

## Luis Cernuda y la canción tradicional

Armando López Castro

En su conocido ensayo “Poesía popular”, de 1941, Luis Cernuda, además de negar la existencia de un arte o poesía popular, “pues la poesía exige como condición previa para aproximarse a ella la singularidad..., lo cual es incompatible con lo colectivo”, siguiendo la línea de Juan Ramón Jiménez (“Lo esquisito que se llama popular es siempre, a mi juicio, imitación o tradición inconsciente de un arte refinado que se ha perdido”, dice en *Crítica paralela*), subraya la supervivencia de la canción tradicional en el teatro del siglo XVII, en el romanticismo y en la generación del 27, sobre todo en poetas como Lorca y Alberti, cuya poesía arranca de una lectura directa de los Cancioneros y de Gil Vicente. Cernuda siempre ha pensado que el poeta que se mueva en una órbita de poesía culta, si no tiene oído para lo popular, es imposible su renovación poética, por eso, aunque sea un poeta bastante ajeno al espíritu de lo popular y nacional, siempre le interesó oír el delgado rumor de la canción, del romance, del octosílabo, que aparece ya en las jarchas, en los orígenes de nuestra lengua.

A diferencia de la época actual, demasiado acostumbrada al lenguaje instrumental de la comunicación, la tendencia neopopularista viene motivada, entre los poetas del 27, por su preocupación artística de insertar los experimentos vanguardistas dentro del orden ideal de la tradición. Estos poetas sintieron la necesidad de fundir ambos elementos: la tradición como elemento dado y la experiencia individual. Como siempre sucede en poesía, esa fusión es singular y distinta en cada poeta. Para empezar, podemos decir que, a lo largo de la escritura poética de Cernuda, no hay una imitación tan directa como la que practica Alberti en su poema “Mi corza, buen amigo”, que viene a ser una glosa de la canción tradicional anónima, “En Ávila, mis ojos”, tan llena de dramatismo. Lo que percibimos en ella es más bien una incorporación de tonos y ritmos que vienen de lejos, tan recurrentes e intemporales que parecen escritos desde siempre.

En el ambiente literario de los años veinte, el debate sobre la cuestión de la *pureza*, visible en la conocida “Carta a Fernando Vela sobre la poesía pura”, publicada por Jorge Guillén en *Verso y prosa* en febrero de 1927, junto con la atracción

estética que los jóvenes poetas sintieron por Góngora, al que Federico García Lorca, en su conferencia “La imagen poética de don Luis de Góngora”, ve como el maestro de la metáfora, no son ajenos a la oposición entre popularismo y tradicionalidad, técnicamente formulada por Menéndez Pidal y expresada poéticamente por Juan Ramón Jiménez. De la unión entre “lo popular y lo aristocrático”, fraguada en la Institución Libre de Enseñanza y continuada por la generación del 98, brota el *humus* de la poética juanramoniana, atenta siempre al sonido de las letras populares e incorporada por los poetas del 27, que heredan la música de esa voz de un tiempo remoto, su rumor y su silencio, sonando en lo inmóvil del poema allá por lo oculto del tiempo. Así sucede ante todo con la poesía de Cernuda, sostenida por la “Memoria de un olvido”, como él mismo escribe, porque esa voz habla, en prosa o en verso, contra la muerte y así se hace duradera. Ya entre los poemas inéditos de su primer libro *Perfil del aire* (1927), hallamos este romance, tan diferente al resto de la serie y donde el poeta sigue las fórmulas del romancero tradicional para expresar su mundo íntimo

De tanta estival presencia  
 henchida canta la casa:  
 celestes muros ligeros  
 levantados como alas,  
 5 por el jubiloso espacio  
 se la llevan en volandas.  
 Desnudo el cuerpo, tan puro  
 en su adolescente gracia,  
 entre la fronda vislumbra  
 10 fugitivas sombras blancas.  
 Obstinándose, los brazos  
 enamorados abrazan  
 la forma esbelta del aire  
 sonriente de luz clara.  
 15 Mas una difusa onda  
 va rindiendo luminarias  
 festivas en las orillas  
 del gozo que se acercaba.  
 ¿De dónde viene este oscuro  
 20 miedo de dicha frustrada?  
 ...Acaso duerme el estío.  
 Y las puertas de la casa,  
 todas las puertas abiertas,  
 quisieran estar cerradas:  
 25 aprisionar con sus hojas,  
 firmes contra la amenaza  
 friolenta de ese tiempo  
 inseguro de sus ansias,  
 la tibia dulzura nuestra,

30 que sin el cristal escapa,  
 inasible, velozmente  
 fugitiva hacia la nada.  
 Estamos solos, de nuevo.  
 De tierra otra vez, sin alas,  
 35 los muros vienen a tierra.  
 ¡Soledad tan desolada  
 en el ámbito sobrante  
 de la atmósfera sonámbula!  
 ¡Sorda soledad, tan sola  
 40 entre paredes cerradas!  
 Pero el cuerpo no se cree  
 despojado de la gracia,  
 aunque se mire desnudo,  
 sin el candor que alumbrara  
 45 sus miembros tersos con luces  
 divinamente endiosadas.  
 Y por la casa yacente  
 en intimidad opaca,  
 le busca el nido más tibio  
 50 a su frágil esperanza.  
 Mas, ¡oh clara maravilla!:  
 cuando ya el rincón estaba,  
 ¿qué frescas luces son esas  
 tan agudas que resbalan  
 55 por el aire en resplandores  
 de vida resucitada?  
 ¡De nuevo vuelve el estío  
 levantándonos el alma!  
 Toda la casa se tiende  
 60 con las alas desplegadas.

