El poeta escribe con la esperanza de perdurar tras la muerte en el recuerdo de otros, de continuar viviendo al modo de “Vereda del cuco” -el “yo” adolescente se proyecta en imágenes jóvenes y amores desconocidos (*RYD: CQ* 291-295)- o “El cementerio” -los amigos muertos siguen existiendo en la memoria de los vivos (*RYD: CQ* 290-291)-. Según Peregrín Otero, el sentido del demonio en la poesía cernudiana se vincula al étimo “«daimon», que significa literalmente «deidad», pero que es entendido por los griegos como algo que marca a uno y le impulsa a obrar bien o mal” (2005: 392). Satán, sin embargo, no cesa en su empeño de reducir a lo ridículo la actividad poética, que no es capaz de procurar la eternidad por su aceptación de una vida contemplativa -según la teoría de “un hedonismo pasivo, de una actitud indolente y fatalista ante la vida, como rasgo genuinamente andaluz” (Luis Maristany, 1984: 185-202)-. Por ello, el poeta pretende rechazar al demonio, su única compañía.

El elemento prometeico de la conversación entre el hombre y su demonio lo aporta la intención del primero de “aceptar los pecados que ellos mismos [los otros mortales] rechazan” (*RYD: CQ*: 285); el poeta crea al demonio por su sentir de la vida en su totalidad, con el dolor y las faltas de todos los hombres. Es mártir, titán prometeico, víctima romántica y especie de revisión de Cristo sacrificado por la humanidad. En palabras de Černý, Jesucristo aparece, en la Nueva Mitología romántica, como “un titan-modèle définitif” (106) por el reconocimiento de lo divino en su propia humanidad y por el deseo de reemplazar una religión de ley por otra de amor, lo que también intenta lograr Cernuda-Prometeo -el “yo” real y oprimido se proyecta en la libertad del “yo” mítico (Caro Valverde, 2014: 3)-. Gracias a la ayuda de lo satánico - como también se aprecia en “Río vespertino”: “El alma, adoctrinada en hecatombes, / del gobierno de Dios ya descreída, / político eficaz cree al demonio” (*RYD: CQ* 289)-, el poeta es llamado a renegar de las demás vidas conformistas y hastiadas para llegar a lo espiritual, a los dioses y a la permanencia.

## 4. Refugio en el pasado y el futuro

### 4.1. Dos visiones del presente

En la poética de Cernuda, el presente adopta dos dimensiones opuestas, coherentes con su visión de la realidad como objeto de atracción y repulsión simultáneas. En primer lugar, es preciso estudiar el valor del instante vinculándolo a las palabras de Hölderlin, tan influyente en el sevillano a partir de *Invocaciones* por su visión romántica y anhelante del regreso al mundo clásico, otra forma de acceder a la eternidad. En una de las traducciones cernudianas de Hölderlin se lee: “Contento estaré, aunque mi lira / allí no me acompañe; por una vez / habré vivido como un dios, y más no hace falta” (en Argullol, 1990: 147). Asimismo, el propio poeta declara en su *Historial*<sup>3</sup>: “Al amor no hay que pedirle sino unos instantes, que en verdad equivalen a la eternidad profunda a la que se refirió Nietzsche” (*ídem*).

Cernuda entiende el presente y el ahondamiento en el mismo como uno de los únicos medios para lograr la reunión que fundamenta su obra. El instante, y con él la experiencia del Acorde -“visión del Ser no disperso”, para Silver (1984: 209)-, provocan la armonía, el sentimiento de pertenencia a un todo inconsciente respecto a la tiranía del fluir temporal que corrompe el mundo. Se configura, por ello, como cronotopo ideal, pues generalmente unifica las nociones de una atemporalidad deseada y un espacio conocido, estático y natural en que el “yo” se recrea para dejarse llevar por la sensación de ser parte de una totalidad idílica. Nuevamente, en opinión de Silver,

el anhelo de Cernuda, en vez de ser una voluntad de extensión infinita, es un deseo de experimentar *como eterno* el limitado mundo fenoménico, de demorarse en el momento pasajero sin conciencia de su paso. Es decir, algo próximo a lo que Nichol Ashton llama el “momento epifánico”, o lo que Wordsworth calificaba de “porciones de tiempo” (*spots of time*) y que llegó a ser un elemento clave de la experiencia alto y posromántica (1996b: 147).

Todo ello guarda estrecha relación con la infancia: ya en “La eternidad” de *Ocnos*, el joven poeta se sabe procedente de una existencia previa ajena al tiempo, “exilio de sí mismo” (Navarro Ramírez, 2016: 53) gracias a la imaginación (Cernuda, 2002, “Adenda I”: 28). Cernuda intenta llegar a la identificación entre el niño que fue y el adulto que es para alcanzar la permanencia, al igual que trata de reconciliar ambas etapas vitales por medio de imágenes de la infancia recuperadas en el paisaje y el amor redescubiertos en México. Se reconstruye, así, un estado del alma, no un escenario concreto desligado del sujeto por el tiempo y la distancia.

Cernuda “aspira a la unión narcisista con su yo más joven, a la vez que lamenta su pérdida irremediable” (Navarro Ramírez, 2016: 54); la alienación es clara en la figura de Albanio, protagonista de los poemas en prosa, “*puer aeternus*” (Caminero, 1989: 181), alteridad y

---

<sup>3</sup> Se emplea la abreviatura *Historial* para *Historial de un libro*.

segunda persona como muestra de la unión imposible entre los planos temporales que la voz lírica desea fundir. Sin embargo, termina distinguiendo su experiencia vital entre un “yo que recuerda” y comenta lo vivido y un “yo recordado” en el ideal (Navarro Ramírez, 2016: 63).

Frente a todo ello, Cernuda mantiene una visión opuesta del presente en que la actualidad es rechazada, siguiendo la estela del Romanticismo, para optar por una supuesta evasión. Dicha huida se orienta hacia la perfección griega, hacia los recuerdos andaluces idealizados gracias al niño que fue el poeta (su experiencia es determinante para la percepción del pasado) o hacia la época de plenitud amorosa adolescente, contemplada desde la actualidad con desdén por las esperanzas malogradas, pero también con la nostalgia del adulto que desearía regresar a la ingenuidad perdida.

