

La evolución de la expresión homoerótica en la poesía del exilio de Luis Cernuda

The evolution of homoerotic expression in Luis Cernuda's exile poetry

SERGIO BAENA SANCHO

Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filología, Plaza Menéndez Pelayo s/n, 28040, Madrid.

Dirección de correo electrónico: sbaena01@ucm.es

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-7703-7547>

Recibido/Received: 23/12/2024. Aceptado/Accepted: 14/03/2025.

Cómo citar/How to cite: Baena Sancho, Sergio (2025). La evolución de la expresión homoerótica en la poesía del exilio de Luis Cernuda. *MariCorners: Revista de Estudios Interdisciplinarios LGTBIA+ y Queer*, 2(2), 65-86.

DOI: <https://doi.org/10.24197/mcreilq.2.2025.65-86>

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

Resumen: El presente artículo estudia la poesía de Luis Cernuda a partir de 1936 centrándose en la expresión de la homosexualidad y estableciendo una comparación con su poesía anterior para, de esta manera, revelar los posibles cambios que se han podido producir en el tratamiento de este tema central de la obra cernudiana. Para ello, se analiza en primer lugar la actitud del poeta frente al amor y el erotismo tras la Guerra Civil, así como las nuevas formas poéticas a través de las que se expresa. En segundo lugar, se explica la presencia del narcisismo, uniéndola a las influencias místicas y neoplatónicas, para revelar su estrecha relación con la expresión homoerótica. Finalmente, se profundiza en el asunto del paso del tiempo y la vejez, y en cómo afectó, vital y poéticamente, al autor.

Palabras clave: Luis Cernuda; homoerotismo; exilio; narcisismo; ideal erótico.

Abstract: This article studies Luis Cernuda's poetry from 1936, focusing on the expression of homosexuality and establishing a comparison with his previous poetry, to reveal the possible changes in the way he treats this main theme in his work. To do so, we analyse first the poet's attitude towards love and erotism after the Civil War, as well as the new poetic ways he uses to express them. Secondly, we explain the presence of narcissism, linking it with the influence of mysticism and Neoplatonism, to reveal its close connection with homoerotic expression. Finally, we deepen in the issue of the passing of time and aging, and how it affected, vitally and poetically, to the writer.

Keywords: Luis Cernuda; homoerotism; exile; narcissism; erotic ideal.

INTRODUCCIÓN

Luis Cernuda es uno de los mayores exponentes de la poesía homoerótica en España, tal y como han venido demostrando los diversos estudios en torno a esta temática en la poética del sevillano.¹ No obstante, estos tienden a centrarse en la poesía anterior a 1936, dejando los poemarios posteriores en un segundo plano. Es evidente que el conflicto bélico y el exilio marcan un punto de inflexión para el poeta, que supone un cambio en su expresión poética y, por supuesto, homoerótica. Por ello, el presente artículo se propone estudiar la evolución de la expresión homoerótica en *La realidad y el deseo* entre 1936 y 1962, analizando los poemas compuestos tras el estallido de la Guerra Civil y estableciendo un diálogo entre estos y los anteriores a 1936. Revisaremos, además, la producción crítica en torno a la obra de Cernuda para ofrecer una imagen más nítida de la relación con el deseo que el autor expresó en sus versos, centrándonos en el estudio de Derek Harris (1992), uno de los pilares fundamentales de la crítica cernudiana.

1. MADUREZ POÉTICA Y ERÓTICA

En su clásico ensayo sobre la poesía de Luis Cernuda, Octavio Paz (1964) distinguía entre un amor activo, característico de la primera etapa del sevillano, y un amor contemplativo, que dominaría en su poesía de madurez. Si tenemos esto en cuenta, se hace evidente la diferencia entre la actitud hacia el tema erótico que la poesía del exilio tendría con respecto a la poesía anterior al 36. Ahora bien, cabe hacer algunas matizaciones acerca de esta división.

Como ha indicado Harris, en los poemas maduros hay una tendencia a adoptar una posición «distanciada y contemplativa que versa con frecuencia sobre experiencias de juventud como parte de la tentativa de utilizar el pasado para llegar a un conocimiento de la personalidad actual» (1992, p. 172). Así, mientras que poemarios como *Los placeres prohibidos* (1931) y *Donde habite el olvido* (1932-1933) tratan sobre experiencias amorosas concretas, en las composiciones del exilio encontraríamos un «deseo despersonalizado» (p. 174). No obstante, el propio Harris indica una serie de excepciones que, debido a su número y relevancia, no creemos

¹ Entre ellos, Martín (2007), Cazorla Castellón (2018) y Peral Vega (2021).

adecuado considerar como tal. Nos referimos a «Canción de invierno», «Alegría de la soledad», «El amor y el amante», y a las series «Cuatro poemas a una sombra» y «Poemas para un cuerpo». Todos estos poemas se referirían a relaciones concretas y, en consecuencia, tendrían un referente directo. Por lo tanto, no estaríamos hablando de una predominancia de la visión despersonalizada del deseo, sino de una alternancia entre esta y la poesía más referencial que acabamos de referir.

Como ha indicado Harris (1992, p. 172), el giro hacia el amor contemplativo se iniciaría en *Invocaciones* (1934-1935), como consecuencia del desastre amoroso que supuso la relación con Serafín Fernández Ferro, de la que el autor da cuenta en *Donde habite el olvido*. Pasaría así de la búsqueda de un amor que podemos denominar «terrenal», cifrado en los cuerpos de amantes concretos, a un amor «trascendental», que sirva como vehículo a una instancia superior. Descartando la «realidad a la que juzga desdeñable», se dirige a la «contemplación nostálgica de un mundo ideal» (Flys, 2015, p. 60). Cobra aquí relevancia el concepto de «acorde», desarrollado por el propio poeta en el ensayo «Palabras antes de una lectura» y uno de los poemas de *Ocnos*, y en el que la crítica ha cifrado la búsqueda trascendental de la poesía cernudiana. Se trata de un estado de comunión mística de resabios panteístas, que recuerda a la poesía de algunos de sus compañeros de generación, como Aleixandre y García Lorca²:

Plenitud que, repetida a lo largo de la vida, es siempre la misma; ni recuerdo atávico, ni presagio de lo venidero: testimonio de lo que pudiera ser el estar vivo en nuestro mundo. Lo más parecido a ella es ese adentrarse por otro cuerpo en el momento del éxtasis, de la unión con la vida a través del cuerpo deseado.