El poema capta al lector por entero, aunque esta captación dependa de la agrupación de sus imágenes múltiples. Cernuda maneja las fórmulas del romancero tradicional, sobre todo a través de la lectura del *Romancero gitano* de Lorca, escrito entre 1924-1927 y que el poeta sevillano conocía antes de su publicación, por las lecturas en la Residencia de Estudiantes, para componer un poema que transcurre en un clima onírico y en el que se oye una voz que llega desde la muerte y exige la resurrección. Dentro de una estructura circular, pues el romance comienza con el estío y vuelve a él, no es difícil distinguir tres momentos: Júbilo (vv.1-14), temor a la soledad (vv.15-40) y de nuevo júbilo (vv.41-60), unidos por el cuerpo del amor, errante y añorado, que habita en las palabras y tan sólo en ellas se reconoce. Quiere ello decir que los distintos recursos expresivos, la marca subjetiva de la exclamación (“¡Sorda soledad, tan sola / entre paredes cerradas!”) y de la interrogación retórica (“¿qué

frescas luces son esas / tan agudas que resbalan / por el aire en resplandores / de vida resucitada?”), que traslucen el punto de vista del hablante, la alternancia de tiempos verbales (“alumbrara”, “estaba”), frecuente en el romancero tradicional, la distorsión sintáctica del hipérbaton (“sonriente de luz clara”), tan practicada por Lorca en su *Romancero gitano*, el predominio de los adjetivos antepuestos (“por el *jubiloso* espacio”, “*Desnudo* el cuerpo, tan puro / en su *adolescente* gracia”, “*oscuro* miedo”, “*tibia* dulzura”, “*frágil* esperanza”, “*frescas* luces”), que ponen de relieve una cualidad escogida por el hablante, la personificación de la soledad, reforzada paronomásticamente (“¡*Soledad tan desolada* / en el ámbito sobrante / de la atmósfera sonámbula!”) y la compleja red simbólica de *la casa – los muros – el aire*, todos ellos se ponen al servicio de la imaginación poética para configurar, en el espacio del poema, un ámbito de libertad. En poesía, la imagen lo es todo y la evocación de la casa, que es realmente un cosmos, protege al poeta y le permite soñar la intimidad en su centro: la nostalgia del amor perdido. El amor y la palabra no son simplemente dos espacios yuxtapuestos. En el espacio imaginario del poema, se interpenetran y animan mutuamente<sup>1</sup>.

El movimiento originario de la escritura poética es un movimiento musical. El origen de lo poético está en el ritmo: “Hacia los catorce, y conviene señalar la coincidencia con el despertar sexual de la pubertad, hice la tentativa primera de escribir versos. Nada sabía acerca de lo que era un verso, ni de lo que eran formas poéticas; sólo tenía oído o, mejor dicho, instinto del ritmo, que en todo caso es cualidad primaria del poeta”, nos dice Cernuda en *Historial de un libro*. La particularidad de la construcción poética radica en la unidad de sentido y sonido, que se sostiene lingüísticamente como un todo en la estructura del poema, de modo que éste se presenta como una organización del sentido literario. En la estética móvil de la modernidad, sobre todo a partir del modernismo y las vanguardias, la exactitud de la cadencia regular va dando paso a una rítmica innovadora, donde la organización del discurso no depende de criterios externos, sino que queda transformado por el sujeto del poema. La teoría del ritmo como práctica de un sujeto específico genera una continuidad del lenguaje en la que resulta abolida la separación de las viejas categorías aristotélicas, la retórica, la poética, la ética, la política, y la significación del poema surge del cruce entre distintos niveles lingüísticos en la flexibilidad del verso libre, que incorpora, en su vibración, el intento de acercarse al deseo a la realidad a través del poema hecho canción, estableciendo una dialécti-

<sup>1</sup> El texto de este romance inédito, enviado por Cernuda a Jorge Guillén en una copia autógrafa, aparece fechado el 2º de abril de 1927, según la edición de D. Harris, *Perfil del aire*. London, Tamesis, 1971, pp. 60-61. Para un análisis del poema, siguiendo la lectura del *Romancero gitano* de Lorca, véase el estudio de A. Delgado, *La poética de Luis Cernuda*, Madrid, Editora Nacional, 1975, pp. 94-99.

En cuanto al símbolo de la casa como espacio de la intimidad en donde domina lo onírico, véase el estudio de G. Bachelard, *La poética del espacio*, México, FCE, 1965, pp. 35-112. El recinto de la casa, unido al mundo de la infancia, es particularmente visible en los poemas de *Ocnos*, sobre todo en el poema “La casa”, fechado en 1963. Véase el artículo de Julio Manuel de la Rosa, “El tema de la casa en la obra de Luis Cernuda”, *Actas del Primer Congreso Internacional sobre Luis Cernuda (1902-1963)*, Sevilla, Universidad, 1990, pp. 27-31.

ca entre situación y expresión poética, que traduce la complejidad de un pensamiento esencialmente contradictorio. Así lo vemos en el poema “Estoy cansado”, de *Un río, un amor* (1929), donde el desarrollo del poema se va ajustando a la sensación de profundo abatimiento, presente ya en el título

#### ESTOY CANSADO

Estar cansado tiene plumas,  
Tiene plumas graciosas como un loro,  
Plumas que desde luego nunca vuelan,  
Mas balbucean igual que loro.