Además, el desplazamiento temporal llevado a cabo por el anhelo puede colocar su eje en proyecciones futuras felices que el poeta imagina, utópicos Edenes del porvenir en que el afán prometeico sitúa su objetivo. Según el grado de posibilidad de realización, algunos de estos paraísos soñados deberían cumplirse tras la muerte, mientras que otros parecen permanecer siempre en la fantasía.

Frente a ello, el presente figura como represión ya no social, como resultaba recurrente en *Los placeres prohibidos* (1931), sino existencial; supone el muro que separa la realidad y el deseo, aunados en la niñez, con amores antiguos y con aspiraciones futuras de armonía. Es la frontera que impide la revitalización de los ideales paganos localizados fuera del alcance del hombre que, como Prometeo, pugna por hallar una grieta con la que recobrar el modelo de vida de la Grecia clásica (unido a la imagen de un paraíso cristiano), el momento previo a la fragmentación entre el poeta, la naturaleza y el dios, antes de “the separation between himself and his vision of a divine world of harmony” (Harris, 1973: 66).

## 4.2. La idealización del pasado

Dado que la visión cernudiana del presente que se procederá a analizar se corresponde mejor con la segunda perspectiva, es preciso comenzar apreciando el empleo de los tiempos gramaticales en los poemas III y IV de *DH*. En ambos casos, es notable el uso de pretéritos para configurar la experiencia pasada de júbilo como momento que se piensa irrecuperable por la ruptura: “esperé”, “he amado”, “he reído” (*RYD: DH* 121), “fui”, “busqué”, “pensé”, “canté”, “subí”, “he sido” (*RYD: DH* 122).

No puede obviarse la evolución sentimental del poeta patente en *CQ*; con “*Apologia pro vita sua*”, Cernuda declara: “Yo creo que te he amado. Mas eso ya no importa” (*RYD: CQ* 263). El desengaño, así como el aumento de las proyecciones hacia el futuro en lugar de la idealización del pasado arcádico o personal, son evidentes en el poemario más de una década posterior. Para Silver, “en vez de añorar la reconciliación con la naturaleza, o la reintegración en el Uno, el ideal cobra matices más filosóficos, se despersonaliza y deviene un ideal de

melancólica celebración (...), rememorando, constatando, extasiado, el perecer de todo lo bello” (2005: 483), y sólo el amor recordado permanece para siempre (1984: 210). En palabras de Harris, que remite a “Vereda del cuco” (RYD: CQ 291-295), “he has to accept the inevitable death of love in order to create life through love” (1973: 127), al modo del renacer de un ave fénix.

Toda la perfección pasada de *DH* se enfrenta al peso de “caí” (RYD: *DH* 122), estrechamente vinculado a lo prometeico: el hombre, al no ser capaz de reencontrar el éxtasis de la plenitud ansiada gracias a la armonía con la otredad, no sólo lamenta todavía el estado presente (al que, como el titán, Ícaro o Lucifer, se ha visto arrojado desde la esfera de los dioses), sino que empieza a centrarse en épocas previas de su propia existencia. Aún el pasado no supone un refugio absoluto, dado que el “yo” permanece anclado al instante, al “mundo insaciable” (RYD: *DH* 122) que detesta. Como un Prometeo de espíritu romántico, su ambición lo condena a descender a la realidad mortal; el castigo, así, no es puramente físico como en el mito (a pesar de que conlleve el envejecimiento y la corrupción del cuerpo), sino que se vincula a la poética de la nostalgia del autor.

Nuevamente, la experiencia personal se enlaza al recuerdo idealizado de una juventud - según Tomás Segovia, “Cernuda es el poeta que ha hablado de la juventud como un tesoro, y un tesoro propiamente divino” (2002: 61-84)- en relación con una Arcadia propia en “Tierra nativa” (RYD: CQ 247-248). El Edén infantil y adolescente al que despertaba el hombre como en un sueño de luz, al modo de un Adán bíblico, se asemeja a los rincones andaluces aludidos siempre al tratar la niñez de Cernuda, al patio sevillano como síntesis del universo protector en su pequeñez, del “mundo natural más restringido, con coordenadas espacio-temporales minimalistas” (Silver, 1996b: 150). Con la fusión entre ambos ámbitos, detallando el aspecto paradisiaco para el poeta (aunque sea posible, en otros casos, añadirle el ideal de la Grecia antigua), la belleza se perfila como el renacimiento constante de la naturaleza: “La golondrina en el verano / tornaba siempre hacia su antiguo nido” (RYD: CQ 247), al modo de “Los espinos” (RYD: CQ 271-272) y “Después” (RYD: *Con las horas contadas* 373).

Como es frecuente en los versos del autor, “todo vuelve otra vez vivo a la mente, / [i]rreparable ya con el andar del tiempo, / y su recuerdo ahora me traspasa / el pecho tal puñal fino y seguro” (RYD: CQ 248). El Edén, la Andalucía de la infancia cuya “particular atmósfera embriagadora” (Cernuda, 1936: 13) de delicadeza, misterio y sugerencia destaca el poeta, son poseídos por el “yo” lírico conforme se asientan en su memoria -“tierra nativa, más mía cuanto más lejana” (RYD: CQ 248)-, al mismo tiempo que ejercen el efecto doloroso de un puñal, imagen común con la poética de Bécquer. En la Arcadia anhelada confluyen “la intemporalidad, la inocencia, la armonía con la naturaleza y una especie de anámnisis” (Silver, 1996b: 150). Dicha unión recordada no puede sino contar con “la nostalgia de un lenguaje anterior, el lenguaje de los mitos y de los *Evangelios*, destinado a evocar la unidad perdida” (Yáñez Vilalta, 2012: 61).