² Nótese que *Invocaciones* fue escrito en gran parte en 1935, año de publicación de *La destrucción o el amor*, poemario en el que también encontramos la expresión de una mística panteísta. En cuanto a García Lorca, podría establecerse un paralelismo entre su «duende» y el «acorde» cernudiano. Miguel García (2017) ha indicado el carácter místico del concepto lorquiano (p. 243) y ha señalado como una de sus consecuencias la identificación entre el cuerpo del poeta y el cuerpo del amado (p. 237). Esta última cuestión es central en la concepción mística cernudiana, como veremos más adelante.

En otra ocasión lo has dicho: nada puedes percibir, querer ni entender si no entra en ti primero por el sexo, de ahí al corazón y luego a la mente. (Cernuda, 1993, p. 614)

Vemos, por lo tanto, que para Cernuda el camino de llegada a este estado de acorde es plenamente erótico.³ De ahí que Harris (1992) haya afirmado que, en el Cernuda posterior a *Invocaciones*, el deseo sustituye al amor como «el valor supremo de la vida» (p. 174).

Teniendo esto en cuenta, es necesario matizar la división entre amor activo/terrenal y contemplativo/trascendental. Al contrario de lo que parte de la crítica, con Derek Harris a la cabeza, ha sostenido, creemos que a lo largo de la obra cernudiana podemos encontrar una fluctuación entre los distintos estados amorosos. El amor activo, propio según Paz de los poemas anteriores al 36, está presente en los «Poemas para un cuerpo», aunque con una pátina contemplativa, pues el autor adopta una actitud reflexiva sobre el amor que allí describe. Por otro lado, también encontramos matices trascendentales/contemplativos en poemas anteriores al 36. Es el caso de la «Oda» del segundo poemario, en la que el yo poético observa desde la distancia a un joven dios que se erige como objeto de deseo. Algo similar ocurre en algunos poemas de *Los placeres prohibidos* en los que se aprecia una deificación del objeto amoroso. Ejemplo de ello es «Los marineros son las alas del amor», en el que se describe al amante como un «Rubio mar amoroso cuya presencia es cántico» (Cernuda, 1993, p. 183), pero también «Adónde fueron despeñadas», donde encontramos la figura mitificada del Corsario. Si, a partir de *Invocaciones*, «la conexión entre los dioses antiguos y el deseo simboliza la relación entre éste y la escondida realidad superior del mundo» (Harris, 1992, p. 181), el mismo fin tendrán las apariciones del dios de «Oda» y el amante deificado de *Los placeres prohibidos* e incluso *Donde habite el olvido*.⁴

En la poesía del exilio encontramos también composiciones en las que, como ya hemos comentado, los elementos erótico y trascendental están estrechamente relacionados, siendo aquel medio para alcanzar este. El caso más evidente lo encontramos en «Vereda del cuco», en el que

³ Como ha indicado Sahuquillo (1986, p. 99), en la obra de García Lorca encontramos también una relación estrecha entre la espiritualidad y el erotismo, similar al caso cernudiano.

⁴ Ferro suele aparecer referido como ángel o arcángel, en un juego de palabras con su nombre, Serafín.

«Cernuda investiga la relación que ha tenido el deseo con el tiempo desde los días de su adolescencia» (Harris, 1992, p. 179). El yo poético se sitúa en un espacio natural, una fuente que recuerda a la poesía bucólica y que sirve al autor como símbolo del origen del deseo. Allí, un poeta adolescente experimenta sus primeros encuentros sexuales furtivos:⁵ «Mientras por esa pausa tímida aprendías / A conocer tu sed aún inexperta» (p. 376). Al beber por primera vez de la «fuente» del deseo, la «sed» del poeta se intensifica, lo que le lleva a encadenar numerosos amantes: «La compañía fiel en cuerpos sucesivos, / Que el amor es lo eterno y no lo amado» (p. 377). El amor aparece aquí como una entidad superior y eterna, para la que el cuerpo de los amantes sirve no como recipiente sino como medio a través del que alcanzarlo. El componente erótico/terrenal no es, por lo tanto, un elemento opuesto al amoroso/trascendental, sino una parte indispensable de él: «Que si el cuerpo de un día / Es ceniza de siempre, / Sin ceniza no hay llama» (p. 378). Podemos ver en este poema una especie de respuesta de Cernuda a *Un río, un amor* (1929), poemario que «responde, de forma iniciática, a la búsqueda incesante de una plenitud [...] nunca satisfecha y tan solo atisbada, levemente, en fulgores de luz — tanto vale decir cuerpos— pasajeros» (Peral Vega, 2021, p. 143). Si en el poemario de juventud, transitado por emociones negativas, el autor nos insta a no dejarnos caer en el remordimiento, en «Vereda del cuco» ese sentimiento aparece completamente desterrado, al ligar el encuentro erótico furtivo con el amor trascendental.

Entrando más directamente en el campo de la expresión erótica, podemos observar una evolución bastante clara en la poesía del exilio con respecto a la de la primera edición de *La realidad y el deseo*. Desde *Invocaciones*, predomina en la poesía cernudiana el uso de «técnicas de objetivación» (Harris, 1993, p. 89), en especial la utilización de la segunda persona y de máscaras que sirven al poeta para expresarse. Este último recurso es quizá el más interesante para la cuestión homoerótica, pues Cernuda establece un juego de ocultación/desvelamiento a la manera lorquiana⁶ mediante el cual pretende mostrar su deseo ocultando la voz

⁵ El poema describe, de forma codificada, una práctica denominada *cruising*, consistente en mantener relaciones sexuales en espacios públicos.

⁶ Al igual que en varias obras de Lorca, y especialmente en *El público*, en Cernuda se produce una «identificación» con la máscara, que le sirve para expresar su propia identidad al considerarla como «la síntesis más acabada de su *yo social* marginalizado» (Peral Vega, 2020, p. 14).

poética bajo diversas identidades. Los dos poemas más destacados en este sentido son «El César», y «Luis de Baviera escucha *Lohengrin*». En el primero de ellos, el poeta adopta la voz de un emperador romano para tratar el tema, tan frecuente en su última poesía, del deseo en la vejez:⁷ el emperador lanza un planto doloroso en el que se queja de ser demasiado mayor para la práctica erótica, llegando a relacionar esta con el dolor: «¿Acaso al cuerpo de que se goza / Una tortura no imponemos?» (Cernuda, 1993, p. 433). En el segundo poema, el yo poético adopta la identidad del rey Luis II de Baviera, que acude al teatro para ver una representación de la ópera *Lohengrin* de Wagner. A lo largo del poema, el personaje de la ópera se convierte en «la manifestación física de los sueños eróticos del rey» (Harris, 1992, p. 237), sirviendo a Cernuda como pretexto para analizar la naturaleza de deseo homosexual en clave narcisista.⁸

