



El mito de Narciso en la poesía de Cernuda¹

Marta Elena Caballero de Díaz

Universidad Nacional de Córdoba
Argentina

Resumen: Luis Cernuda manifiesta explícitamente en sus ensayos la pasión que sintió, desde su primera niñez, por la mitología y su mundo de dioses antropomórficos. En consecuencia, su poesía rezuma una presencia trascendental de los mitos grecorromanos, mitos que, en la medida en que la poesía de Cernuda es, en esencia, autobiográfica, constituyen para el poeta una importante vía de acceso al conocimiento de sí mismo, y para nosotros, al mismo tiempo, un medio válido y valioso para comprenderlo. Este ensayo busca enfocar un mito cuya recepción en *La Realidad y el Deseo* es especialmente significativa: el mito de Narciso. Partiendo de las versiones del mito en Conón, Pausanias y, más detenidamente, en Ovidio, evidente hipotexto, intenta aproximarse al sentido último de su recepción en Cernuda.

Palabras clave: narcisismo | alteridad | identidad | reflejo | deseo

The Myth of Narcissus in Cernuda's poetry

Abstract: Luis Cernuda has explicitly revealed in his essays his passion for mythology and its anthropomorphic gods. This passion, which accompanied him since his early childhood, determined the transcendental presence of Greco-Roman myths in his poetry. As his work is essentially autobiographical, these myths constitute an important source for the poet's self-knowledge, and for us, it is a valid and valuable means to understand him. The present essay focuses on a myth whose reception in *La Realidad y el Deseo* is specially significant: the myth of Narcissus. Tracing back to Conon's and Pausanias' myth versions, and focalizing on Ovid's as an evident source, this paper offers an approximate interpretation of the ultimate meaning of its reception in Cernuda's poetry.

Keywords: narcissism | otherness | identity | reflection | desire

Creemos que no es necesario insistir en la importancia que alcanzan los mitos grecorromanos en la poesía de Cernuda. Explícitamente, el poeta manifiesta en sus ensayos la atracción que ejercen sobre él los clásicos, y en especial los griegos; su pasión, desde su primera niñez, por la mitología y su mundo de dioses antropomórficos; su nostalgia, a la manera de Hölderlin, de Grecia y “de una armonía espiritual y corpórea rota y desterrada siglos atrás de entre las gentes”; de un tiempo en que “los hombres fueron tan felices como para adorar en su plenitud trágica la hermosura” (1971: 212). Tampoco nos parece necesario extendernos en el hecho de que, siendo la poesía de Cernuda esencialmente autobiográfica, los mitos constituyen para él una importante vía de acceso al conocimiento de sí mismo. En la medida en que para nosotros constituyen paralelamente un medio válido y valioso de conocerlo y de comprender su poesía, hemos intentado ya en otras oportunidades esclarecer el sentido que en ella alcanzan, tomando en tales ocasiones como campo puntual el perfil de los dioses Júpiter y Venus Afrodita.² En este ensayo enfocaremos un mito cuya recepción en la *Realidad y el Deseo* es especialmente significativa: el mito de Narciso. Este hecho ha sido frecuentemente señalado en la bibliografía cernudiana. Manuel Ulacia (1984), por ejemplo, se refiere en su obra al narcisismo en la poesía de Cernuda, en cuanto respuesta del poeta frente a la frustración que le produce la ausencia de otro, sea real o imaginario, en su experiencia amorosa. Pero, de todos modos, nos ha parecido importante sistematizar algunos conceptos ya enunciados y formular y esclarecer otros que consideramos esenciales.