Por otro lado, el poema X de *DH* localiza el recuerdo del sujeto en un ámbito externo y anterior a la propia vida: relaciona el éxtasis amoroso con una Arcadia pasada, un “edén nativo” (*RYD: DH* 126) del que ha sido arrojado. El sujeto ha caído a la realidad de la madurez y la soledad, pero ya no “en la que nació y creció su sed de amor y de belleza” (Cano, 1973: 191), ya no en la soledad voluntaria que permitía la comunión del hombre con el mundo divino -experiencia aún presente en “Soliloquio del farero” (*RYD: Invocaciones* 141-143)-. Tampoco es el aislamiento forzoso del exilio en la Inglaterra en que redacta tanto *CQ* como *Ocnos* -se aprecia, como un nuevo Lázaro, “la queja de un poeta que (...) se descubrió en otro mundo, en donde tuvo que «volver a vivir», pero como «más allá del morir»”, según Schärer-Nussberger (2005: 477)-. Contrariamente a todo ello, el “yo” se halla en el solipsismo de la edad adulta, pues el amor aparece finalmente como una doble enajenación del hombre y la muerte es la única compañera de la existencia.

Así como las “alas” (*RYD: DH* 127) del ángel que el “yo” llegó a ser gracias al amado se trasladan al presente como un peso -“pesa el deseo recordado” (*RYD: DH* 127)-, el cuerpo adánico cobra conciencia de su desnudez, del frío, la tristeza y la culpa del adolescente que termina por despertar a la realidad en que “ha muerto la luz” (*RYD: DH* 127) de las deidades. La difícil recuperación de los ideales paganos (aunados al Edén cristiano) aparece como impulso tanto para el desarrollo de la Nueva Mitología romántica como para las reflexiones del individuo tendente al anhelo de un pasado, ya sea vital o divino.

La misma idea de la memoria como agente de la desdicha aparece en “Hacia la tierra”; sin embargo, se impone como necesidad el regreso, “aquel dolor pasado / visitar, y aquel gozo” (*RYD: CQ* 278). Es preciso volver a la Arcadia perdida y al modo de experimentarla en la soledad de la infancia, clave definitiva para su idealización presente y medio para evitar el contacto corrosivo con los demás hombres. También el amor, única realidad por la que merece la pena vivir, diviniza la experiencia individual del pasado, que, como revela “Otros tulipanes amarillos” (*RYD: CQ* 280-281), sólo ha conseguido culminar en la pérdida del paraíso. Es necesario el regreso a la niñez fracturado por la búsqueda de un objeto de deseo concreto e ideal.

El elemento angélico se observa como lo codiciado por el titán prometeico en el poema XII de *DH*. El amado, ser sobrenatural -al modo de los cuerpos jóvenes masculinos, como en la Grecia antigua, de “A un muchacho andaluz”, “El joven marino” (*RYD: Invocaciones*) o “El elegido” (*RYD: Con las horas contadas*)-, remite a un pasado idílico conectado al sentimiento de plenitud de la infancia: “Inocencia primera / abolida en deseo, / olvido de sí mismo en otro olvido, / ramas entrelazadas, / ¿por qué vivir si desaparecéis un día?” (*RYD: DH* 128-129).

Tras la expulsión del Edén, de la infancia y de la unión entre realidad y deseo, el sujeto lírico pretende recobrar lo perdido con la fusión con el otro para obtener el olvido y la inconsciencia anhelados. Sin embargo, el fracaso de los amantes (no del amor, o, más

concretamente, del deseo, que perdura tras la separación) conlleva la ausencia y la vacuidad de lo que, en presente, aparece como intangible.

Asimismo, resulta interesante comparar el poema con “*Apologia pro vita sua*”, donde se reitera la voluntad de un deseo infinito frente a la caducidad del amor personalizado: “Si amor palidece, cuando ya es imposible / creer en la verdad de quien se ama, / crece aún el deseo” (RYD: CQ 263). Ello también es apreciable en “Elegía anticipada” (RYD: CQ 274-276); en este caso, la ruptura con el amado se produce por la muerte del mismo, por lo que el poema se conforma gracias al recuerdo del amante divinizado que superaba, con el Acorde entre el hombre, el mundo y lo divino, los límites del espacio y el tiempo.

El poema VII esgrime un punto de vista semejante a la composición previa de *DH*. El verso “aquél fui, aquél fui, aquél he sido” (RYD: DH 124) remite a la adolescencia interpretada desde la desilusión presente como paraíso de inconsciencia (la fe de la juventud que se cree eterna y siempre bella) en que el poeta era uno con su deseo siempre cumplido, sin la frontera con la realidad. A pesar de todo, se introduce una novedad poco frecuente en la idealización o divinización del pasado por parte del poeta: la infancia (similar a la adolescencia e incluso a la juventud más temprana en los versos del autor) se presenta como creadora de un “niño / prisionero entre muros cambiantes” (RYD: DH 124). Los contrastes y la nostalgia cernudianos se retrotraen a los inicios de su existencia, oscilante entre las limitaciones de una realidad sentida como opresora y “un sueño más alto que la vida” (RYD: DH 124). Desde el principio, siente el afán doloroso del titán que trata de oponerse a las fronteras mortales, el héroe correspondiente, según la división de las edades de la humanidad de Vico, con la adolescencia tras la infancia o edad divina en que “los pueblos paganos sienten la inmediatez del amparo de los dioses” (Duch, 1998: 124).

### 4.3. La utopía del futuro

Por su parte, la quinta composición de *DH* proyecta un afán de ideal futuro enmarcado en la utopía. El poeta, en lugar de limitarse a la creación de un deseo de posible cumplimiento en vida, lo extrema a una experiencia *post mortem*. La aspiración máxima se identifica con dejar de ser, y, con ello, de sufrir las secuelas de la pérdida erótica. Recuperando el panteísmo de la naturaleza, el sujeto lírico pretende “la muerte más leve” (RYD: DH 122), fundirse con la materia, una existencia mínima sólo posible en el futuro y en el pasado. Se contempla el momento previo al nacimiento como un Edén sin pecado ni culpa, lo que también es aplicable a la primera niñez: el poema XIV, dedicado al hijo fallecido prematuramente de Concha Méndez y Manuel Altolaguirre, encumbra al niño como pureza que no llegó a marchitarse por haber perdido la vida demasiado pronto.