Pero estos poemas, al contrario de lo que podría parecer, no son muestra de una renuncia por parte de Cernuda a la exposición explícita del deseo homosexual, sino tan sólo una nueva manera de expresarlo acorde con su evolución poética. El uso de las técnicas de objetivación tiene por lo tanto el mismo motivo que el uso de las técnicas surrealistas en *Los placeres prohibidos*: la búsqueda de una forma poética a través de la cual expresar su deseo. Prueba de que no renuncia a la expresión del homoerotismo es la coexistencia de estos poemas con otra serie de composiciones en las que una voz poética desnuda de toda máscara diserta acerca del amor entre hombres. En muchos de ellos incluso se atisba la actitud retadora y orgullosa vista en *Los placeres prohibidos*. Es el caso de «Amor oculto», de *Las nubes* (1937-1940), en el que Cernuda reivindica una resistencia atávica frente al rechazo de la sociedad que, como como la primavera tras el invierno, reaparece a pesar de toda oposición: «El mundo bajo insulta / Pero la vida es tuya: surge y ama» (1993, p. 309). Un caso similar lo encontramos en «Aplauso humano», en el que, como ha indicado Harris, «Sus versos le revelan como homosexual, pero acepta el escarnio de la sociedad y se niega a rehuir este aspecto de la personalidad para buscar la aprobación para su obra» (1992, p. 164). Cernuda establece aquí un paralelismo con *Los placeres prohibidos*, replanteándose (y reafirmando) la actitud expuesta en este poemario: «Mas tus labios

⁷ En el tercer apartado de nuestro estudio desarrollaremos por extenso esta cuestión.

⁸ Por esta razón, analizaremos el poema más adelante, al tratar la cuestión del narcisismo en la poesía cernudiana.

hablaron, y su verdad fue al aire / Sigue con la frente tranquila entre los hombres, / Y si un sarcasmo escuchas, súbito como piedra, / Formas amargas del elogio ahí descifre tu orgullo» (1993, p. 361). El poeta es consciente de haber mostrado al mundo, en el poemario de 1931, su «verdad ignorada» (1993, p. 179) que reaparece en este poema como «verdad del alma» (p. 361), y en consecuencia vuelve a apelar al «Bronce de orgullo» (p. 174) que en «Diré cómo nacisteis» envolvía al deseo homosexual.

También «El prisionero» parece ofrecer una respuesta a algunas de las propuestas de *Los placeres prohibidos*. Si en su cuarto poemario Cernuda propugnaba la ruptura de los muros que en las composiciones anteriores habían servido como símbolo del «enclaustramiento» frente a la sociedad represiva (Peral Vega, 2021, p. 149), en este poema se pregunta por el resultado de esta ruptura, que no es otro que la soledad y el aislamiento: «Mas libertad sin nadie / Ganaste, y te parece / Victoria desolada, / Figura de muerte» (1993, p. 395). Vemos, por lo tanto, que, si bien el poeta se reafirma en sus decisiones, es consciente de sus consecuencias.

Como continuación a esta visión pesimista podemos aludir a «*Birds in the night*», en el que el autor reflexiona sobre el escarnio social causado por la expresión pública de la homosexualidad a través de la relación entre Rimbaud y Verlaine. Al igual que en «El prisionero», Cernuda desarrolla en estos versos las consecuencias del enfrentamiento a la sociedad: «Pero la libertad no es de este mundo, y los libertos, / En ruptura con todo, tuvieron que pagarla a precio alto» (1993, p. 496). No obstante, no se limita aquí a exponer esta visión pesimista, sino que la redirige hacia la denuncia de la hipocresía de la sociedad, que pasado el tiempo se ha reapropiado de la figura de Rimbaud y Verlaine obviando los motivos por los que fueron rechazados en un principio: «sodomía, borrachera, versos escarnecidos, / Ya no importan en ellos, y Francia usa de ambos nombres y ambas obras / Para mayor gloria de Francia y su arte lógico» (p. 497).

2. NARCISISMO, MÍSTICA Y NEOPLATONISMO

Tal y como han señalado diversos críticos,⁹ el narcisismo es uno de los temas más recurrentes de la poesía de Cernuda, presente desde el primero de sus poemarios. Como ha señalado Bianchi (2019), en la poesía modernista y de la Generación del 27 se produce una recuperación del mito

⁹ Entre ellos, Harris (1992), Utrera Torremocha (2003) y Romero Rivero (2021).

de Narciso, gracias quizá a la influencia de la *Introducción del narcisismo* de Sigmund Freud. Otro texto clave es *El tratado de Narciso* de André Gide, uno de los autores de referencia para Cernuda. Pero, aparte de estas obras, es necesario señalar la amplia trayectoria del mito en la literatura europea, desde Ovidio a Oscar Wilde, que sin duda sirvió a estos autores como base desde la que construir su propuesta poética.

Como ha estudiado Bruhm (2001), el mito de Narciso ha servido a multitud de autores como medio a través del que expresar el deseo homosexual. Literariamente hablando, el narcisismo supone la codificación del deseo en un *yo* masculino que el autor presenta como un *otro* a través del recurso del doble. Las ficciones y las poéticas narcisistas se sitúan, en consecuencia, en una frontera entre lo real y lo ilusorio, otorgando gran relevancia a elementos como el sueño o el reflejo. Todo esto resuena en la poesía de Cernuda, que en última instancia se basa en la oposición constante entre realidad y deseo. En muchas ocasiones, las técnicas de objetivación que hemos visto responden a una poética en clave narcisista que busca la expresión de su deseo. No obstante, a la hora de estudiar la presencia del narcisismo en la obra del sevillano, la crítica ha incurrido en algunos tópicos recurrentes en muchos estudios sobre esta cuestión en autores homosexuales. Bruhm (2001) ha señalado este fenómeno:

Regardless of the degree to which cultural critics and theorist may find the Narcissus myth a productive and generative fiction, they are always brought up short at the door of homoeros and at that moment revert to an easy pathologizing narrative that diagnoses and condemns the gay man (and sometimes the lesbian) for an antisocial, antisexual narcissism (p. 2).

Esta tradición crítica se une a la imagen prototípica de Cernuda como un hombre «hoso y distante» (Rivero Taravillo, 2008, p. 19) que se aísla en sí mismo. Y así, muchos de los análisis realizados por los estudiosos cernudianos arrastran, aun sin ser conscientes de ello, esta visión negativa. Pongamos por ejemplo el análisis de los «Poemas para un cuerpo» y de «Luis de Baviera escucha *Lohengrin*» realizado por Derek Harris, quien afirma que, en estas composiciones, el amante es «sólo el pretexto para la realización del ideal erótico» (p. 201) y que este «es, en efecto, un vehículo para la autoafirmación» (p. 238).