- 5 Estoy cansado de las casas,  
Prontamente en ruinas sin un gesto;  
Estoy cansado de las cosas,  
Con un latir de seda vueltas luego de espaldas.

Estoy cansado de estar vivo,  
Aunque más cansado sería el estar muerto,  
Estoy cansado del estar cansado  
Entre plumas ligeras sagazmente,  
Plumas del loro aquel tan familiar o triste,  
El loro aquel del siempre estar cansado.

Uno de los descubrimientos del surrealismo fue liberar al lenguaje de sus límites, dar a la palabra la libertad que por naturaleza le pertenece. La recurrencia de la expresión *estar cansado*, que aparece siete veces en catorce versos, la combinación de anáfora y anadiplosis (“Estoy cansado del estar cansado”), el paso de lo enunciado (“Estar cansado”) a lo vivido (“Estoy cansado”) y el símbolo del loro como equivalente corelativo del cansancio (“El loro aquel del siempre estar cansado”), junto con los objetos que evocan una languidez placentera (“plumas”), no hacen más que intensificar esa atmósfera de cansancio e indolencia que aparece en los primeros libros de Cernuda. La insistente reiteración del enunciado inicial, a través de sucesivas variaciones, en las que hay un dominio del verso sobre la línea, como ocurre en las canciones tradicionales, tiene por objeto revelar el fallo del sentido bajo la apariencia de su construcción, la irónica pretensión de dar sentido a la destrucción del sentido. De hecho, lo blanco como espacio de ruptura en *Un Coup de dés* de Mallarmé, uno de los textos fundadores de la modernidad poética, lleva a cuestionar el sentido del lenguaje, haciendo que la destrucción del sentido aparente se convierta en la expresión de otro sentido posible y el ritmo como crítica del sentido se intuya, en el espacio significante del poema, como intercambio nunca suspendido de la visión del mundo<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Refiriéndose a la flexibilidad del verso libre, señala Cernuda en *Historial de un libro*: “Lo curioso es que, a pesar de ambas cosas, verso libre y ausencia de rima, en ocasiones sea visible en alguna de tales composiciones (por ejemplo, “Estoy cansado”) una intención análoga a la de la canción: creo que siempre

Si en *Un río, un amor* (1929) y en *Los placeres prohibidos* (1931) resulta patente la huella surrealista, sobre todo en la atmósfera onírica que envuelve los poemas, en *Donde habite el olvido* (1932-1933) se abandona ese mundo y se vuelve a las *Rimas* de Bécquer, al amor amargo que lo domina y que Cernuda proyecta sobre su reciente fracaso amoroso. Nos hallamos, pues, ante un libro límite, marcado por la experiencia personal, donde el amor lleva a la muerte y sólo queda el recuerdo de un olvido. Olvidar es intentar que el amor desgraciado no hubiera tenido lugar, una ilusión de una victoria sobre el tiempo. Por eso, en el poema XI, uno de los más importantes del libro, el deseo de perderse en el olvido del amor, donde habita la nostalgia, es una forma de reconocimiento

XI

No quiero, triste espíritu, volver  
Por los lugares que cruzó mi llanto,  
Latir secreto entre los cuerpos vivos  
Como yo también fui.

5 No quiero recordar  
Un instante feliz entre tormentos;  
Goce o pena, es igual,  
Todo es triste al volver.

Aún va conmigo como una luz lejana  
10 Aquel destino niño,  
Aquellos dulces ojos juveniles,  
Aquella antigua herida.

No, no quisiera volver,  
Sino morir aún más,  
15 Arrancar una sombra,  
Olvidar un olvido.

La palabra poética está destinada a reconocer el cuerpo del amor. Y aunque el hablante no quiere recordar esa experiencia desgraciada (“No quiero recordar / un instante feliz entre tormentos”), siempre vuelve incesante “Aquella antigua herida”. La sugerencia del demostrativo de tercera persona en posición anafórica nos hace ver que cuanto más se olvida el amor, mejor se comprende. Si el amor pasado

---

ha sido constante en mis versos, aunque a intervalos, la aparición del poema-canción. Pero no quería repetir la forma y la manera de las canciones medievales, ni de las letrillas, sino con impulso semejante, conseguir otra expresión. Inútil añadir que nadie se dio cuenta de mi propósito”. Tales palabras revelan que la emoción del poema, más que de la imitación superficial de una medida determinada, depende de ese “impulso” o rumor imposible.

En cuanto a la destrucción del sentido como instauración de otro posible, tan reiterada desde Mallarmé y que aquí se presenta en forma irónica, véase el comentario que hace J. Ferraté, a propósito de este poema, en su ensayo “Luis Cernuda y el poder de las palabras”, *Dinámica de la poesía*, Barcelona, Seix Barral, 2ª ed., 1982, pp. 335-341.