Idéntico deseo expresa “El chopo”: “Fije el sueño divino a tu alma errante / y con nueva raíz vuelva a la tierra” (RYD: CQ 279). La máxima aspiración del individuo que ha sufrido

demasiado no se identifica sino con volver a la sencillez y a la existencia contemplativa de la naturaleza; en concreto, desea ser un árbol, preferido frente a las flores por su verticalidad, su cercanía al cielo y su pasividad contraria al brote.

Además, ya para el Romanticismo la hermosura era trasunto de lo natural, a su vez trasunto de la divinidad, lo que afecta al poeta sevillano en su deseo de captar el misterio de la creación mediante el panteísmo. Como Hölderlin en su “Der Herbst”, Cernuda intuye en la observación embelesada del transcurso de las estaciones un destino superior paradójicamente ligado a la conciencia de la fugacidad vital (Bruton, 1984: 42). En la suma de la experiencia temporal (ya analizada con el fenómeno del Acorde) y espacial (al ser testigo de lo bello de la naturaleza), el autor fija un cronotopo al que accede gracias a la contemplación de la hermosura del mundo<sup>4</sup>.

En la misma corriente, ya el título de “A un poeta futuro” (*RYD: CQ 257-260*) indica la proyección de las esperanzas del sujeto hacia el porvenir, donde augura la confluencia con un espíritu hermano, como prometieron ya algunos versos románticos. El Prometeo deseoso de comunión con la otredad como medio de volver a participar de la unidad divina toma rasgos de Narciso en un afán de duplicidad que tiene como objetivo completar la carencia a la que condena la realidad. Para Silver, “casi toda la poesía amorosa de Cernuda converge en el mito de Narciso”, dado que el poeta únicamente desea a su “yo” juvenil (1996b: 152). Por su parte, López Rodríguez afirma que

subyace a través de toda su producción un aliento de paganismo, una idea del mundo griego que no es sólo motivo literario, ornamento intrascendente, sino que actúa cumpliendo una importante función estructural, porque toda la poética de Luis Cernuda puede ser leída como el mito de Narciso, el ansia del poeta por alcanzar su reflejo, por hallar una verdad” (1998: 106).

El mito narcisista, sin embargo, no usa ya referencias del “yo” pasado y joven en “A un poeta futuro”, como sí es posible apreciar en el poema “Río vespertino” (*RYD: CQ 287-290*), donde se persiguen la adolescencia y el amor perdidos. Dado que el deseo de otredad se cifra en el anhelo narcisista de completitud del sujeto,

la experiencia última del amor es el entendimiento de que por encima de la ilusión de la dualidad está la identidad: “cada uno es ambos”. Este darse cuenta puede agrandarse hasta llegar al descubrimiento de que por encima de las múltiples individualidades de todo el universo que nos rodea, humano, animal, vegetal y hasta mineral, está la identidad; por lo tanto, la experiencia amorosa se convierte en experiencia cósmica, y el amado que abrió por vez primera esta visión se magnifica como espejo de la creación. (Campbell, 1972: 158)

Ahora, sin embargo, es la posibilidad futura la que se expande como sueño anhelado y reflejo, en su hipotética perfección y cumplimiento, del mundo ansiado, “la idea de los dioses” (*RYD: CQ 257*). Gracias a ello, el poeta alcanza la inmortalidad en el otro, y, por extensión, en toda la humanidad que ha de llegar -“porque presiento en este alejamiento

---

<sup>4</sup> Como Guillén, Cernuda expresa la confluencia del hodiernismo epifánico con la visión de la belleza. Dado que *Perfil del aire*, el primer libro del sevillano, fue muy comparado con los poemas de Guillén (e incluso tachado de imitación), no resulta extraña la coincidencia, aun reconociendo las diferentes visiones de la realidad de cada autor: mientras que Guillén se muestra siempre optimista, Cernuda es incapaz de reconciliarse con el mundo.

humano / cuán míos habrán de ser los hombres venideros” (*RYD: CQ 259*)-, en “la sociedad que aspira a crear, a manera de obra de arte colectiva: el ser humano como escultor de sí mismo y arquitecto de su comunidad social” (Peregrín Otero, 2005: 382).

La aspiración al futuro frente al presente aborrecido se condensa en la idealización de estos versos: “Cuando en días venideros, libre el hombre / del mundo primitivo a que hemos vuelto / de tiniebla y de horror, lleve el destino / tu mano hacia el volumen donde yazcan / olvidados mis versos, y lo abras, / yo sé que sentirás mi voz llegarte” (*RYD: CQ 260*). De nuevo, lo actual es rechazado por envolver al poeta en una realidad materialista y efímera que no es capaz de trascender ni de procurar la comunión con el prójimo. Ya no es el pasado, sino el futuro el momento en que se proyecta la esperanza de reunión, el afán titánico de ascenso hasta la plenitud narcisista. El “yo” ha dejado de anhelar su propia imagen joven para concentrar su deseo en el hombre que ha de venir, en el igual que podrá comprenderlo y lograr su inmortalidad por medio de una comunicación ajena al paso del tiempo.

## 5. Frustración, nostalgia, incompreensión. Condena: el segundo muro

Ya desde la nota introductoria a *DH*, Cernuda -a quien, en palabras de Luis Antonio de Villena, “casi siempre le faltó el amor, que duró poco o fue ocasionalmente venal” (2002: 379)- entiende el deseo como creación humana fallida: “El resultado fue, ya sabéis, como en los erizos” (*RYD: DH* 117). Ello no puede sino desvelarse como la clave necesaria para comprender la esencia del poemario, “el recuerdo de un olvido” (*RYD: DH* 117), de la post-realidad (frente al universo presentido: la pre-realidad, en términos de Salinas) que determina la voz lírica melancólica inclinada a la soledad. Para Valender, “Cernuda fue uno de los poetas más solitarios que hayan existido” (2005: 22), y “vive una soledad tan sublime, y tan triste, como las de Hölderlin y Nerval” (2005: 24).