En contraposición, creemos que la presencia del narcisismo en la poesía de Cernuda no sirve para la autoafirmación del poeta, sino para la

expresión del deseo homoerótico y de la búsqueda de unión con el amante. En este sentido, el narcisismo se une a dos amplias tradiciones, la mística y la neoplatónica, que sirven al autor para conformar su poética. En ambas, si bien de manera divergente, encontramos un deseo de unión total con el amado. En el neoplatonismo este deseo nace de la conciencia de incompletitud, pues el ser humano, según la teoría platónica, es en realidad la mitad de un solo ser y debe buscar a su otra mitad.¹⁰ Así lo expresa Platón en *El banquete*:

Una vez hecha esta división, cada mitad trató de encontrar aquella de la que había sido separada y cuando se encontraban se abrazaban y unían con tal ardor en su deseo de volver a la primitiva unidad, que perecían de hambre y de inanición en aquel abrazo, no queriendo hacer nada la una sin la otra (1988, p. 241).

La corriente neoplatónica llega a Cernuda, siguiendo a Calabrese (2018), de la mano de Francisco de Aldana, uno de los «poetas metafísicos» a los que el sevillano admiraba.¹¹ El neoplatonismo aporta a nuestro poeta no sólo la voluntad de unión con el ser amado, sino también la búsqueda de una instancia superior, que como hemos visto Cernuda denominó el «acorde». De Aldana toma también un símbolo, el del espejo, que se entrelaza con el símbolo narcisista, dotándole de una mayor profundidad. El doble que el poeta ve a través del cristal es la codificación de su deseo erótico, pero también se establece «una relación entre la presencia divina y la imagen del espejo» (Calabrese, 2018, p. 59). Esto explicaría la unión indivisible que para Cernuda existe entre el elemento erótico y el trascendental, y supondría la divergencia de la poesía cernudiana con la tradición neoplatónica, pues esta establece una división clara entre lo terreno y lo trascendente.

En cuanto a la tradición mística, tuvo una influencia muy notable en la poesía de varios de los autores del 27, entre ellos el propio Cernuda, Vicente Aleixandre e incluso García Lorca.¹² La mística, como el

¹⁰ Como ha estudiado Sahuquillo (1986), el mito platónico de las dos mitades está también presente en la poesía de García Lorca en relación a la expresión homoerótica.

¹¹ Véase al respecto su artículo «Tres Poetas Metafísicos» (Cernuda, 1994, p. 502-516).

¹² Aleixandre es quizá el autor del 27 en el que más se ha profundizado sobre la influencia mística, ya desde el estudio clásico de Bousoño (1977). En cuanto a

neoplatonismo, aporta a nuestro poeta la búsqueda trascendental y de unión con el amante, pero también un medio retórico a través del que expresarla. De herencia mística son, como veremos, muchos de los versos amorosos de la poesía cernudiana. Si el referente neoplatónico de Cernuda era Aldana, en el caso de la poesía mística el modelo más claro será san Juan de la Cruz, cuya presencia en la poesía cernudiana ha sido señalada por multitud de críticos y estudiada en profundidad por Ali Abdel Azim (2017).

Veamos, pues, cómo se entrelaza el narcisismo con las tradiciones mística y neoplatónica en la poesía del exilio de Cernuda. Si bien en *Las nubes* la temática narcisista parece diluirse, el poeta lo retomará en *Como quien espera el alba* (1941-1944), concretamente en «Noche del hombre y su demonio». En este poema, Cernuda se enfrenta a un doble daimónico en un diálogo que le permite realizar un ejercicio de autoexamen interior. Los versos más interesantes los encontramos en la segunda intervención del Demonio: «No sólo forja el hombre a imagen propia / Su Dios, aún más se le asemeja su demonio. / [...] En mí tienes espejo» (Cernuda, 1993, p. 366). La devoción de un ser a imagen propia no significa, como podría parecer en principio, el culto del poeta a sí mismo, sino que funciona como expresión codificada de la homosexualidad. Ya en «No decía palabras» utilizó Cernuda una expresión similar con el mismo objetivo: «Mitad y mitad, sueño y sueño, carne y carne, / Iguales en figura, iguales en amor, iguales en deseo» (1993, p. 178). En estos versos encontramos, según Peral Vega (2021), la «exhibición absoluta del encuentro entre dos hombres» (p. 178). Por lo tanto, cuando en ambas composiciones la voz poética se dice igual en figura/imagen a su amante no quiere decir realmente que ame a un doble de sí mismo, sino que su deseo se dirige a un cuerpo de su mismo sexo. Cernuda juega con elementos narcisistas (el reflejo, la ensoñación) y neoplatónicos (el amante como mitad de uno mismo) para desvelar al lector su deseo homoerótico.

Una intención similar tendrían algunos de los versos de los «Cuatro poemas a una sombra». En el primero de ellos, «La ventana», el poeta desarrolla el motivo de la mirada con versos de resabios místicos. Tanto Cernuda como san Juan conciben la mirada «como un medio para el encuentro con los amados» (Ali Abdel Azim, 2017, p. 15). Por ello, en este poema la mirada se convierte en un elemento creador que, según la

García Lorca, la influencia mística reluce especialmente en los *Sonetos del amor oscuro*, como ha señalado, aunque sucintamente, Irimia Núñez (2019).

concepción del poeta, da origen a su mundo¹³ al permitir el encuentro y la unión con el amante: «Y al poder te somete de unos ojos, / Donde amanecer el alma / [...] Unida a ellos, y unido tú con ellos» (Cernuda, 1993, p. 384). Al igual que la mirada divina en la poesía de san Juan, la mirada del amado se convierte en este poema en la luz¹⁴ que ilumina su noche oscura del alma: «Mientras contemplas, ya a la aurora, / El azul puro y hondo de esos ojos, / Porque siempre la noche / Con tu amor se ilumine» (1993, p. 386).

Especialmente relevante es el segundo de estos poemas, «El amigo», en el que la voz poética muestra una identificación total con el amado:¹⁵ «Que si tocas tu mano es con su mano, / Que si miran tus ojos es con sus ojos» (Cernuda, 1993, p. 387). Se produce entonces una unión entre ambos a la manera platónica: «unidos vais, / Formando un solo ser de dos impulsos» (p. 387). Por lo tanto, cuando Cernuda hace referencia a «tu amor en ti mismo» (p. 387), está aludiendo al amado, pues no es ya posible hacer una distinción entre ambos.