volviera con toda su pasión, la nostalgia no existiría, de ahí el deseo de aceptar la muerte (“Sino morir aún más”), porque la afirmación del amor en la muerte es una forma de supervivencia. En poesía, se impone siempre la fuerza de lo desconocido. Desear es morir. Desde su ausencia, la muerte es el vacío que la palabra se dispone a ocupar, de modo que “Olvidar un olvido” es dar paso a la memoria, que nace de aquél, al ritmo o música interior que existe como realidad primera antes de ser expresado en palabras y genera ideas e imágenes al margen de toda medida. Por eso, Cernuda vuelve a la expresión poética de Bécquer, manteniendo el verso tradicional sobre la línea poética, con predominio del verso hexasílabo, y utilizando la reiteración, tanto de palabras como de frases, como principal recurso estilístico. Bajo la constante reiteración negativa (“No quiero”), el olvido abre espacio a lo puramente iluminador de la infancia (“Aún va conmigo como *una luz* lejana / Aquel destino niño”), pues sólo un cierto olvidar ofrece la posibilidad de recordar. Entregarse a la acción del olvido, forma misma de la muerte, da lugar a lo imposible en la página, que es tal vez el objeto fundamental de la escritura poética, pues lo que el poeta hace con las palabras es destruirlas, hacerlas explotar, para que lo no discursivo aparezca en el discurso<sup>3</sup>.

*Las nubes* (1937-1940), la obra que inicia la madurez poética de Cernuda, es un libro sobre la guerra y el exilio, formado en la ausencia, donde se mezclan la España de tradición oscura y la España idealizada, tradicional y eterna, que está más allá de la experiencia bélica y halla uno de sus momentos más expresivos en el poema “El ruiseñor sobre la piedra”. La nostalgia de un tiempo roto, pues no en vano el libro iba a llamarse *Elegías españolas*, y el tono coloquial, tomado en buena medida del contacto con la tradición poética inglesa, contribuyen a ensanchar su escritura, haciendo que lo personal desaparezca del poema y la voz se objective al máximo. Tal objetividad, fruto del distanciamiento, que tanto contribuye al ritmo natural del poema, con el uso sistemático de la rima asonante y del encabalgamiento, se plasma en una sencilla modulación de la melodía a través de la variedad formal y musical, en donde la voz sintoniza con el tema. La inclusión de poemas breves, los llamados poemas-canción, entre composiciones de más amplio desarrollo, no sólo obedece al hecho de dejar la expresión mucho más limpia y descargada, que es un poco lo que ocurre en la canción de tipo tradicional, sino también a la estética del poema breve, especialmente unida a la poesía como acto de conocimiento, pues cuanto más extensa sea la zona de experiencia oculta tanto más hará la palabra por descubrirla. Esta

<sup>3</sup> La desaparición o indiferencia del hablante es uno de los principios fundamentales de la escritura contemporánea. Véase, a este respecto, el ensayo de J. Derrida, “Dispersión de voces”, en *No escribo sin luz artificial*, Valladolid, Cuatro Ediciones, 1999, pp. 149-184. Toda palabra, sobre todo la que pertenece al dilatado espacio de la tradición, conlleva algo de irreductible que no se hace presente. Al borrar el lenguaje, al dejar la palabra en su desnudez, lo que hace esa ausencia es que venga a ser otra cosa. Sobre esta cuestión, es necesario remitirse a los escritos de S. Beckett, “Textes pour rien”, en *Nouvelles textes pour rien*, Paris, Minuit, 1958, pp. 113-206. Hay traducción castellana, *Relatos*, Barcelona, Tusquets, 1997, pp. 81-125.

exploración de un mundo desconocido, en este caso amoroso, puede verse en el siguiente poema

### CANCIÓN DE INVIERNO

Tan hermoso como el fuego  
Late en el ocaso quieto,  
Ardiente, dorado.

Tan hermoso como el sueño  
5 Respira dentro del pecho.  
Solo, recatado.

Tan hermoso como el silencio  
Vibra en torno de los besos,  
Alado, sagrado.

La voz poética nace de lo oscuro, que la envuelve y hace salir hacia la luz. Aquí, el cuerpo del amor, que lo es también de la palabra, nace del fuego destructor y se hace transparente en el silencio, que es el espacio más fértil para la revelación. La composición paralelística del poema, que establece una equivalencia entre los símbolos (“el fuego”, “el sueño”, “el silencio”), asociados fónicamente por medio de la rima asonante, las formas verbales (“Late”, “Respira”, “Vibra”), que pertenecen a un mismo campo semántico, y los adjetivos (“Ardiente, dorado”, “Solo, recatado”, “Alado, sagrado”), que tienden a un progresivo aligeramiento, nos permite colocar el poema en la misma línea de la canción tradicional de mujer, por la identidad del tema amoroso, de los recursos fónicos y rítmicos, como se advierte en la alternancia de octosílabos y hexasílabos dentro de cada estrofa, que evoca la asimetría del arcaico anisosilabismo irregular, y la relación entre símbolos análogos, confiada a la variación de la rima. Porque lo que aquí se ofrece es el nacimiento del amor, fuerza oculta o subyacente, en términos musicales y poéticos, el impulso del amor que se traduce en ritmo, un ritmo que es latido, respiración, vibración pura, lo que hace que el poema aspire a la función unificadora de la música y se presente como una pieza musical, según nos recuerda T. S. Eliot, que se revele como movimiento musical que hace perceptible lo interior<sup>4</sup>.