Además, con el aislamiento de la realidad y la obsesión de la memoria por el sentimiento fracasado, el poeta termina por construir un segundo muro. Ya el límite impuesto no viene dado únicamente por la tensión entre el mundo que habita y el que vislumbra como parte de su anhelo -“lo mágico sobrecogiéndonos, iluminándonos con algo que a los ojos del cuerpo les está vedado percibir” (María Dolores Arana, 1984: 181)-, como se aprecia en las propias palabras de Cernuda: “siempre padecí el sentimiento de hallarme aislado y que la vida estaba más allá de donde yo me encontraba” (en Argullol, 1990: 143-150). Ahora el solipsismo elitista -señalado también en “Las sirenas” de *Desolación de la Quimera*, donde se apunta que sólo queda el aislamiento para quienes poseen cualidades extraordinarias- contribuye a la construcción de la frontera definitiva e insalvable entre el sujeto, “alguien absolutamente consciente de su genio” (Bloom, 2005: 32), y la otredad que ya no puede poseer. La faceta de Prometeo correspondiente a esta desilusión es la de la derrota y el castigo eterno por haber ambicionado en exceso.

En *DH*, la fe en paraísos ajenos al amor no puede evitar la indefinición ontológica sometida a la tortura del hombre que ha perdido el objeto de deseo. Ello se atestigua tanto en el poema II como en el III: el poeta se presenta como “[no] definitivamente muerto o vivo” (*RYD: DH* 121) y “vivo y no vivo, muerto y no muerto” (*RYD: DH* 121). Ya el foco no se centra en la figura del amado como principal materia poética; el “yo” sufriente y romántico invade los versos de Cernuda para mostrar su condena como punto intermedio entre realidades. Con ello, se sientan las bases de la segunda muralla con la realidad. En esta, la trascendencia aparece como imposible, dado que los hombres se presentan como “muertos que ya no son sino la inmensa muerte anónima” (*RYD: CQ* “Las ruinas” 242), vegetales que han sufrido las consecuencias de su condición efímera. El alma del poeta, imagen de la de toda la humanidad, está destinada a que “la destrone el olvido” (*RYD: CQ* “*Apologia pro vita sua*” 262).

En lo que respecta al tratamiento directo del muro en *DH*, la composición idónea para estudiarlo es la decimoquinta. En ella, la frontera física se establece tanto entre la realidad y el deseo como entre cuerpos que no son capaces de llegar a comunicarse nunca. Igualmente, la carne supone también un muro para el sujeto, que no consigue el acceso a la espiritualidad del universo que intuye gracias al inconsciente y a la imaginación creativa en un mundo en constante desarrollo (Peckham, 1951: 13). Del lado en que se sitúa el poeta, la prisión de lo real se configura como lastre para las aspiraciones del hombre, que jamás alcanza la fusión con el otro -“no hay besos, sino losas; / no hay amor, sino losas / tantas veces medidas por el paso / febril del prisionero” (*RYD: DH* 132)-. Al otro lado, el “yo” imagina y desea la unidad vislumbrada como Edén divino y espacio arcádico en que el anhelo siempre se halla colmado. El individuo prometeico conserva una mínima esperanza volcada en una grieta de luz que cree percibir con los dioses tras los límites de la represión y la fragmentación, por lo que intenta alzarse para ver más allá del mundo sensible. También “Tarde oscura” muestra cómo, con la catarsis, la existencia deseada se filtra por los resquicios del muro -“lejos, tras un vidrio”, / una luz ya arde” (*RYD: CQ* 256). Posteriormente, con el regreso al solipsismo, recomienza el ciclo de hermosura seguida de horror.

Con todo ello, la condena titánica se cumple en un tiempo circular que vuelve a iniciarse interminablemente. El buitre prometeico, previamente relacionado con el amor, también configura el fracaso de todas las aspiraciones del poeta: ni el deseo erótico, ni el panteísmo de la naturaleza, ni el afán de superar a Dios ni el refugio en el pasado y el futuro son permanentes; no logran consumir el ansia de plenitud, dado que su carácter efímero y limitado culmina en la soledad, el castigo definitivo. Como consecuencia, el sujeto no puede sino situarse tras un segundo muro incluso más insalvable que todas las derrotas anteriores: el aislamiento propio, la caída en el solipsismo fruto de los intentos fallidos de reunión con la totalidad. Prometeo, finalmente, ha de cumplir su pena y purgar los pecados cometidos por el hombre; la luz de los dioses permanece como vislumbre de un universo presentido y eternamente anhelado.

## 6. Conclusiones

Para finalizar este trabajo, es preciso repasar las claves y la evolución de la presencia prometeica en los dos poemarios seleccionados. El desarrollo del mito, que incluye un cambio de perspectiva fundamental, es evidente en ambas compilaciones. Los años transcurridos de 1932 a 1944 (fechas de inicio y fin de escritura) dejan traslucir las modificaciones del autor sobre la figura del titán, en un principio tomado como trasunto del “yo” fracasado en el amor para posteriormente ser empleado como un verdadero rebelde vinculado a lo satánico por el deseo excesivo y la Caída.

Por un lado, *DH* refleja el periodo cernudiano con mayor presencia del Romanticismo. El poeta, influido por una Nueva Mitología que reinterpreta, adaptándola a su experiencia personal y a su modo de percibir la realidad, compone lo que puede ser leído como un auténtico cancionero. La derrota en la relación erótica aparece como la base de la melancolía expresada por una voz lírica que se recrea en la tragedia de la pérdida. Oscilando siempre entre los recuerdos de una juventud en que el anhelo se veía colmado y el rechazo a un presente de dolor, el Prometeo cernudiano representa la condena tras la gloria del amor y la dicha.