Entrando ya en los «Poemas para un cuerpo», es necesario para su análisis tener en cuenta de que no estamos ante una serie de composiciones que «contemplan el amor desde la perspectiva de su fin» (Harris, 1992, p. 196), sino que, como confirma Rivero Taravillo (2011), fueron escritos al calor de la relación entre el poeta y Salvador Alighieri, el «cuerpo» que los inspira. Según Harris (1993, p. 89), Cernuda abandona parcialmente en estos versos las técnicas de objetivación características de su poesía del exilio. Esto significa que el uso de la segunda persona que aparece en gran parte de los poemas no lo dirige el autor a sí mismo, como en otras composiciones, sino a su amado. Es, sin embargo, una apelación que el propio poeta sabe que no será escuchada, pero no por la distancia con el destinatario de sus palabras sino porque estos poemas sirven a Cernuda para reflejar unos pensamientos que no compartió con Alighieri.¹⁶ Los

¹³ «La mirada es quien crea, / Por el amor, el mundo» (1993, p. 384).

¹⁴ La impronta mística en este caso cobra más importancia aún si tenemos en cuenta que en la poesía de Cernuda, al igual que en la de otros autores contemporáneos como Gil-Albert, «lo luminoso va unido a lo homosexual» (Sahuquillo, 1986, p. 102).

¹⁵ Un procedimiento similar lo encontramos en la poesía de Aleixandre, en la que el amor es visto como «una fuerza que nos lleva a la generosa identificación con el objeto amado» (Bousoño, 1977, p. 72).

¹⁶ Téngase en cuenta que, como confirma Rivero Taravillo (2011, p. 279), Alighieri no leyó los poemas hasta muchos años después, y que por lo tanto no conocía su contenido.

«Poemas para un cuerpo» contienen, por lo tanto, una serie de reflexiones íntimas del poeta en el momento de su relación con este joven. En el primero de ellos, Cernuda juega con el nombre de su amado (como ya lo hizo con el de Serafín muchos años antes) para rogarle que se convierta en su «salvador» permitiéndole unirse a él: «Si eres salvador, sálvale / De ti y de él; la violencia / De no ser uno en ti, aquíétala» (Cernuda, 1993, p. 469). Si tenemos en cuenta que, siguiendo dictados místicos y neoplatónicos, la voluntad de unión con el amado se relaciona con su búsqueda del «acorde» trascendental, y que este para Cernuda solo puede alcanzarse por vía erótica, entonces este poema contiene una petición de unión carnal. Sin embargo, debe tenerse en cuenta que, según el propio Alighieri, la relación entre ambos no fue en ningún momento sexual (Rivero Taravillo, 2011, p. 241). Por ello, estos versos no deben entenderse como una muestra de afecto físico entre ambos, sino como expresión de un deseo insatisfecho por parte del autor, que solo puede observar el «cuerpo» que tiene delante. Esto parece confirmarse con la última estrofa de la serie: «Mas mi amor nada puede / Sin que tu cuerpo acceda: / Él sólo informa un mito / En tu hermosa materia» (Cernuda, 1993, p. 485).

El cuerpo del amado aparece inaccesible ante el poeta, por lo que toda referencia amorosa hay que situarla en el pensamiento del autor. Sólo así puede entenderse el cuarto poema de la serie, en el que Cernuda se refiere a su amado en los siguientes términos: «Bien sé yo que esta imagen / Fija siempre en la mente / No eres tú, sino sombra / Del amor que en mí existe» (1993, p. 472). A estos versos se refería Harris (1992) cuando afirmaba, como hemos visto, que el amante ocupaba un lugar secundario en estos poemas. Pero no creemos que sea correcta esta interpretación, sino que consideramos que el poema hace referencia a la situación concreta del amor con Alighieri, en la que se habría producido una dualidad entre el amante real (y eróticamente inaccesible) y el que puebla las ensoñaciones del poeta. Entramos de lleno en el plano de la simbología narcisista, pero esta vez con una vuelta de tuerca, pues el objeto de deseo no es el doble del poeta sino del amado.¹⁷

Teniendo esto en cuenta, los «Poemas para un cuerpo» reflejarían a la perfección la división entre realidad y deseo, creando un plano paralelo en

¹⁷ A este doble se referiría, entonces, el noveno poema de la serie: «Mi imaginar no vence a la extrañeza / De que sea tu existir originado en otros, / En estos repetido, / Cuando único me parece, / Creado por mi amor» (Cernuda, 1993, p. 477).

el que el deseo se pueda vivir más allá de las limitaciones de la realidad. Se explicarían así las referencias eróticas que, en clave mística, aparecen en varias de estas composiciones. «Despedida» se desarrolla en un ambiente nocturno que remite directamente a san Juan, para quien la noche «simboliza el estado de confusión predominante en el camino místico» (Ali Abdel Azim, 2017, p. 16). Y precisamente este poema refleja la confusión de la voz poética tras separarse del amado, quedando «Desnudo ya del cuerpo tan amigo / Que contigo uno era» (Cernuda, 1993, p. 470). Es el propio poeta quien rompe la unidad entre ambos, dominado por un «terror a ser libre» (p. 470). La libertad en la poesía cernudiana se relaciona con la consecución amorosa desde su inicio mismo, con los muros aislantes de *Primeras poesías* que simbolizaban la soledad del poeta. Así lo expresaba en «Si el hombre pudiera decir», con unos versos de «evidente resonancia teresiana» (Peral Vega, 2021, p. 154): «Libertad no conozco sino la libertad de estar preso en alguien» (Cernuda, 1993, p. 180). El poeta, entonces, se separa de ese «cuerpo tan amigo» al no sentirse capaz de enfrentarse a su deseo. La rebeldía de *Los placeres prohibidos* se convierte aquí en aceptación estoica. También remite a san Juan el duodécimo poema de la serie, «La vida», en el que la luz que caracteriza al amante se opone a la oscuridad que predomina en el poeta, quedando este redimido por la intervención de aquel: «Así tu presencia viene / Sobre mi existencia oscura / A exaltarla, para darle / Esplendor, gozo, hermosura» (1993, pp. 480-481).