La alternancia de poemas largos y cortos y el proceso de reducción en la escritura poética, iniciados en *Las nubes*, no dejan de prolongarse en las obras posteriores. La inclinación hacia la expresión concisa no sólo responde al propósito estético de

---

<sup>4</sup> Para el movimiento de la voz poética, que parte de lo sensible y concluye en lo inefable, véase el breve e iluminador estudio de Clara Janés, *La palabra y el secreto*, Madrid, Huerga y Fierro, 1999. En cuanto a las nuevas teorías sobre el ritmo en la poesía contemporánea, que no nace de la cadencia regular, sino de la “organización del sentido en el discurso”, remito al trabajo de H. Meschonnic, *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier, 1982.



rehuir la grandilocuencia, tan connatural al 27, sino también de acercar el lenguaje poético a la alteridad del discurso musical, que siempre lleva un residuo, una excedencia de significado que precede al lenguaje en su condición de posibilidad. En el sonido de la canción se confunden los recuerdos y sufrimientos de un alma atormentada, según vemos en el poema “El andaluz”, de *Como quien espera el alba* (1941-1944), libro que trasluce, bajo la angustia existencial dominante, la huella de la lectura de Kierkegaard, donde el poeta expresa su propia tragedia personal

#### EL ANDALUZ

Sombra hecha de luz,  
Que templando repele,  
Es fuego con nieve  
El andaluz.

5 Enigma al trasluz,  
Pues va entre gente solo,  
Es amor con odio  
El andaluz.  
Oh hermano mío, tú.

10 Dios, que te crea,  
Será quien comprenda  
Al andaluz.

Los poemas de Cernuda nos llegan casi siempre envueltos de oscuridades y luces complementarias, contradictorios como la vida misma, por eso nos reconocemos en ellos. A esa situación de desgarramiento entre la ausencia del sur y la presencia del exilio alude en *Historial de un libro*: “No conocía Inglaterra, aunque fuera país que desde mi niñez me interesó, sin duda por esa atracción de contrarios que tan necesaria es en la vida, ya que la tensión entre ellos resulta, al menos para mí, fructífera”. Tal tensión, lejos de quedarse en la simple anécdota confidencial, nos hace pasar de lo biográfico a lo artístico, generando una transformación en el ámbito del poema, que es tal vez la función decisiva del discurso poético. La reiteración de un mismo verso de menor extensión a lo largo del poema (“El andaluz”), que funciona a modo de estribillo al final de cada estrofa, la composición del poema en forma oximórica (“Es fuego con nieve”, “Es amor con odio”), que trata de neutralizar los opuestos, y el símbolo de la luz como desciframiento de lo oculto, objeto de la palabra poética, nos hacen ver que el poema está dominado por un marcado contraste bajo el que se advierte una referencia a la experiencia de la poesía. Porque lo que distingue a la palabra poética (“Sombra hecha de luz”) es su capacidad para hacer emerger un fondo de experiencia oculta, su naturaleza enigmática (“Enigma al trasluz”), sagrada, en la que Dios y el prójimo no dejan de aproximarse poéticamente. Así pues, hay un intento de ofrecer, en el molde de la canción tradicional, el doble movimiento de toda aventura poética, la tensión entre cavar en la oscuridad y aspirar a la luz. No en

vano, la gran poesía gusta siempre de extraer sus hallazgos de las profundidades oscuras<sup>5</sup>.

A partir de *Las nubes* Cernuda adquiere un estilo completamente consolidado, que apenas experimenta variaciones en los libros siguientes. El poeta sevillano se ha decantado por la espontaneidad del lenguaje hablado, desprovisto de todo retoricismo, que responde a la experiencia directa de lo vivido y convierte el pensamiento en habla rítmica. De ahí la tendencia al poema-canción, en el que Cernuda insiste a lo largo de los años, cuya brevedad y concisión estructural afectan al ritmo, estructura del verso y articulación del sentido. Con el paso del tiempo, lo verdaderamente vivo ya no está y la palabra no carga con nada que sea insustancial. De este modo, la condensación propia de la lírica tradicional, que se revela en el predominio de los versos de arte menor, sobre todo heptasílabos y octosílabos, y de la rima asonante, confiere intemporalidad al sentimiento, pues sólo el canto durará. Hay dos ejemplos notables de esta voluntad de permanencia: Uno es el poema "Amor en música", donde la eternidad del amor, percibida como una melodía musical, se presenta como la culminación de la vida, anticipando así la serie de "Poemas para un cuerpo", donde hay un deseo de retener esa experiencia del amor tardío desde el distanciamiento y el autoanálisis. Otro es "Instrumento músico", que traduce una influencia de los poetas arábigo-andaluces y cierto aire becqueriano. En él se describe el nacimiento de la palabra, herida por la música, durante largo tiempo aplazado

### INSTRUMENTO MÚSICO

Si para despertar las notas,  
Con una pluma de águila  
Pulsaba el músico árabe  
Las cuerdas del laúd,

- 5 Para despertar la palabra,  
¿La pluma de qué ave  
Pulsada por qué mano  
Es la que hiera en ti?

---

<sup>5</sup> Refiriéndose a la naturaleza dialéctica de la poesía de Cernuda, siempre moviéndose entre la realidad y el deseo, L. García Montero ha señalado: "La poesía de Luis Cernuda encuentra su sentido más fértil en la contradicción, en el diálogo tenso y matizado de horizontes opuestos", en *El sexto día. Historia íntima de la poesía española*, Madrid, Editorial Debate, 2000, p. 235.

En cuanto al carácter enigmático de la escritura poética, que subvierte lo histórico y deviene en lo extraño, véase el estudio de José M. Cuesta Abad, *Poema y enigma*, Madrid, Huerga y Fierro, 1999, en donde se ofrece un intento de pensar el carácter enigmático del lenguaje como despliegue de la forma poética a través de la lectura de algunos textos centrales de Baudelaire, Mallarmé, Borges, Celan, Zambrano y Valente.