En este primer poemario, el autor usa al personaje no siendo totalmente fiel a su historia, sino recreándola aplicada a su vivencia individual. Con ello, logra levantar su propio mito personal, a su vez símbolo de toda vivencia general del desamor. Su Prometeo, en conclusión, recupera tanto los cimientos del mito clásico como la revisión romántica, gracias a la cual el “yo” lírico se corresponde con el héroe nostálgico y reconcentrado en las cenizas de su pasión fallida. Con el espíritu del Romanticismo como principal influencia, la magnitud del lamento poético se eleva hasta lo inefable.

Por su parte, *CQ* exhibe al titán desde un punto de vista más próximo a la tradición. Más de una década después de *DH*, Cernuda culmina el libro más tardío con un viraje clásico. Con la madurez ganada entre ambos poemarios, en este último el autor deja a un lado la temática amorosa y opta por mostrar al Prometeo original. A pesar de ello, si bien es posible reconocer un clasicismo más acusado que en la primera compilación, lo romántico (entendido desde la perspectiva de la Nueva Mitología) no deja de estar presente. La figura prometeica supone en sí misma un desafío a los dioses, mas se ve amplificada por su vínculo con la demonología del cristianismo. Lucifer y Adán representan, junto a Prometeo y otros titanes griegos, el mismo intento de superación divina, el fracaso y el castigo eterno. La rebeldía romántica, ilustrada ya en el periodo histórico del movimiento con todas las figuras aludidas, termina en condena e incompreensión. En consecuencia, el Prometeo de Cernuda no aspira sino a paraísos perdidos y utopías futuras (nexos con el primer poemario), ambiciones imposibles que no lo librarán de la prisión en que vive ni serán la grieta divina en el muro entre la realidad y el deseo.

De todo ello se concluye la importancia del personaje prometeico a lo largo de la obra cernudiana, pues, como se ha señalado en el trabajo, no sólo los versos de *DH* y *CQ* permiten apreciar su presencia, aunque sí la condensan con mayor claridad. El poeta sevillano, siguiendo la renovación del Romanticismo y su reinterpretación de las creencias paganas, toma a Prometeo como trasunto para pasar del tema amoroso al sobrehumano en la evolución visible del primer poemario al segundo. Con el titán, Cernuda vuelve a dar vida al Romanticismo y a los mitos, los aplica a su experiencia y los hace perdurar renovados en el tiempo.

## Bibliografía citada

- Álvarez Morán, María Consuelo e Iglesias Montiel, Rosa María (coords.) (1999). “Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio: actas del congreso internacional de los clásicos. La tradición grecolatina ante el siglo XXI (La Habana, 1 a 5 de diciembre de 1998)”. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.
- Arana, María Dolores (1984). “Sobre Luis Cernuda”, en Derek Harris (ed.), *Luis Cernuda*. Madrid: Taurus.
- Arango Restrepo, Sofía Stella (2008). “Goethe y el romanticismo alemán”, *Lingüística y Literatura*. 53.
- Argullol, Rafael (1990). “Las palabras y los muros. La misión del poeta en la obra de Luis Cernuda”, en Jacobo Cortines Torres (ed.), “Actas del primer Congreso Internacional sobre Luis Cernuda (1902-1963): Reales Alcázares de Sevilla (3-6 de Mayo de 1988)”. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 143-150.
- Arnaldo, Javier (1987). *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid: Tecnos.
- Asensi, Manuel (1998). *Historia de la teoría de la literatura I (Desde los inicios hasta el siglo XIX)*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Bermúdez Ramiro, Jesús (2009). “El mundo clásico en la poesía de Luis Cernuda”. *Cultura, lenguaje y representación = Culture, language and representation: revista de estudios culturales de la Universitat Jaume I = cultural studies journal of Universitat Jaume I*. 7, pp. 25-38.
- Bloom, Harold (2005). “La terrible grandeza de Luis Cernuda”, en Nuria Martínez de Castilla Muñoz (coord.), “100 años de Luis Cernuda: actas del Simposio Internacional celebrado en mayo de 2002 en la Residencia de Estudiantes de Madrid y en el Paraninfo de la Universidad de Sevilla”. Madrid: Amigos de la Residencia de Estudiantes, pp. 15-40
- Bloom, Harold (2002). “Luis Cernuda”, en James Valender, *Entre la realidad y el deseo, Luis Cernuda 1902-1963: [catálogo de la exposición celebrada en la Residencia de Estudiantes, Madrid, mayo-julio 2002 y en el Convento de Santa Inés, Sevilla septiembre-noviembre 2002]*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

- Bruton, Kevin J. (1984). "Symbolical referente and internal rhythm: Luis Cernuda's debt to Hölderlin", *Revue de Littérature Comparée*. LVIII, 1, pp. 37-49.
- Calvo Martínez, José Luis (coord.) (1998). *Religión, magia y mitología en la antigüedad clásica*. Granada: Universidad de Granada.
- Caminero, Juventino (1989). "Pesimismo radical en la poesía de Luis Cernuda después de la Guerra Civil", en Sebastián Neumeister (coord.), "Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18-23 agosto 1986: Berlín". Frankfurt am Main: Vervuert. II, pp. 179-184.
- Campbell, Joseph (1972). *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cano, José Luis (1973). *La poesía de la generación del 27*. Madrid: Guadarrama.
- Cassirer, Ernst (1971). *Filosofía de las formas simbólicas (II)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cernuda, Luis (1936). "Divagación sobre la Andalucía romántica", *Cruz y Raya*. 37.
- Cernuda, Luis (1985). *F. Hölderlin: Poemas*. Madrid: Visor.
- Cernuda, Luis (2018). *La Realidad y el Deseo (1924-1962)*. Madrid: Alianza editorial.
- Cernuda, Luis y Brines, Francisco (2002). *Ocnos*. Madrid: Huerga y Fierro Editores.
- Cernuda, Luis (1960). *Poesía y literatura*. Barcelona: Seix Barral.
- Černý, Václav (1935). *Essai sur le Titanisme dans la poésie romantique occidentale entre 1815 et 1850*. Praga: Éditions Orbis.
- Comellas, Mercedes (2019). "La Biblia como Mitología: la heterodoxia romántica", en Sergio Fernández López (coord.), *A zaga de tu huella. La influencia de la Biblia en la Literatura Española*. *Ínsula*, 865-866, pp. 22-27.
- Cortines Torres, Jacobo (ed.) (1990). "Actas del primer Congreso Internacional sobre Luis Cernuda (1902-1963): Reales Alcázares de Sevilla (3-6 de Mayo de 1988)". Sevilla: Universidad de Sevilla.