Finalmente, de todos los poemas que desarrollan el tema de narcisismo en *La realidad y el deseo*, quizá sea «Luis de Baviera escucha *Lohengrin*» el que más sobresalga. Como hemos visto antes, en estos versos el poeta hace uso de una máscara identificándose con el rey, quien a su vez se identifica con un elfo que aparece en escena durante la representación de la ópera de Wagner. El rey se identifica plenamente con el objeto de su amor, parte ya de sí mismo, cuya observación le lleva a un estado de éxtasis místico, alcanzando así el «acorde» ansiado: «El rey no puede, ni aun pudiendo quiere dividirse a sí del otro. / Sobre la música inclinado, como extraño contempla / Con emoción gemela su imagen desdoblada / Y en éxtasis de amor y melodía queda suspenso» (1993, p. 515). Hay, no obstante, un momento de duda en el que el rey se pregunta por la validez del amor que está sintiendo: «Pero, ¿puede / Consigo mismo unirse? Teme que, si respira, el sueño escape. / Luego un terror le invade: ¿no muere aquel que ve a su doble?» (p. 515). Cernuda expresa así el temor por las consecuencias de un amor tabú, que no es realmente ese amor a sí

mismo sino el amor homosexual. Pero toda duda queda relegada por la reafirmación clara en su sentimiento, con resonancias de *Los placeres prohibidos*¹⁸: «Sólo el amor depara al rey razón para estar vivo, / Olvido a su impotencia, saciedad al deseo / Vago y disperso que tanto tiempo le aquejara» (p. 516).

3. LA VEJEZ Y EL PASO DEL TIEMPO

Uno de los aspectos novedosos en los últimos poemarios de Cernuda con respecto a su primera etapa es la introducción de la vejez como nuevo impedimento de la consecución erótica. Desde la «Oda», la poesía cernudiana ha asociado el deseo erótico con el cuerpo joven, y así seguirá siendo hasta sus últimas composiciones. En consecuencia, el poeta va adquiriendo una clara conciencia del paso del tiempo, que crea un «conflicto entre la vejez y el ideal erótico juvenil» (Harris, 1992, p. 236). Este conflicto alcanza su punto álgido en *Desolación de la Quimera* (1956-1962), pero en *Las nubes* está presente ya la «conciencia agudizada del tiempo» (Harris, 1992, p. 189). Harris afirma, sin embargo, que esta conciencia no tendrá un impacto claro en el asunto erótico hasta los «Cuatro poemas a una sombra». Y si bien es cierto que será en los tres últimos poemarios en los que el conflicto entre el tiempo y el deseo se agudice, también en *Las nubes* y *Como quien espera el alba* podemos encontrar algunos poemas en los que el poeta expresa, de forma menos directa, la mella que el paso del tiempo ha tenido en su deseo.

La primera alusión de este tipo podemos encontrarla en «A un poeta muerto», que Cernuda dirige a García Lorca y en el que arremete contra el pueblo español al no considerarlo digno del poeta granadino. Pero el autor no desaprovecha la oportunidad de aludir a la sexualidad compartida con su amigo:¹⁹ «Mira los radiantes mancebos / Que vivo tanto amaste / Efimeros pasar juntos al fulgor del mar. / Desnudos cuerpos bellos que se llevan / Tras de sí los deseos» (1993, p. 256). Los cuerpos jóvenes, que constituyen el ideal del deseo cernudiano, aparecen aquí con un carácter efímero que contrasta con la imagen de los amantes deificados de los

¹⁸ «Tú justificas mi existencia: / Si no te conozco, no he vivido; / Si muero sin conocerte, no muero, porque no he vivido» (Cernuda, 1993, p. 180).

¹⁹ Peral Vega (2022) ha señalado la importancia que la amistad con Lorca tuvo para Cernuda en el reconocimiento de su propia homosexualidad y ha estudiado el diálogo poético que se produce en la obra de ambos autores.

poemarios anteriores a la guerra. Los objetos de deseo pierden a partir de *Las nubes* su carácter inmortal y se convierten en cuerpos pasajeros cuya belleza el poeta intenta captar a través de la poesía.²⁰

En «Las ruinas» de *Como quien espera el alba* el autor reincide en la idea del paso del tiempo y el carácter efímero de la belleza al afirmar que «Todo lo que es hermoso tiene su instante, y pasa» (Cernuda, 1993, p. 325). Y poco más adelante, en «Ofrenda», se pregunta de forma directa sobre cuál será su situación erótica al alcanzar la vejez: «Cuando el invierno venga, ¿dónde / Tu mano ha de encontrar las hojas, / Tus ojos una luz sin sombras, / Tu amor su forma en cuerpo joven?» (1993, p. 327). Muestra así, ya por fin de forma clara, que la preocupación del autor por el deseo en la vejez aparece en la poesía cernudiana ya en sus primeros años de exilio.

Uno de los argumentos que Paz y Harris esgrimían para defender su tesis de la preponderancia de la actitud contemplativa frente al amor en este periodo es la tendencia, en algunos de sus poemas, al repaso de vivencias del pasado. Esta tendencia tiene una estrecha relación con la preocupación por el paso del tiempo: Cernuda lanza una mirada a sus amores del pasado porque ha dado por concluida su experiencia erótica. Ejemplo paradigmático de esta rendición es «Despedida», en el que el poeta dice adiós a todos jóvenes a los que ya no podrá amar debido a su edad, pues «Mano de viejo mancha / El cuerpo juvenil si intenta acariciarlo» (1993, p. 533). Pero puede verse ya desde algunos poemas de *Como quien espera el alba*, especialmente «Elegía anticipada», en el que se presenta a sí mismo como un hombre moribundo que quiere «Caer donde el amor fue suyo un día» (p. 360). En este poema muestra el autor una conciencia de haber dejado atrás los mejores años de su vida y haber iniciado una imparable decadencia: «Y no es el silencio solamente, / La quietud del lugar, quien así lleva / Tu memoria hacia allá, mas la conciencia / De que tu vida allí tuvo su cima» (pp. 358-359).

Encontramos en «Apología pro sua vita» un ejemplo similar, pero con una actitud radicalmente diferente. Aquí recuerda el poeta a sus antiguos amantes y reconoce las penurias que conllevan los trabajos de amor. Pero el tono no es pesimista sino esperanzador, al expresar con resabios místicos a la manera de san Juan su fe en la llegada de tiempos mejores: «Si dijiste, mi Dios, cómo ninguno / De los que en ti confíen ha de ser desolado, / Tras esta noche oscura vendrá el alba / Y hallaremos en ti resurrección y vida.

²⁰ Véase al respecto el cuarto capítulo del estudio de Harris (1992).

/ Para que entre la luz abrid las puertas» (1993, p. 349). Hay, por lo tanto, una oscilación entre poemas con una actitud negativa y poemas con una actitud más benevolente. Los poemas más pesimistas muestran el decaimiento del cuerpo como una realidad insalvable que aleja al poeta del deseo. Es el caso «El intruso», en el que Cernuda muestra un sentimiento de alteridad al contemplar en el espejo una cara «vieja / Hosca, abstraída» que se le presenta como una «presencia ajena» (1993, p. 392).