El mito de Narciso en las fuentes grecolatinas

La principal versión griega del mito de Narciso es la del mitógrafo Conón. Según esta versión, Narciso, nacido en Tespias (Beocia), desprecia a Eros rechazando a todos los que le declaran su amor seducidos por su belleza. Sólo el joven Aminias persiste infructuosamente en su reclamo, hasta que, perdida toda esperanza, se da muerte, clamando a Eros venganza, con una espada obsequiada por Narciso y ante la puerta de éste. Narciso se suicida a su vez después de haberse enamorado de su propia imagen reflejada en el agua de una fuente, y de la tierra impregnada por su sangre brota una flor, el narciso. En esta versión de Conón, Narciso muere consciente de que su muerte es un castigo justo por su *hybris*, por su “violenta arrogancia”.³

Pausanias propone dos variantes del mito. La primera es breve: Narciso se enamora del reflejo que descubre en el agua sin comprender que se trata de sí mismo, y muere al fin junto a la fuente. Según la otra versión, Narciso tiene una hermana gemela, bella por ende como él, a la que ama profundamente. Al morir la joven, Narciso se consuela contemplando en el agua su propia imagen. A diferencia de la primera variante, como así también de las versiones preexistentes, esta segunda versión de Pausanias surge como un intento de interpretación 'racionalista' del mito: Narciso permanece junto a la fuente retenido por su propio deseo, pero consciente de que lo reflejado en el agua no es otra cosa que su propia imagen y de que son los rasgos de la joven lo que ama en realidad en esa imagen (Conón, *Narr.* 24; Paus. IX.31.6s.).

La versión latina que nos ofrece Ovidio en el Libro III de las *Metamorfosis* conserva lo esencial de las versiones anteriores:⁴ la pasión por la propia imagen reflejada en el agua, la muerte final, y el nacimiento de la flor. Pero se distingue de ellas por su complejidad y es la más completa entre todas las que existen. Ovidio añade significativamente el episodio de Eco y enfatiza, tanto en este episodio como en el de la fuente, no ya la retribución moral, no ya el justo castigo, sino la motivación y la psicología de Narciso. En ambos episodios, Narciso es víctima de la ilusión de Otro que se presenta bajo el aspecto del Mismo –Eco repite sus palabras, el agua refleja su imagen–.⁵ Se enamora con incorpórea esperanza mientras piensa que el reflejo es un cuerpo, es decir, Otro. En su punto de partida, el narcisismo no es por lo tanto un enamoramiento de sí mismo, sino de Otro que luego se entenderá como desdoblado de sí Mismo. Por consiguiente, más allá de conservar sólo lo esencial de las versiones anteriores, el mito tiene en las *Metamorfosis* una orientación que subraya con más fuerza la negación del Otro –la imposibilidad de poseerlo– que recubre el mito de Narciso.

Como en la versión de Conón, Narciso permanece insensible a la pasión que su belleza despierta en jóvenes y ninfas. Pero es ahora Némesis quien lo castiga haciendo que, inclinado sobre el agua de la fuente para calmar su sed, se enamore de la imagen reflejada.

*Dumque sitim sedare cupit, sitis altera creuit;
Dumque bibit, uisae correptus imagine formae,
Spem sine corpore amat; corpus putat esse quod unda est.
Adstupet ipse sibi uultuque inmotus eodem
Haeret, ut e Pario formatum marmore signum (vv. 415-419).*

Mientras desea calmar su sed, otra sed crece en él.
Mientras bebe, seducido por la imagen de la belleza contemplada,
Ama una esperanza sin cuerpo; piensa que es un cuerpo lo que es agua.
Queda extasiado ante sí mismo y permanece inmóvil
Como una estatua tallada de mármol de Paros.⁶

Destaca Ovidio-narrador que en un primer momento Narciso piensa que es un cuerpo lo que es agua y sin saberlo se desea. No sabe qué ve, pero lo que ve lo consume (v. 430). El motivo de la Visión aparece por lo tanto como origen del amor. Así lo enuncia también el mismo Narciso en su monólogo:

*Et placet et uideo; sed quod uideo placetque
Non tamen inuenio; tantus tenet error amantem* (vv.446s.).

Un ser me complace y lo veo; pero lo que veo y me complace,
no lo puedo alcanzar; tan grande es el error que domina al amante.

En el momento, sin embargo, en que se esfuerza por analizar los signos que parece dirigirle la misteriosa imagen, Narciso termina por reconocerse.

*Iste ego sum; sensi nec mea fallit imago;
Vror amore mei, flammam moueoque feroque* (vv. 463s.).