El latido del corazón reproduce el ritmo del universo, por eso la música, desde un principio, tiene un carácter simbólico y sagrado. En su aspiración a la armonía, la poesía se aproxima al ideal de la música. Una y otra son un intento de trascender la separación y convertirla en unidad, de ahí que ambas se identifiquen en el espacio enigmático del poema. Su lenguaje, a través de la composición simétrica (“Para despertar las notas”, “Para despertar la palabra”), la serie de repeticiones como forma de descubrir lo necesario e inevitable, el laúd como símbolo de armonía desde los textos taoístas, y la indeterminación, introducida por la interrogación de la segunda estrofa, que es un modo de rechazar lo definitivo y de abrir una posibilidad de trascendencia, no hace más que subrayar esa vinculación directa de la palabra a la expresión musical. La búsqueda de lo absoluto supone una aventura que parte del yo y vuelve al yo. Si en la primera estrofa del poema es el instrumento musical el que “despierta las notas”, en la segunda el proceso de indeterminación revela una actitud estética donde la palabra nace ya cantada y se convierte en espacio de energía gracias al ritmo. Las unidades visuales son también unidades de aliento, impulsos orales para que el poema se oiga en movimiento. La insistencia en el despertar, que engendra el no morir, no sólo apunta a lo que está oculto, objeto de toda poesía, sino también a la escritura poética como emanación, como un dejar correr las aguas profundas y un dejarse llevar por las olas del ritmo. En el camino hacia la visión, la palabra es el movimiento que genera el sentido y el poema, espacio siempre de fermentación, el lugar donde la música se siente<sup>6</sup>.

En sus últimos libros, sobre todo en *Desolación de la Quimera* (1956-1962), Cernuda vuelve al poema extenso, que exige una modulación más amplia y sostenida, lo que no significa el abandono del verso menor, cuya brevedad y ligereza reaparece en poemas como “Bagatela”, “Antes de irse”, “Málibu”, “Dos de noviembre”, “Respuesta”, “Luna llena en Semana Santa”, “Hablando a Manona” y “Lo que al amor le basta”. En el tercero, reducido a puro juego artístico, vuelve a darse la condensación del modo de manifestarse la experiencia poética

---

<sup>6</sup> En este poema, sobre todo en su segunda estrofa, reina la ambigüedad. El lector siente más que entiende y todo depende de lo que esa palabra cantada deje decir. Un poema que no se oye es un poema que no existe. Si se apaga la voz se apaga también el sentido del poema, por eso dice P. Valéry que “un poema solamente existe en el momento de su dicción”. Sobre esta relación entre las voces del poema, que afecta a su proceso de creación, véase el artículo de L. Sánchez Torre, “Las voces y los ritmos”, en el volumen conjunto *Las palabras de la tribu: escritura y habla*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 39-43.

En su artículo “Federico García Lorca”, publicado en *El Heraldo de Madrid* el 26 de febrero de 1931, Cernuda subraya la relación entre la poesía oriental y la poesía de Lorca, sobre todo después de la lectura de la antología de los poetas arábigo-andaluces, preparada por Emilio García Gómez. Dicho artículo aparece recogido en *Prosa completa*, pp. 1237-1241.

MÁLIBU

Málibu,  
Olas con lluvia.  
Aire de música.

Málibu,  
5 Agua cautiva.  
Gruta marina.  
Málibu,  
Nombre de hada.  
Fuerza encantada.

10 Málibu,  
Viento que ulula.  
Bosque de brujas.

Málibu,  
Una palabra,  
Y en ella, magia.

El sentido de este poema, más que en su circunstancia externa, que hace referencia a un lugar de la costa californiana donde Cernuda solía veranear, reside en la posibilidad misma de su enunciación. Se trata, por tanto, de dejar el lenguaje reducido a los mínimos elementos de significación, como aquí muestra claramente la ausencia de verbos, para que la escritura, a través de la imaginación, se libere de todo contacto con lo sensible y, en su proceso de destrucción, hable tan sólo de sí misma, muestre su condición de posibilidad por su apertura hacia una alteridad absoluta. En este sentido, el lenguaje del poema, desde su afirmarse positivo, que va en contra de toda proposición lógica (de hecho, cada una de las estrofas revela una misma estructura compositiva: el nombre invariable del lugar que la abre, "Málibu", la serie de variaciones apositivas y el verso que la cierra a modo de estribillo), a través de una ascesis verbal, se va desarraigando de su primitiva localización, de su significación prefijada, hasta hacerse pura transparencia, cuyo solo nombre suena a palabra mágica ("Una palabra. / Y en ella, magia"). Como ocurre en los poemas compuestos de pocos versos, debido a la brevedad y concisión de su estructura, su significado se dispone hacia el final y desde allí hay que entenderlo, como si fuera su condensación. Si leemos con atención, nos sobrecogerá la sensación de levedad, de quitar peso al lenguaje ("Aire de música", "Gruta marina", "Fuerza encantada", "Bosque de brujas") hasta convertirlo, dentro de la última estrofa, en vehículo de transformación, en posibilidad de nuevas formas gracias a su poder de transfiguración, de hacer brotar lo fantástico de lo cotidiano. Podemos decir que la palabra como objeto mágico es un signo reconocible que hace explícito, en el

incierto territorio del poema, el intercambio de experiencias distintas, la continuidad de una forma a otra<sup>7</sup>.