Siguiendo con esta visión pesimista, cabe destacar dos poemas que revisan sendas composiciones de *Invocaciones*. El primero de ellos es «Otros tulipanes amarillos», que sirve como respuesta a «Por unos tulipanes amarillos». Mientras que el poema de 1935 está traspasado por un «goce de iluminación diurna y radiante» (Peral Vega, 2021, p. 164), el de 1942 nos presenta una vivencia erótica más desabrida, que ya no ofrece al poeta los «presagios ilusorios» del pasado sino «unos ecos, con algunos recuerdos» (Cernuda, 1993, p. 364). Ahora bien, para entender ambos poemas creemos necesario tener en cuenta las vivencias que posiblemente influyeran en su composición. El poema de *Invocaciones* iba dedicado en su borrador a Stanley Richardson, poeta inglés al que Cernuda conoció en 1935 y que durante la guerra le ayudaría a salir de España invitándole a dar una serie de conferencias en Londres. Teniendo en cuenta que la fecha de composición del poema coincide con el viaje de Richardson a España, es probable que sus versos aludan a un posible idilio entre el inglés y el sevillano, tal y como ha sugerido Tinnell (2011, p. 16, nota 24). La posible relación sentimental entre ambos es difícil de constatar, entre otros motivos porque José Luis Cano destruyó la correspondencia con el inglés tras pedirselo Cernuda en carta de octubre de 1956 (Cernuda, 1993, pp. 602-603). No obstante, algunos críticos, como Rivero Taravillo (2008), apuntan a la posibilidad de una relación entre el poeta sevillano y el inglés. Tinnell (2011), además, señala la conexión de Richardson con diversos autores homosexuales de la España del momento y recoge algunos testimonios que afirman que el inglés vivía su homosexualidad de forma abierta. Teniendo todo esto en cuenta, no es descabellado afirmar que el «rubio mensajero» (Cernuda, 1993, p. 229) de «Por unos tulipanes amarillos» sea un *alter ego* de Stanley Richardson. «Otros tulipanes amarillos», por su parte, fue escrito en 1942, un año después de la muerte de Richardson. Como ya indicó Rivero Taravillo (2008, pp. 316-317) es muy posible que Cernuda evoque en este poema el recuerdo doloroso de este amor pasado:

Así te vuelve hoy aquella sombra
Lejana, que por una lejana primavera,
También gris y amarilla, quiso amarte
Con capricho egoísta, como el hombre ama
En un mundo incompleto (y aún es mucho);
A quien la mano de la muerte puso en fuga
Como la mano nuestra en fuga pone al pájaro (1993, p. 364)

A la luz de los acontecimientos, estos versos parecen una alusión clara a la figura de Richardson. El «capricho egoísta» con el que el amante ama al poeta referiría a la relación unilateral que el inglés intentó mantener con Cernuda a lo largo de 1938, a pesar del desdén del sevillano.²¹ Los últimos dos versos aludirían entonces a la muerte del antiguo amante, siendo su referente la sombra del inicio de la estrofa. A pesar de la actitud del poeta hacia Richardson durante su estancia en Inglaterra, los versos de «Otros tulipanes amarillos» no muestran desprecio sino melancolía por el pasado irrecuperable, que le sirve como advertencia para aprovechar la vida antes de sufrir los estragos del tiempo: «Ya en tu vida las sombras pesan más que los cuerpos; / Llámalos hoy, si hay alguno que escuche / Entre la hierba sola de esta primavera, / Y aprende ese silencio antes que el tiempo llegue» (1993, pp. 364-365).

El segundo poema que supone una revisión de unos versos pasados es «Nocturno yanqui», que establece un paralelismo con «Soliloquio del farero». El poema de *Invocaciones* es una oda a la soledad, causada por el desapego evidenciado en *Donde habite el olvido*. Soledad y tristeza se presentan aquí como «elementos que, junto al poeta, integran una trinidad indisoluble» (Peral Vega, 2021, p. 166). La soledad es también el componente vertebrador de «Nocturno yanqui», en el que Cernuda dialoga consigo mismo intentando negar la visión pesimista que se va imponiendo: «“No, que es tarde, / Es tarde”, repite alguno / Dentro de ti, que no eres» (Cernuda, 1993, p. 446). El poeta siente remordimiento por no haber sabido percibir su juventud hasta haberla perdido, y se siente preso en un cuerpo que no corresponde a su espíritu juvenil: «La mocedad dentro duele, / Tú su presa vengadora, / Conociendo / Que, pues no le va esta cara

²¹ En sus cartas de la época a Martínez Nadal, Cernuda expone la insistencia de Richardson, por el que el poeta ya no sentía el amor del pasado. Llega incluso a describirle como una «criatura horrible» y un «ejemplo del vicio como lo pintan en los libros morales para niños: repulsivo y de una pieza» (Cernuda, 2003, p. 250).

/ Ni el pelo blanco, es inútil / Por tardía» (1993, p. 447). Se duele una vez más de la soledad que ha seguido a la proclamación de su «verdad ignorada», la cual, sin nadie con quien compartirla, se le presenta como «un inútil secreto» (p. 449). El final del poema entronca con el «Soliloquio del farero», cerrando un círculo en el que la soledad es el punto de partida y el de llegada: «Y piensas / Que así vuelves / Donde estabas al comienzo / Del soliloquio: contigo / Y sin nadie» (p. 449).

Pero, como veíamos con «*Apología pro sua vita*», Cernuda escribió también algunos poemas en los que expone la posibilidad de volver a experimentar un encuentro amoroso. En este sentido, las tres composiciones más destacadas las encontramos en el último de sus poemarios, *Desolación de la Quimera*: «Epílogo», «El amor todavía» y «Lo que al amor le basta». Son algunos de los últimos poemas escritos por Cernuda, tan solo dos años antes de su muerte, y en ellos el poeta rompe el autoengaño con el que intentó convencerse de abandonar la práctica erótica. «El amor todavía» y «Lo que al amor le basta» tienen, en contraposición a la rendición complaciente de los poemas anteriores, un cierto sentido trágico en el que el amor se erige como elemento tormentoso, un carcelero ineludible: «Sin amor, libre eras, / Cuando tus ojos vieron / La nueva criatura / Que despertó tu deseo» (1993, p. 543). En «Epílogo», por el contrario, el poeta ofrece una visión mucho más benevolente a través del recuerdo del amor que inspiró los «Poemas para un cuerpo». Cernuda no reniega ya del amor, sino que se muestra feliz por haber podido recuperarlo cuando ya lo creía perdido: «Pero valió la pena, / La pena del trabajo / De amor, que a pensar ibas hoy perdido» (p. 540). Se rompe así la imagen irrecuperable del amor y el deseo que se había cifrado en otros poemas. La sensación no es aquí tormentosa sino todo lo contrario, pues el amor se erige como la luz que ilumina el mundo y Cernuda mantiene la esperanza de que esa luz lo acompañe hasta sus últimos momentos: «En la hora de la muerte / [...] Tu imagen a mi lado / Acaso me sonría como hoy me ha sonreído, / Iluminando este existir oscuro y apartado / Con el amor, única luz del mundo» (p. 540).