Ése soy yo; lo he comprendido, mi imagen ya no me engaña.
Ardo de amor por mí, llevo en mí la llama que he encendido.

Desde entonces, está perdido, porque el objeto de su deseo no es exterior a sí mismo y no puede ser ese Otro que exige el cumplimiento del amor. Sin embargo – o tal vez por eso mismo– continúa refiriéndose a su imagen, a su ser desdoblado, como a otro ser, como a un ser exterior. Continúa tratando al ‘amado’ como si fuera otra persona. Y concluye: *Nunc duo concordēs anima moriemur in una* (v. 473 “Ahora moriremos los dos con un solo corazón y un mismo aliento”). El motivo de la visión como origen del amor se transforma –en el momento que sigue al reconocimiento de su error– en el único equivalente posible de la unión sexual: *Liceat quod tangere non est / adspicere* (vv. 478s.: “Que me permita ver lo que no puedo tocar”). Pero ese equivalente no satisface al amante, que muere por no poder vivir su pasión de otro modo que por la visión. El final trágico de Narciso, como señala Fabre-Serris,⁷ no será más que el reverso del cumplimiento perfecto del deseo. Este solo enunciado basta ya para comprender hasta qué punto el Narciso de Cernuda es recepción del Narciso ovidiano.

El mito de Narciso en la poesía de Cernuda

Cernuda recurrió al mito de Narciso reiteradamente en *La realidad y el deseo*, y ya desde su comienzo, en *Primeras poesías* (o, si se quiere, *Perfil del aire*, su título original). “Y el tiempo mira un cuerpo que se sueña / en el cristal, fingido irreparable”, es el cierre del poema XIX. En el poema XIII la figura del poeta se desdobra explícitamente en la figura de Narciso enamorado —“Se goza en sueño encantado, / tras espacio infranqueable / su belleza irreparable/ el Narciso enamorado”—, así como en la “Oda” (*Egloga, elegía, oda*) se identifica con Júpiter, el cual desea al ser desdoblado de sí mismo. En la “Égloga” el agua yace *gozándose a sí misma en su hermosura*. En *Un río, un amor*, al volver al tema del narcisismo a partir de una situación de desengaño, expresa en el poema “Cuerpo en pena”: “A su fulgor el agua seducida se aquieta, / azulada sonrisa asomando en sus ondas / [...] Desdobra sus espejos la prisión delicada; / claridad sinuosa, errantes perspectivas. / Perspectivas que rompe con su dolor ya muerto / ese pálido rostro que solemne aparece”. En *Los placeres prohibidos*, el Corsario al que apostrofa en el poema “Adonde fueron despeñadas” no goza con otro, se goza a sí mismo; en “Quisiera saber por qué esta muerte” identifica su homosexualidad con el narcisismo al definir el amor como la “lucha / donde se muerden dos cuerpos iguales”; y en “Veía sentado” habla del “triste trabajo de ser yo solo el amor y su imagen...”

Pero en ningún poema el tema del narcisismo aparece con más claridad que en “Luis de Baviera escucha Lohengrin”, que pertenece a la última colección de Cernuda, *Desolación de la quimera*, y ha sido considerado acaso el más complejo de *La Realidad y el Deseo*. En este poema, musical por excelencia, Luis de Baviera —bello y alucinado como Narciso, e inclinado como Narciso sobre la imagen desdoblada que descubre, no ya en el agua, sino en la música identificada con el agua—⁸ encuentra al otro en sí mismo. El ser amado que es él mismo y otro al mismo tiempo, es conocido pero desconocido. El rey no sabe a quién ama ni cuál de los dos es él.

¿Cuál de los dos es él, o no es él acaso ambos?
 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.
 Él es el otro, desconocido hermano cuyo existir jamás creyera
 Ver algún día. Ahora ahí está y en él ya ama

Aquello que en él mismo pretendieron amar otros.
 Con su canto le llama y le seduce. 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? (60-70).