- De Nerval, Gérard. *Las hijas del fuego*. Fátima Gutiérrez (ed.). Madrid: Cátedra, 1990.
- De Villena, Luis Antonio (2002). “Luis Cernuda: homosexualidad, poesía y una vida distinta”, en James Valender (ed.), *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda 1902-1963: [catálogo de la exposición celebrada en la Residencia de Estudiantes, Madrid, mayo-julio 2002 y en el Convento de Santa Inés, Sevilla septiembre-noviembre 2002]*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- Dobre, Catalina Elena (2015). “Comunidad y escritura alrededor de la Bildung. El valor de la mujer en el pensamiento de Friedrich Schlegel y Friedrich Schleiermacher”, *Relecciones: revista interdisciplinar de filosofía y humanidades*. 2, pp. 61-76.
- Drewermann (1993). *Tiefenpsychologie und Exegese, I. Die Wahrheit der Formen. Traum, Mythos, Märchen, Sage und Legende*. Munich: DTV Sachbuch.
- Duch, Lluís (2012). “La interpretación del mito en Johann Gottfried Herder (1744-1803)”, en Blanca Solares (ed.), *Mito y romanticismo*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Duch, Lluís (1998). *Mito, interpretación y cultura: aproximación a la logomítica*. Barcelona: Herder.
- Espronceda, José de y Moreno Villa, José (1981). *El diablo mundo*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Fernández López, Sergio (coord.) (2019). *A zaga de tu huella. La influencia de la Biblia en la Literatura Española*. *Ínsula*, 865-866.
- Gasó Gómez, Nuria (2016). “Luis Cernuda, Hans Gebser y Friedrich Hölderlin. Perfiles de una investigación en marcha”, *Eu-topías: revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*. 12, pp. 41-60.
- Gil de Biedma, Jaime (1980). *El pie de la letra*. Barcelona: Grijalbo.
- Gimber, Arno (2008). “Mito y mitología en el romanticismo alemán”, *Amaltea: revista de mitocrítica*. 0, pp. 13-24.
- Givone, Sergio (1995). “El intelectual”, en F. Furet (ed.), *El hombre romántico*. Madrid: Alianza.

- Givone, Sergio (1990). *Historia de la estética*. Madrid: Tecnos.
- Gómez Canseco, Luis María (1994). *Las formas del mito en las literaturas hispánicas del siglo XX*. Huelva: Universidad de Huelva, Servicio de Publicaciones.
- Gullón, Ricardo (1984). “La poesía de Luis Cernuda”, en Derek Harris (ed.), *Luis Cernuda*. Madrid: Taurus.
- Harris, Derek (1984). *Luis Cernuda*. Madrid: Taurus.
- Harris, Derek (1973). *Luis Cernuda: a Study of the Poetry*. London: Tamesis Books Limited.
- Iglesias Rodríguez, Juan José (2016). *La violencia en la historia: Análisis del pasado y perspectiva sobre el mundo actual*. Huelva: Universidad de Huelva, Servicio de Publicaciones.
- Lista, Alberto. *Ensayos*. Leonardo Romero (ed.). Sevilla: Fundación Lara, 2007.
- López Rodríguez, Concepción (1991). “*Historial de un libro: Presencia de los mitos y los dioses griegos en las obras de Luis Cernuda. Primera parte*”, *Florentia Iliberritana. Revista de estudios de antigüedad clásica*. 2, pp. 299-313.
- López Rodríguez, Concepción (1998). “La función de los mitos griegos en la poesía de Luis Cernuda”, en José Luis Calvo Martínez (coord.), *Religión, magia y mitología en la antigüedad clásica*. Granada: Universidad de Granada, pp. 101-122
- Liotard, Jean-François (1991). *La condición postmoderna: Informe sobre el saber*. Buenos Aires: REI.
- Liotard, Jean-François (1987). *La Posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa.
- Marí, Antoni (1990). “Del idealismo trascendental en Luis Cernuda”, en Jacobo Cortines Torres (ed.), “Actas del primer Congreso Internacional sobre Luis Cernuda (1902-1963): Reales Alcázares de Sevilla (3-6 de Mayo de 1988)”. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Maristany, Luis (1984). “La poesía de Luis Cernuda”, en Derek Harris (ed.), *Luis Cernuda*. Madrid: Taurus.

- Martín Navarro, Alejandro (2010). *La nostalgia del pensar: Novalis y los orígenes del romanticismo alemán*. Sevilla: Thémata.
- Martínez de Castilla Muñoz, Nuria (coord.) (2005). “100 años de Luis Cernuda: actas del Simposio Internacional celebrado en mayo de 2002 en la Residencia de Estudiantes de Madrid y en el Paraninfo de la Universidad de Sevilla”. Madrid: Amigos de la Residencia de Estudiantes.
- Merck Navarro, Blanca (1998). “El romanticismo alemán a través de Cernuda: las traducciones de la obra de Hölderlin”, en “Tradición e innovación en los estudios de lengua, literatura y cultura alemanas en España : [actas del] 1er Congreso Hispalense de Germanistas”. Sevilla: Kronos, pp. 195-202.
- Navarro Domínguez, Eloy (1994). “El mito de Prometeo en la generación de 1914”, en Luis Gómez Canseco (ed.), *Las formas del mito en las literaturas hispánicas del siglo XX*. Huelva: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva.
- Navarro Ramírez, Sergio (2016). “Mitos del tiempo: exilios y retornos en la poesía de Luis Cernuda”, *Alfinge: Revista de filología*. 28, pp. 49-71.
- Neumeister, Sebastián (coord.) (1989). “Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18-23 agosto 1986: Berlín”. Frankfurt am Main: Vervuert. II.
- Ortiz-Osés, Andrés (2012). “Nietzsche: la Ilustración Romántica”, en Blanca Solares (ed.), *Mito y romanticismo*. México D.F: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Paz, Octavio (1984). “La palabra edificante”, en Derek Harris (ed.), *Luis Cernuda*. Madrid: Taurus.
- Peckham, Morse (1951). “Toward a Theory of Romanticism”, *PMLA*. LXVI, 2, pp. 5–23.
- Peckham, Morse (1961). “Toward a Theory of Romanticism: II. Reconsiderations”, *Studies in Romanticism*. I, 1, pp. 1–8.
- Peregrín Otero, Carlos (2005). “Cernuda y el Romanticismo: el hombre y su demonio”, en Nuria Martínez de Castilla Muñoz, “100 años de Luis Cernuda: actas del Simposio Internacional celebrado en mayo de 2002 en la Residencia de Estudiantes de Madrid y en