CONCLUSIONES

De todo lo dicho hasta el momento se puede deducir que *La realidad y el deseo* presenta una gran cohesión entre todos sus poemarios, que dialogan entre sí formando una única obra poética. Es cierto que a partir de la Guerra Civil se produce un cambio significativo en la poesía

cernudiana, pero se trata de un cambio principalmente estilístico que no aleja al poeta de las que fueron, antes de 1936, sus principales preocupaciones poéticas y vitales. El deseo, tema central de todo el libro, se mantiene en su poesía del exilio con la misma fuerza que en los poemarios anteriores. Esta segunda época cernudiana muestra una actitud más reflexiva que la primera, revisando incluso las vivencias reflejadas en los versos de entonces; pero el autor, a pesar de sus preocupaciones por el paso del tiempo, no deja nunca de lado el factor erótico, y plasma en sus nuevas poesías las experiencias amorosas que aún habría de vivir. Cernuda siempre expresó de manera libre su homosexualidad, y a ello responden los distintos recursos poéticos que hemos estudiado. El poeta sevillano, como ya hizo Lorca, maquilla su voz poética a través de máscaras que le sirven no para esconder su identidad sino para desvelarla. De igual manera, el uso del narcisismo no sirve para la autoafirmación y la expresión de un aislamiento en sí mismo. Por el contrario, y en conjunción con las tradiciones neoplatónica y mística, codifica un deseo que dirige a cuerpos que, como el suyo propio, pertenecen al género masculino. Poeta y amante aparecen como un solo ser, unidos en figura y en deseo. El autor, en definitiva, no buscará en ningún momento ocultar su identidad sino todo lo contrario: mostrarla con orgullo. Y así, aunque su poesía evolucione dando paso a nuevas formas de expresión, siempre será para Cernuda el medio privilegiado para expresar la verdad de sí mismo.

BIBLIOGRAFÍA

- Ali Abdel Azim, Rasha (2017). Luis Cernuda: «realidad», «deseo» y «sanjuanismo». *Dicenda: Estudios de lengua y literatura españolas*, 35, 9-26.
- Bianchi, Marina (2019). Narciso en tres poetas españoles del medio siglo: reivindicando el derecho al amor. *Boletín de la Real Academia Española*, 99(320), 557-578.
- Bousoño, Carlos (1977). *La poesía de Vicente Aleixandre*. Gredos.
- Bruhm, Steven. (2001). *Reflecting Narcissus: a Queer Aesthetic*. University of Minnesota Press.

- Calabrese, Giuliana (2018). «Vuestras palabras me serán espejo»: Reflejos neoplatónicos entre Francisco de Aldana y Luis Cernuda. *Studia Aurea*, 12, 45-66.
- Cazorla Castellón, Antonio (2018). Homoerotismo en la poesía de Luis Cernuda. En Jorge Diego Sánchez, María Elena Jaime de Pablos y Miriam Borham Puyal (Coords.), *La Universidad con perspectiva de género* (85-97). Aquilafuente / Universidad de Salamanca.
- Cernuda, Luis (1993). *Obras completas*, vol. 1, *Poesía completa* (Derek Harris y Luis Maristany, eds.). Siruela.
- Cernuda, Luis (1994). *Obras completas*, vol. 2, *Prosa I* (Derek Harris y Luis Maristany, eds.). Siruela.
- Cernuda, Luis (2003). *Epistolario 1924-1963* (James Valender, ed.). Residencia de Estudiantes.
- Flys, Miguel J. (ed.) (2015). Introducción. En Luis Cernuda, *La realidad y el deseo* (9-62). Castalia.
- García López, Miguel (2017). *Queering the Poetics of Duende: Desire, Death, and Intermediality in Federico García Lorca's Late Poetry, Drawings and Film Script*. [Tesis doctoral]. Royal Holloway University of London.
- Harris, Derek (1992). *La poesía de Luis Cernuda*. Universidad de Granada.
- Harris, Derek (1993). La poesía de Luis Cernuda. En Luis Cernuda, *Obras completas*, vol. 1, *Poesía completa* (Derek Harris y Luis Maristany, eds.) (45-96). Siruela.
- Irimia Núñez, Iris (2019). Noche del alma para siempre oscura: Lorca y San Juan de la Cruz en los Sonetos del amor oscuro. *Biblioteca de Babel: Revista de Filología Hispánica*, 0, 36-41.
- Martín, Adrienne L. (2007). La poesía gay de Luis Cernuda. En Adrienne L. Martín y José Ignacio Díez Fernández (eds.), *Venus Venerada II*:

- literatura erótica y modernidad en España* (173-194). Editorial Complutense.
- Paz, Octavio (1964). La palabra edificante. *Papeles de Sor Armadans*, 103, 41-82.
- Peral Vega, Emilio (2020). *Pierrot/Lorca. Carnaval blanco del deseo oscuro*. Guillermo Escolar.
- Peral Vega, Emilio (2021). «La verdad ignorada». *Homoerotismo y literatura en España (1890-1936)*. Cátedra.
- Peral Vega, Emilio (2022). «Azul en nuestro oscuro aire». Lorca/Cernuda: A Dialogue *in vita e in morte*. En Daniela Omlor y Eduardo Tasis Moratinos (eds.), *Figures of Exile* (55-69). Peter Lang.
- Platón (1988). *Diálogos* (Luis Roig de Lluis, trad.). Espasa-Calpe.
- Rivero Taravillo, Antonio (2008). *Luis Cernuda. Años españoles (1902-1938)*. Tusquets.
- Rivero Taravillo, Antonio (2011). *Luis Cernuda. Años de exilio (1938-1963)*. Tusquets.
- Romero Rivero, Eva María (2021). *The anxiety of influence: una revisión de la poética de Luis Cernuda a través del mito de Narciso*. *Anuario de estudios filológicos*, 44, 245-260.
- Sahuquillo, Ángel (1986). *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad. Lorca, Dalí, Cernuda, Gil-Albert, Prados y la voz silenciada del amor homosexual*. Stockholms Universitet.
- Tinnell, Roger (2011). A new look at John Stanley Richardson in Spain. *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, 63, 9-19.
- Utrera Torremocha, María Victoria (2003). Identidad y narcisismo en la poesía de Luis Cernuda. En Esteban Torre Serrano (ed.), *Medicina y literatura III: Actas del III Simposio Interdisciplinar de Medicina y Literatura* (383-400). Padilla libros.