Miguel A. Márquez (1994: 149) ha señalado las “referencias inequívocas a las *Metamorfosis* de Ovidio” que encontramos en este poema y lo ha hecho en los siguientes términos: 1. al conocerse sigue el amarse (*Met.* 3.348; LB 107); 2. Narciso y el rey aman lo que otros aman en ellos (*Met.* 3.424; LB 65-66); 3. los movimientos de Narciso y Luis de Baviera son ‘respondidos’ especularmente por la imagen desdoblada (*Met.* 3.461-462; LB 73-75); 4. referencia a la flor del Narciso (*Met.* 3.509-510; LB 95); y 5. esperanza de eternidad en el agua o la música (*Met.* 3.504-505; LB 108). Para mejor visualizar esta intertextualidad, transcribimos paralelamente los textos citados.

METAMORFOSIS III		LUIS DE BAVIERA ESCUCHA LOHENGRIN	
v. 348	<i>Si se non nouerit.</i> “Si no se conoce” (sc. no se amará y en consecuencia no morirá).	vv. 107s.	La melodía le ayuda a conocerse, / A enamorarse de lo que él mismo es.
v. 424	<i>Cunctaque miratur quibus est mirabilis ipse.</i> (Admira todo lo que por otros es admirado en él).	vv. 65s.	Ahora ahí está y en él ya ama / Aquello que en él mismo pretendieron amar otros
vv. 461s.	<i>Et, quantum motu formosi suspicor oris, / Verba refers aures non peruenientia nostras.</i> (En la medida en que puedo juzgarlo por el movimiento de tu hermosa boca/ me envías a tu vez palabras que no llegan a mis oídos).	vv. 73ss.	En el canto, palabra y movimiento de los labios / Del otro le habla también el canto, palabra y movimiento / Que a brotar de sus labios al mismo tiempo iban.
vv. 509s.	<i>Nusquam corpus erat; / croceum pro corpore florem / Inueniunt foliis medium congentibus albis.</i> (Ya no había cuerpo; en lugar del cuerpo encuentran una flor azafanada, rodeado su centro por blancos pétalos).	v. 95	... le transforma, / Como en flor, en cosa hermosa, inerte, inoperante.

vv. 504s.	<p><i>Tum quoque se, postquam est infera sede receptus, / In Stygia spectabat aqua.</i></p> <p>(Aun después que fue recibido en la morada infernal, se contemplaba en el agua de la Estigia).</p>	v. 108	Y para siempre en la música vive.
-----------	---	--------	-----------------------------------

Tenemos algunas reservas con relación a estos intertextos. Con respecto al primero de ellos, el texto ovidiano citado, 3.348, “si no llega a conocerse” (*si se non nouerit*), es la respuesta dada por Tiresias al ser consultado sobre si Narciso llegaría a la vejez. Esta respuesta –lejos de las connotaciones filosóficas de la conocida sentencia délfica o en todo caso, como señala Spencer (1997: 33), en una irónica distorsión de la misma– implica que si Narciso se conoce se amará. Pero lo esencial de la respuesta, que no señala Márquez, es que no sólo al conocerse sigue el amarse, sino que al amarse sigue necesariamente el morir. Con respecto al quinto intertexto señalado, entendemos que la esperanza de eternidad sólo está expresada en el poema de Cernuda: “Y para siempre en la música vive”. En Ovidio, en cambio, lo que se eterniza es la obsesión por la propia imagen, que continúa siendo contemplada en las aguas infernales de la Estigia.

Pero por lo demás, coincidimos en la evidencia de estos y otros puntos de intertextualidad señalados a continuación por Márquez: ni Narciso ni el rey pueden distinguir la realidad de su reflejo;⁹ ambos están enajenados; ambos buscan la soledad. No insistiremos por lo tanto en ellos. Intentaremos más bien responder a lo siguiente: si bien es claro que el rey se identifica con Narciso y Cernuda se identifica con ambos, con el rey y con Narciso, ¿cuál es la medida de esa identidad? ¿Cuál es en este poema fundamental el sentido del narcisismo cernudiano? Carlos Ruiz Silva ha señalado que el amor narcisista está aquí entremezclado con un platonismo interno (1979: 170). Alude sin duda a los conceptos de lo Mismo y lo Otro –Identidad y Alteridad, o si se quiere ‘Mismidad’ y ‘Otridad’– esenciales, como hemos visto, para entender en toda su complejidad el mito ovidiano de Narciso y esenciales también en su recepción en Cernuda. A estos conceptos se refiere Platón en varios de sus diálogos y a ellos recurre también para analizar el sentimiento amoroso.¹⁰ Pero además de esto, y a la luz no sólo de este poema, podríamos tal vez incursionar en el terreno de un narcisismo cósmico, o de un narcisismo ontológico, por contraposición a un narcisismo individual. Bachelard ha escrito que “el narcisismo, primera conciencia de una belleza, es el

