

## EL IDEAL DE LA MÚSICA EN CERNUDA

Por Armando López Castro

«Toda verdadera música procede del llanto,  
puesto que ha nacido de la nostalgia del paraíso»

E. CIORAN

Se escribe por necesidad, por obediencia al origen. Frente al progreso de la civilización y de la historia está el mundo de la naturaleza, elemental y primigenio, con el que se relaciona la música, que es un lenguaje desprovisto de intenciones y que tiende a expresar los sentimientos en estado naciente. Al mismo tiempo, el sonido musical existe en el tiempo y hace patente, a través del tono, la intensidad y el timbre, la esencia de lo real, de manera que el sonido, al que Schelling llama el primer grado de espiritualización de la materia, es la encarnación sensible de lo lejano. Debido a esta tensión dialéctica entre naturaleza e historia, la obra musical aparece rodeada de un halo afectivo, percibido como realidad virtual, que suscita en el oyente el ritmo del intercambio, el juego sutil entre el arte y lo real. Esta ambigüedad potencialmente significativa dota a la música de un carácter *revelador*, sobre todo a partir del Romanticismo, realizando una integración más extrema entre música y poesía, pues ambas se convierten desde entonces en un arte de desaparecer, y haciendo que el lenguaje poético, en el límite de sus posibilidades, se aproxime al ideal de la música.

El aura de nuestro mundo ya no es sagrada. Al vivir el poeta en un mundo sin dioses, sólo la distancia lo mantiene en tensión. Por este motivo, su actividad consistirá en preservar el juego de la incertidumbre, en hacer de la desaparición del yo el lugar de aparición del Otro. Música y poesía proceden del Nombre escondido y remiten sin cesar a él. La palabra poética nace de su propio ritmo y su advenimiento deja sonar el fluir natural del *logos*. Su destino es ser, desde su música, todas las formas posibles, y este efecto liberador de la palabra poética-musical, que lleva al poeta a fundirse con la totalidad, hace de la música una forma absolutamente memorable, por eso Luis Cernuda se sintió reconocido en ella y la acogió desde un primer momento entre sus preferencias artísticas. En *Historial de un libro* (1958), refiriéndose a su estancia en Londres entre 1945 y 1947, nos dice: «También continué durante esos mismos años formando, en lo posible, mi educación musical. Ya desde Sevilla acostumbraba yo a asistir a conciertos, y en Inglaterra no sólo pude satisfacer ampliamente mi gusto hacia la música, sino la necesidad que siento de ella. La música ha sido para mí, aún más quizá que otra de las artes, la que prefiero después de la poesía». De tales palabras, por otra parte tantas veces citadas, se deducen dos consideraciones básicas: la continuidad de una for-

mación musical y la necesidad de asociar la música a la poesía, de ahí las constantes referencias musicales a lo largo de sus escritos. La primera cubre una amplia gama que va desde la pasión juvenil de Cernuda por el jazz, cultivada en la Residencia de Estudiantes y acentuada más tarde en Toulouse, hasta la tradición de la música clásica, que tras la guerra civil española no hace más que ir en aumento, sobre todo a partir de los conciertos dedicados a Mozart en los años ingleses, cuya música aérea le sirvió para escapar de un ambiente extraño y se convirtió en ejemplo a seguir. La segunda, en cambio, requiere un análisis más detenido, puesto que, antes de llegar a los dos poemas plenamente musicales, como son «Mozart» y «Luis II de Baviera escucha *Lohengrin*», ambos de *Desolación de la Quimera*, es necesario tener en cuenta una serie de alusiones poéticas y ensayísticas, que revelan una evolución musical en Cernuda: de simple relación estética a verdadera vivencia<sup>1</sup>.

La obra sublime sólo recibe recompensa a largo plazo, cuando se descubre que en su momento se había rebelado contra el gusto fácil. Fue Leopardi, tan próximo a Cernuda, el que subrayó el juego de muerte y renacimiento como peculiaridad de las obras más logradas, las cuales, «incluso cuando representan al vivo la nulidad de las cosas, reavivan el entusiasmo y, no tratando de otra cosa que de la muerte, le devuelven al alma, al menos momentáneamente, aquella vida que había perdido». La atracción de la obra cernudiana depende, en buena medida, de la movilidad de su forma musical para expresar la contradicción del hombre en toda su complejidad, en hacer de la música un retorno al origen, en su capacidad de transformación. Porque el canto, que queda suspendido en el espacio abierto del poema, es residuo memorable de la palabra primera, de una melodía que viene de lejos. Tal vez por eso, los poemas de *Ocnos* (1940-1963), libro tan marcado por el recuerdo de la infancia, aparecen rodeados de una atmósfera musical, en la que distintas realidades se fundan y entrelazan. Hacia esa nueva realidad, de la que participan por igual música y poesía, apunta el poema que abre el libro

## LA POESÍA

En ocasiones, raramente, solía encenderse el salón al atardecer, y el sonido del piano llenaba la casa, acogiéndome cuando yo llegaba al pie de la escalera de mármol hueca y resonante, mientras el resplandor vago de la luz que se deslizaba allá arriba en la galería, me aparecía como un cuerpo impalpable, cálido y dorado, cuya alma fuese la música.