El misterio de la poesía tradicional siempre ha estado unido al rumor de una voz, que al leer oímos y nombramos, pertenece a otro mundo y, en su fluir, nos busca para nombrarnos. Voz nacida con el canto que precede al lenguaje, como sucede en algunas mitologías, y que al articularse entre el silencio y su música, se hace expresión de lo sagrado. El romanticismo alemán se esforzó por recuperar la música de esa voz primordial, que nos habla desde el origen del mundo con el espíritu que la informa: “La naturaleza del alma humana es acústica”, nos dice F. Schlegel. Y para Cernuda, alma romántica, que interioriza la desarmonía, tomando conciencia del desarreglo entre la realidad y el deseo (“La esencia de tu ser es la contradicción”, escribe Samuel T. Coleridge), la palabra poética cumple la función de resacralizar la existencia, al permitirnos, en su retorno implacable, ir más allá de nosotros mismos en busca de la unidad perdida. La subjetividad escindida intenta devolver a la palabra la estabilidad de la tradición a la que pertenece, estando en perpetua conformación con ella y hablando el poeta con una voz que, en la forma dinámica de su transmisión, incorpora otras voces ya pasadas, recurrentes e insistentes, que vienen para hacer causa común con los que ya no están, para hacerlos reaparecer presentes y vivos (“La poesía habla en nosotros / La misma lengua con que hablaron antes, / Y mucho antes de nacer nosotros, / Las gentes en que hallara raíz nuestra existencia: / No es el poeta sólo quien ahí habla, / Sino las bocas mudas de los suyos / A quienes él da voz y les libera”, escuchamos en el inolvidable poema “Díptico español”). Preponderancia de la *otra* voz todavía viviente, que viene de los otros sobre nosotros mismos y que se abre a lo otro desde lo nuestro, sin desaparecer bajo la participación de su latir interrogante, de ahí su carácter alusivo, y destinada a volver con el tiempo a la superficie de la cultura viva cada vez que un poeta culto la reinventa<sup>8</sup>.

La movilidad cultural de los años veinte impide una definición unívoca de la Generación del 27. En cuanto a la vida musical, la incorporación de la música al proceso regeneracionista y la expresión simultánea de tradicionalismo y modernidad

---

<sup>7</sup> Cuanto más dependa un poema de su materia sensible tanto más imperfecto será. Sólo aquel poema que combine lo grave con lo aéreo, la brevedad con la precisión, podrá modificar la realidad y ofrecernos una nueva visión del mundo. Para esta sensación de aligeramiento, propia del lenguaje poético, véase lo que dice I. Calvino, a propósito de la “levedad”, en su ensayo *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid. Siruela, 1994, pp. 13-41.

En cuanto a la aproximación del lenguaje poético al musical, en el que hay siempre algo de infinito que no se puede capturar, véase el estudio de Joan Elies Adell i Pitarch, “Escritura y alteridad: el caso del discurso musical” en *Actas del V Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica*, Almería. Universidad, 1995, pp. 493-499.

<sup>8</sup> Todo escritor compone dentro de una tradición y llega a ser original en la medida en que modifica esa tradición con su propia experiencia. Por eso, la cultura popular se presenta más coherente dentro de un ámbito culto y erudito, como ha demostrado M. Bajtin en su estudio sobre el mundo de Rabelais (*La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid. Alianza, 1987), y la tradición de esa cultura popular es con frecuencia una reinención de las élites (Vid. E. Hobsbawm y T. Ranger, *The Invention of tradition*, Cambridge University Press, 1983).

revelan una conciencia de estar arrancando a la música española de su anterior inmovilismo. La doble vertiente, musical y poética, de Lorca y Alberti, la fidelidad musical de Cernuda, la riqueza rítmico-melódica de Diego, revelan una actitud estética compartida y un quehacer compositivo común, en el que el canto no es una recreación estética, sino una forma de relación con *el otro* que nos constituye. Esta relación se percibe en el acto de escuchar, propio de la tradición oral, donde la transmisión de un contenido y su fijación en la memoria dependían de los mecanismos del lenguaje hablado, los juegos fónicos y rítmicos, que se repiten a manera de estribillo, la alternancia del metro corto y largo, que recuerda la irregularidad asimétrica de la canción tradicional, la frecuencia de un estilo nominal, visible en la escasez de verbos, de una sintaxis más suelta que trabada, según refleja el uso de la yuxtaposición y parataxis, la abundancia de términos concretos, parejas de sinónimos y símbolos comunes, que no hacen más que reproducir fórmulas de composición puramente acústicas, que afectan no sólo a la expresión sino también al contenido. La tendencia del poeta sevillano hacia la modalidad del poema-canción, sobre todo a partir de *Con las horas contadas*, que lleva a Cernuda al abandono de la regularidad métrica, a la imitación de la incoherencia temporal y a la adopción de un tono cada vez más coloquial, vienen a confirmar el fundamento musical de su escritura. Aquellas entonaciones y ritmos de la canción tradicional, que conservan la sustancia de la oralidad anterior a la fulgurante aparición de la palabra poética y que nunca le abandonaron, resuenan con voz medida y sin afectación, que todavía puede oírse, en el espacio de nuestra memoria<sup>9</sup>.