germen de un pancalismo” (1993: 46), es decir, de la doctrina filosófica que hace depender de lo bello todas las demás categorías. Philip Silver por su parte, al expresar que la poesía para Cernuda no es sólo una vocación, sino una condición de su existencia, señala que el anhelo de Cernuda es avidez “de absorción o reabsorción en el cuerpo de la creación” (1965: 68). Quiere morir absorbido por la creación y alcanzar la idea de belleza que está más allá de las cosas. El mismo Cernuda expresa en “Palabras antes de una lectura” que nació a la poesía porque de repente le hirió la belleza del mundo, como podría herirle la belleza corporal de un amante, y que su instinto poético surgió como una extensión espiritual del deseo físico de fundirse con esa belleza del mundo, de anegarse “en aquel vasto cuerpo de la creación”. Llegar a ser uno con “aquel vasto cuerpo de la creación” significaría por lo tanto lograr la estabilidad ontológica anhelada, así como el consumir el deseo con el amante equivaldría a superar el estar escindido en dos. Pero —retomando a Silver— “como esta unión ideal con la naturaleza sólo rara y fugazmente se logra, el modo característico de ser del poeta es de apartamiento y alienación”. Esta alienación, aún más extremada desde el momento en que todo lo que puede conocer de la realidad es su deseo de conocerla, explica la índole de la soledad de Cernuda; soledad ontológica y cósmica. Vive en soledad frente a la sociedad y vive en soledad frente al cosmos. Entendemos que la última dimensión de su narcisismo es también ontológica y cósmica. A su narcisismo individual, a su conflicto personal en el terreno amoroso, a la búsqueda de sí mismo y del ser desdoblado de sí mismo, une esta otra forma de narcisismo: quiere morir absorbido por la creación y alcanzar la idea de belleza que está más allá de las cosas. Volvemos, una vez más, a la búsqueda cernudiana de lo Absoluto en la ‘realidad verdadera’, la Idea divina que yace en el fondo de la apariencia, y que Cernuda identifica con el deseo oponiéndola a la realidad aparente. En definitiva, *La Realidad y el Deseo*. Esta preocupación metafísica por llegar a la “idea divina del mundo”, eje temático de toda su poesía y, en particular, de *Invocaciones*, es la que lleva a Cernuda, a partir de esa colección, a una ascendente aproximación al mito; a mitificar la realidad apartándose, como Hölderlin, de todo aquello que es únicamente ‘mitificante’, exclusivamente poético-alegórico, prefiriendo “aquello que es poético-mítico, que no se interpreta en forma directa como alegoría [...] y ha de ser tomado rigurosamente en toda su integridad” (Hübner 1996: 15). Entendemos que en los poemas de la madurez llega a hacer una realidad del mito en lugar de mitificar la realidad. Queda “fundido con el mito al contemplarlo”.¹¹ Es

lo que el poeta expresa en forma explícita en los versos finales de "Luis de Baviera escucha Lohengrin":

Las sombras de sus sueños para él eran la verdad de la vida.
No fue de nadie, ni a nadie pudo llamar suyo.
Ahora el rey está ahí, en su palco, y solitario escucha,
Joven y hermoso, como dios nimbado
Por esa gracia pura e intocable del mancebo,
Existiendo en el sueño imposible de una vida,
Que queda sólo en música y que es como música,
Fundido con el mito al contemplarlo, forma ya de ese mito
De pureza rebelde que tierra apenas toca,
Del éter huésped desterrado. La melodía le ayuda a conocerse,
Al enamorarse de lo que él mismo es. Y para siempre en la música vive.