¿Era la música? ¿Era lo inusitado? Ambas sensaciones, la de la música y la de lo inusitado, se unían dejando en mí una huella que el tiempo no ha podido borrar. Entreví entonces una realidad diferente de la percibida a diario, y ya oscuramente sentía cómo no bastaba a esa otra realidad el ser diferente, sino que algo alado y divino debía acompañarla y aureolarla, tal el nimbo trémulo que rodea un punto luminoso.

<sup>1</sup> Los tres poetas de la llamada Generación del 27, más relacionados con la música, fueron Federico García Lorca, Luis Cernuda y Gerardo Diego, en cuyos escritos sobre música es posible apreciar ciertas analogías, que son producto de ciertas afinidades culturales, como la relación con la Residencia de Estudiantes, en la que convivieron poetas, músicos, pintores y cineastas. Una exposición del conjunto musical al que pertenecieron puede verse en el volumen, *La música en la generación del 27. Homenaje a Lorca*, Madrid, INAEM, 1986. Sobre lo que tenían en común estos poetas, que era mucho más que lo que los desunía, véase ahora el clarividente ensayo de C. GUILLÉN, «Usos y abusos del 27 (Recuerdos de aquella generación)», en *Revista de Occidente*, núm. 191, abril 1997, pp. 126-151.

Así, en el sueño inconsciente del alma infantil, apareció ya el poder mágico que consuela de la vida, y desde entonces así lo veo flotar ante mis ojos: tal aquel resplandor vago que yo veía dibujarse en la oscuridad, sacudiendo con su ala palpitante las notas cristalinas y puras de la melodía.

La nueva realidad creada, sea musical o poética, es diferente de la realidad inmediata («de la percibida a diario») y tiene el carácter de revelación súbita, esporádica («raramente»). De acuerdo con el proceso poético de Bécquer, en donde el misterio de la creación poética se asocia a la llegada de la luz, Cernuda siente el impulso creador de manera más inconsciente que racional, de ahí que la percepción de esta forma de relación peculiar entre música y poesía tenga lugar en lo oscuro («tal aquel resplandor vago que yo veía dibujarse *en la oscuridad*»), que es lo que genera el impulso a la creación, se desarrolle en analogía con lo inusual, según revela la respuesta afirmativa de la interrogación retórica («¿Era la música? ¿Era lo inusitado?»), guarde una relación directa con el mundo irreal del sueño («en el sueño inconsciente del alma infantil») y aparezca rodeada de una atmósfera indefinida e impalpable («sino que algo *alado y divino* debía acompañarla y aureolarla»), cuya levedad pretende quitar peso al lenguaje. Porque la fuerza de la creación poética está siempre en un rechazo de la visión directa y en el acceso a un estado no racional, intuitivo, al que la música nos transporta<sup>2</sup>.

La música no es otra cosa que el camino hacia la libertad. Si en «La poesía» la palabra musical se revela como intuición de la realidad invisible, en «La música» ese tránsito hacia una realidad más plena se identifica con el vuelo alto de la contemplación, que suspende las facultades internas y hace sentir la unidad en la totalidad

## LA MÚSICA

En los atardeceres de invierno, dos o tres veces al mes, los miembros de la sociedad de conciertos, como conjurados románticos, iban hacia el teatro por las calles ya encendidas, en dirección contraria a los que borrosamente volvían del trabajo a sus casas. El viejo y destartalado coliseo iluminaba su decorado rojo y oro, enguinaldándose con esa extraña flor o fruto que es la faz humana, indiferentes éstas en su mayoría, curiosas otras, expectantes algunas.

Allí oí por vez primera a Bach y a Mozart; allí reveló la música a mi sentido su *pure délice sans chemin* (como dice el verso de Mallarmé, a quien yo leía por entonces), aprendiendo lo que para el pesado ser humano es una forma equivalente del vuelo, que su naturaleza le niega. Siendo joven, bastante tímido y demasiado apasionado, lo que le pedía a la música eran alas para escapar de aquellas gentes extrañas que me imponían, y quién sabe si hasta de mí mismo.