La poesía es un camino para decir, no lo que está, sino lo que falta, para nombrar lo ausente, pues siempre estamos incompletos (“Canción mía, ¿qué te doy, / Si alma y vida son ajenas?”, escuchamos ya en uno de los primeros poemas). Precisamente el mundo de la canción tradicional es el mundo de las carencias, de lo que permanece en el olvido y, en un momento dado, puede súbitamente revelarse, que es lo que distingue a la palabra poética. Si para Cernuda el poema es el lugar donde se revela la palabra, ésta debe ser música, ritmo

---

<sup>9</sup> En la antigua Grecia, el lenguaje de la memoria, madre de las Musas, es rítmico y se articula como forma de rememoración o evocación con el objeto de preservar la tradición cultural. La palabra poética es un triunfo de la memoria sobre el olvido. La escritura de Cernuda, sostenida por esa aventura entre el olvido y la memoria, según revela su libro *Donde habite el olvido* (1932-1933), ha objetivado la memoria en el lenguaje hablado, haciendo visible su dinamismo, su fluidez, su concreción, su particularidad. De tales mecanismos expresivos ha hablado G. Tavani en su artículo “Verso e frase nella poesia di Cernuda”, en *Studi di Letteratura Spagnola*, Roma, Società Filologica Romana, 1966, pp. 71-126.

Sobre el paso de la oralidad a la escritura alfabética, que no es sinónimo de primitivismo y cuya presencia en la poesía moderna está aún por descubrir, véase el estudio de A. Havelock, *La musa aprende a escribir*, Barcelona, Paidós, 1996. Dicha oralidad, que depende del ritmo en el lenguaje hablado y de tanta persistencia en el discurso musical de Cernuda, equilibra ética y estética, conservando la tradición en la memoria viva. Así lo ha visto José Ángel Valente en su ensayo “Luis Cernuda, entre el olvido y la memoria”, que sirve de prólogo a la edición de *La realidad y el deseo (1924-1962)*, Madrid, Alianza, 1998, pp. 11-17.

## PALABRA AMADA

- ¿Qué palabra es la que más te gusta?  
 -¿Una palabra? ¿Tan sólo una?  
 -¿Y quién responde a esa pregunta?  
 -¿La prefieres por su sonido?  
 5 -Por lo callado de su ritmo,  
 -Que deja un eco cuando se ha dicho.  
 -¿O la prefieres por lo que expresa?  
 -Por todo lo que en ella tiembla,  
 Hiriendo el pecho como una saeta.  
 10 Esa palabra dímela tú.  
 -Esa palabra es: andaluz.

Tenía Cernuda especial fascinación por este poema, tal vez porque su intento de devolver la palabra poética a su origen primero, a su vibración musical (“-Por lo callado de su ritmo”, “-Por todo lo que en ella tiembla”), hace que ese hálito primero se convierta en cifra de su existencia (“-Esa palabra es: andaluz”). El poeta moderno desconfía de la realidad y del lenguaje, por ello su palabra tiende a hacerse canto, rumor que nombra tan sólo lo elemental, aquello que se repite y persiste. De ahí que a Cernuda le interese una poesía que hable al oído y sea trasunto del habla. En lo moderno, ya señaló T. S. Eliot que todas las revoluciones poéticas se han hecho a partir del lenguaje hablado, cuyo secreto reside en la simplicidad de una visión que abarca la experiencia en su integridad. Se trata, por tanto, de decir, en la fluencia del discurso musical, aquello que el lenguaje no dice, la relación con el otro, el juego tenso entre lo individual y lo colectivo. En esta alteridad o apertura infinita que mantiene la música, en esa vibración musical como primer y fundamental estado de gestación, reside la voz singular de Cernuda<sup>10</sup>.

## RESUMEN

A partir de su libro *Las nubes* (1937-1940), Luis Cernuda comienza su etapa de madurez y adquiere un estilo completamente consolidado, que apenas experimenta variaciones en los libros siguientes. El poeta sevillano ha optado por la espontaneidad del lenguaje coloquial, desprovisto de todo retoricismo, que responde a la experiencia directa de lo vivido y convierte el pensamiento

<sup>10</sup> Como escribe R. Barthes, es en el “acto de escuchar”, que es un acto de espera, de no interferencia ante lo no dicho, donde se inaugura y percibe la relación con el otro, según nos muestra en su estudio *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, 1986, p. 252. Ese desplazamiento hacia lo otro, que la música provoca, se revela como fundamento de toda identidad (Cfr. E. Lévinas, *Ética e Infinito*, Madrid, Visor, 1991), sólidamente construido y con un extraordinario sentido del ritmo y de la medida.

en habla rítmica. La tendencia de Cernuda hacia la modalidad del poema-canción, frecuente también en la escritura de Lorca y Alberti, le lleva al abandono de la regularidad métrica, a la imitación de la incoherencia intemporal y a la utilización del lenguaje hablado, rasgos que confirman el sentido musical de su escritura.

ABSTRACT

With this work *Las nubes* (1937-1940), Luis Cernuda starts his maturity period and consolidates his style, which does not show any change in his next works. The poet from Seville chooses the spontaneity of colloquial language, lacking rhetoric, which answers to the direct experience, lived through; thus, his thoughts are translated into rhythmic speech. Cernuda's trend towards the poem-song form, also frequent in Lorca and Alberti's writing, leads him not only to leave metric regularity and imitate the timeless incoherence but also to use the spoken language. These features prove the musical sense of his writing.