Esa fusión con el mito que alcanza Luis de Baviera, señala por lo tanto un clímax acabado en el ascenso cernudiano hacia el mito como realidad en sí mismo. Señala la fusión del rey con la belleza de la música. Y señala también el deseo de Cernuda de anegarse en el vasto cuerpo de la creación. Un deseo que resultaba agónico, según expresa el poeta en "Palabras antes de una lectura", a causa del "reconocimiento tácito de su imposible satisfacción".

Conclusión

Podemos señalar dos planos en el narcisismo de Cernuda.

En el plano amoroso, es necesario atender a las evidentes coincidencias con el hipertexto ovidiano; sobre todo, por el énfasis que la versión de Ovidio pone, a diferencia de las de Conón y Pausanias, en la motivación y la psicología de Narciso. Hemos señalado la frustración que implica, para el Narciso de Ovidio, la imposibilidad de poseer al ser amado de otro modo que no sea por la visión; y la irremediable perplejidad en que lo hunde su confusión entre realidad y reflejo. Aparentemente sale de ella y termina por reconocerse, por comprender que lo que ve y ama es su propia imagen reflejada. Pero esto no trae remedio a la frustración; por el contrario, la acrecienta en la medida en que la hace definitiva. Narciso se hunde nuevamente en la confusión e involuciona hablando a su imagen como si fuera otra persona. Este juego de identidad y alteridad aparece también en la poesía cernudiana, con una recurrencia e intensidad que lo hace esencial para su comprensión. Cernuda no se equivoca como Narciso, porque en verdad su ser amado es Otro. Pero ese Otro es idéntico a él, está desdoblado de sí mismo, como

el amado de la *Oda*, y la concreción del amor con esta suerte de imagen de sí mismo se torna conflictiva y penosa. Basta para ilustrarlo la definición del amor como “lucha / donde se muerden dos cuerpos iguales” que, según dijimos antes, da en el poema “Quisiera saber por qué esta muerte” (*Los placeres prohibidos*).

En el plano cósmico, las coincidencias con el hipertexto se ven trascendidas, en la medida en se expanden y comunican sus efectos a otra dimensión. La visión de la belleza del amado se propaga hacia la visión de la belleza del mundo. Es aquí donde “Luis de Baviera escucha Lohengrin” tiene una significación crucial y aquí donde Cernuda recrea más significativamente el mito, cuando lo enuncia en forma más completa y cuando *se funde* totalmente con él. Al contemplar la belleza del mundo el rey y el poeta sienten –en términos de Silver– “avidez” de ser absorbidos por ella y alcanzar, trascendiendo la belleza de las cosas, la Idea de belleza que está más allá de ellas. Se traslada, por ende, al plano cósmico la tensión entre la realidad y el deseo que se da en el plano amoroso. Es, como expresamos antes, “la búsqueda cernudiana de lo Absoluto en la realidad ‘verdadera’, la Idea divina que yace al fondo de la apariencia y que Cernuda identifica con el deseo, oponiéndola a la realidad aparente”.¹² Búsqueda que –según siente el poeta– termina en frustración.

Si el narcisismo, como quiere Bachelard, es primera conciencia de una belleza y como tal guarda el germen de un pascalismo, sentimos que este germen hace eclosión en Cernuda y en su estremecedora profundidad poética.

Notas

¹ Una primera versión de esta ponencia fue expuesta en las Jornadas Luis Cernuda, Buenos Aires, marzo de 2003.

² Cfr. “Luis Cernuda y Platón”, en Actas del IV Congreso Argentino de Hispanistas, Mar del Plata, 1997, que enfoca el mito de Venus en la poesía de Cernuda, y “Zeus Júpiter en la poesía de Cernuda”, en Actas del V Congreso Argentino de Hispanistas, Córdoba, 1999.

³ Cfr. G. Karl Galinsky (1974), “Ovid’s Metamorphosis of Myth”, en *Perspectives of Roman Poetry: A Classics Symposium*: 105-27. Austin: University of Texas Press.

⁴ Decimos “anteriores” tentativamente en el caso de Conón, cuya fecha es incierta.