el Paraninfo de la Universidad de Sevilla”. Madrid: Amigos de la Residencia de Estudiantes, pp. 369-396.

Platón, y Roig de Lluís, Luis (1958). *Diálogos*. Madrid: Espasa Calpe.

Reyes Cano, Rogelio (2005). “La infancia recobrada de Luis Cernuda. De *Ocnos* a *Variaciones sobre tema mexicano*”, *Revista de la Universidad de México*. 15, pp. 10-22.

Rivero Taravillo, Antonio (2009). *Luis Cernuda*. Barcelona: Tusquets.

Rovira, Pere (1986). *La poesía de Jaime Gil de Biedma*. Barcelona: Llibres del Mall.

Salinas, Pedro (1972). *Literatura española siglo XX*. Madrid: Alianza.

Salinas, Pedro (1984). “Luis Cernuda, poeta”, en Derek Harris (ed.), *Luis Cernuda*. Madrid: Taurus.

Santana Henríquez, Germán (1999). “Regreso a la sombra: el mundo clásico en Luis Cernuda”, en María Consuelo Álvarez Morán y Rosa María Iglesias Montiel (coords.), “Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio: actas del congreso internacional de los clásicos. La tradición grecolatina ante el siglo XXI (La Habana, 1 a 5 de diciembre de 1998)”. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, pp. 253-259.

Schärer-Nussberger, Maya (2005). “La expulsión del paraíso”, en Nuria Martínez de Castilla Muñoz (coord.), “100 años de Luis Cernuda: actas del Simposio Internacional celebrado en mayo de 2002 en la Residencia de Estudiantes de Madrid y en el Paraninfo de la Universidad de Sevilla”. Madrid: Amigos de la Residencia de Estudiantes, pp. 465-480.

Schärer-Nussberger, Maya (1984). “Luis Cernuda y el reflejo”, en Derek Harris (ed.), *Luis Cernuda*. Madrid: Taurus.

Segovia, Tomás (2002). “Divino tesoro: Cernuda y sus muchachos”, en James Valender (ed.), *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda 1902-1963: [catálogo de la exposición celebrada en la Residencia de Estudiantes, Madrid, mayo-julio 2002 y en el Convento de Santa Inés, Sevilla septiembre-noviembre 2002]*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 61-84.

- Silver, Philip W. (1990a) “Cernuda and Spanish Romanticism: prolegomena to a genealogy”, *Revista Hispánica Moderna*. 43, pp. 107-113.
- Silver, Philip W. (1984) “Cernuda, poeta ontológico”, en Derek Harris (ed.), *Luis Cernuda*. Madrid: Taurus.
- Silver, Philip W. (1990b) “Cernuda, ¿poeta romántico?”, en Jacobo Cortines Torres (ed.), “Actas del primer Congreso Internacional sobre Luis Cernuda (1902-1963): Reales Alcázares de Sevilla (3-6 de Mayo de 1988)”. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 61-70.
- Silver, Philip W. (2005) “Hacia un Luis Cernuda romántico-alegórico”, en Nuria Martínez de Castilla Muñoz (coord.), “100 años de Luis Cernuda: actas del Simposio Internacional celebrado en mayo de 2002 en la Residencia de Estudiantes de Madrid y en el Paraninfo de la Universidad de Sevilla”. Madrid: Amigos de la Residencia de Estudiantes, pp. 481-492
- Silver, Philip W. (1996a) *Luis Cernuda: el poeta en su leyenda*. Madrid: Castalia.
- Silver, Philip W. (1996b) *Ruina y restitución: Reinterpretación del romanticismo en España*. Madrid: Cátedra.
- Solares, Blanca (2012). “Apuntes sobre la relación entre mito e imaginario romántico”, en Blanca Solares (ed.), *Mito y romanticismo*. México D.F: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Solares, Blanca (ed.) (2012). *Mito y romanticismo*. México D.F: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Szondi, Peter (1992). *Poética y filosofía de la historia I: Antigüedad clásica y modernidad en la estética de la época de Goethe. La teoría hegeliana de la poesía*. Madrid: Visor.
- Valender, James (ed.) (2002). *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda 1902-1963: [catálogo de la exposición celebrada en la Residencia de Estudiantes, Madrid, mayo-julio 2002 y en el Convento de Santa Inés, Sevilla septiembre-noviembre 2002]*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- Valender, James (2005). “Luis Cernuda y José Ángel Valente: notas sobre el poema «A Luis Cernuda, con unas siemprevivas»”, en Nuria Martínez de Castilla Muñoz, “100 años de Luis Cernuda: actas del Simposio Internacional celebrado en mayo de 2002 en la

Residencia de Estudiantes de Madrid y en el Paraninfo de la Universidad de Sevilla”.  
Madrid: Amigos de la Residencia de Estudiantes.

Wellek, René (1983). *Historia literaria: problemas y conceptos*. Barcelona: Laia.

Yáñez Vilalta, Adriana (2012). “Gérard de Nerval: mito y poesía”, en Blanca Solares (ed.),  
*Mito y romanticismo*. México D.F: Universidad Nacional Autónoma de México.