⁵ La semejanza de las expresiones empleadas para describir las reacciones de Narciso señala también esta duplicación: a *alternae deceptus imagine uocis* (v. 385) responde *uisae correptus imagine formae* (v. 416), como *adstupet* (v. 418) a *stupet* (v. 381).

⁶ Los textos latinos corresponden a la edición crítica de Les Belles Lettres; la traducción es nuestra.

⁷ “*La fin tragique du héros ne sera que le revers d’un accomplissement parfait de son désir*” (1995: 184).

⁸ En el poema de Cernuda se reiteran los términos de identificación de la música con el agua: “‘manando’ de sus voces música”; “con ‘fuente’ escondida lenta ‘fluye’”; “su ‘caudal’ agita; “‘riela’ en notas”.

⁹ Hemos visto antes cómo Narciso, incluso después de reconocerse, continúa tratando al “amado” como si fuera otra persona.

¹⁰ Trata del Mismo y el Otro en sus diálogos *Timeo*, *Teeteto*, *Sofista*, *Parménides*, y también recurre a estos conceptos en *Banquete* y *Fedro* para analizar el sentimiento amoroso.

¹¹ Hemos reiterado aquí conceptos enunciados ya por nosotros en nuestra ponencia “Zeus Júpiter en la poesía de Cernuda”, *cfr. supra*.

¹² Se intensifica así, por ende, y se proyecta sobre toda la poesía de Cernuda, el “platonismo interno” señalado por Ruiz Silva con relación a “Luis de Baviera escucha a Lohengrin”

Bibliografía

Ediciones

ÁLVAREZ, Consuelo y Rosa Ma. IGLESIAS (edd.) (1995). *Ovidio. Metamorfosis*. Madrid: Cátedra.

ANDERSON, William S. (ed.) (1997). *Ovid’s Metamorphoses. Books 1-5*. Norman: University of Oklahoma Press.

CERNUDA, Luis (1971). *Poesía y literatura I y II*. Barcelona: Seix-Barral.

CERNUDA, Luis (1991). *La realidad y el deseo*. Madrid: Alianza.

LAFAYE, Georges (ed.) (1999). *Ovide. Les métamorphoses*. Paris: Les Belles Lettres.

Bibliografía citada

BACHELARD, Gastón (1993). *El agua y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica.

FABRE-SERRIS, Jacqueline (1995). *Mythe et poésie dans les Métamorphoses d’Ovide*. Paris: Klincksieck.

GÓMEZ CANSECO, Luis (1994). “Lo mitológico en Cernuda después de *Invocaciones*” en GÓMEZ CANSECO, L. (ed.) *Las formas del mito en las literaturas hispánicas del siglo XX*: 87-106. Huelva: Universidad de Huelva Publicaciones.

- HÜBNER, Kurt (1996). *La verdad del mito*. Méjico: Siglo XXI.
- MÁRQUEZ, Miguel A. (1994). "Afrodita y Narciso" en GÓMEZ CANSECO, L. (ed.) *Las formas del mito en las literaturas hispánicas del siglo XX*: 135-151. Huelva: Universidad de Huelva Publicaciones.
- RUIZ SILVA, Carlos (1979). *Arte, amor y otras soledades en Luis Cernuda*. Madrid: de la Torre.
- SILVER, Philip (1965). *Luis Cernuda, el poeta en su leyenda*. Madrid-Barcelona: Alfaguara.
- SILVER, Philip (2002). "Luis Cernuda desde la barrera de la eternidad" en JUNTA DE ANDALUCÍA- CONSEJERÍA DE CULTURA (ed.). *Luis Cernuda*: 155-163. Madrid: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.
- SPENCER, Richard (1997). *Contrast as narrative technique in Ovid's Metamorphoses*. New York: The Edwin Mellen Press.
- ULACIA, Manuel (1986). *Luis Cernuda: escritura, cuerpo y deseo*. Barcelona: Laia.
- VIARRE, Simone (1976). *Ovide, essai de lecture poétique*. Paris: Les Belles Lettres.

Recibido: 20 de mayo de 2003 Evaluado: 23 de julio de 2003