Pero a la música hay que aproximarse con mayor pureza, y sólo desear en ella lo que ella puede darnos: embeleso contemplativo. En un rincón de la

<sup>2</sup> Para este estado de inconsciencia, previo al impulso creador, puede verse el estudio de Carlos D. Fregtman, *Música transpersonal* (Barcelona, Kairós, 1990), en el que se formula una teoría del campo creativo unificado. En cuanto al carácter evanescente de la palabra sonora, habitada siempre por la nostalgia, remito al libro de A. LIBERMAN, *De la música, el amor y el inconsciente*, Barcelona, Gedisa, 1993.

sala, fijos los ojos en un punto luminoso, quedaba absorto escuchándola, tal quien contempla el mar. Su armonioso ir y venir, su centelleo multiforme, eran tal ola que desalojase las almas de los hombres. Y tal ola que nos alzara de la vida a la muerte, era dulce perderse en ella, acunándonos hacia la región última del olvido.

La música no agota su sentido en sí misma, sino que busca el reconocimiento de algo distinto en el oyente. Esta necesidad de apertura, de exceder los límites en busca de lo otro, la dota, gracias a su peculiar levedad, de permanencia en la memoria («La memoria se dedica a un canto profético-musical», señala Novalis). Lo aéreo no es incompatible con lo grave, antes bien lo reclama y provoca en su intimidad para aligerarlo. Cernuda quiere que la palabra se haga sueño de vuelo, como en los místicos, y esta relación de lo gravitante, del cuerpo del amor o de la palabra, con lo que tiende al vuelo, con la generación de lo aéreo, está muy marcada en su escritura. Este poema es un buen ejemplo de la dialéctica entre peso y ligereza, pues la música de Bach y Mozart, junto con el verso de Mallarmé, hace sentir al hablante la equivalencia de tal contraposición («aprendiendo lo que para el *pesado* ser humano es una forma equivalente del *vuelo*»), de manera que su deseo de liberarse de un ambiente hostil y prosaico («lo que le pedía a la música eran alas para escapar de aquellas gentes *extrañas* que me rodeaban, de las costumbres *extrañas* que me imponían, y quién sabe si hasta de mí mismo»), sólo es posible desde la inmersión contemplativa en la inmensidad del mar, cuya profundidad atrae la vida y la muerte al centro de su tensión («Y tal ola que nos alzara de *la vida a la muerte*, era dulce pederse en ella, acunándonos hacia la región última del olvido»). La contemplación del mar, asociada a la audición musical, revela la transformación de la gravedad en ligereza, los sueños de lo ilimitado, de la sola materia que unifica todas las artes, del impulso creador sin intencionalidad<sup>3</sup>.

En «El acorde», último poema de la serie, la música sirve para designar aquella relación con el mundo, que subyace a todo y que religa todo, en la que el tiempo y la muerte, el cuerpo y el espíritu, como sucede en la experiencia mística, resultan trascendidos. Mediante la trascendencia del *acorde*, se intenta comunicar el sentido cósmico de la existencia en su radicalidad y extrema densidad

### EL ACORDE

El murciélago y el mirlo pueden disputarse por turno el dominio de tu espíritu; unas veces norteño, solitario, olvidado en la lectura, centrado en ti; otras sureño, esparcido, soleado, en busca del goce momentáneo. Pero en una

<sup>3</sup> Refiriéndose a esta dialéctica de ligereza y gravedad, ya había dicho Leonardo da Vinci: «Pues así se ha demostrado, la ligereza sólo se crea si es en conjunción con la gravedad y la gravedad sólo se produce si se prolonga en la ligereza». En tal sentido, véase el ensayo conjunto de J. A. VALENTE y F. CALVO SERRALLER, «El arte como vacío. Conversación con Eduardo Chillida», *Revista de Occidente*, 1981, pp. 99-117.

En cuanto a las circunstancias biográficas que hicieron posible el poema, éstas han sido señaladas por R. Martínez Nadal: «A Cernuda le gustaban aquellos recitales de una hora, sobre todo los de la National Gallery, en particular cuando ejecutaban piezas de los que entonces eran sus compositores favoritos: Vivaldi, Couperin, Schubert, Fauré, amén —claro— de Mozart. Sobre todo si eran interpretados por Myra Hess, entonces en el apogeo de su arte», *Españoles en la gran Bretaña. Luis Cernuda. El hombre y sus temas*, Madrid, Hiperión, 1983, p. 85.

y otra figuración espiritual, siempre hondamente susceptible de temblar al acorde, cuando el acorde llega.

Comenzó con la adolescencia, y nunca se produjo ni se produce de por sí, sino que necesitaba y necesita de un estímulo. ¿Estímulo o complicidad? Para ocurrir requiere, perdiendo pie en el oleaje sonoro, oír música; mas aunque sin música nunca se produce, la música no siempre y rara vez lo supone.

Mírale: de niño, sentado a solas y quieto, escuchando absorto. Es que vive una experiencia, ¿cómo dirías?, de orden «místico». Ya sabemos, ya sabemos: la palabra es equívoca; pero ahí queda lanzada, por lo que valga, con sus más y sus menos.

Es primero, ¿un cambio de velocidad? No; no es eso. El curso normal en la conciencia del existir parece enfebreecerse, hasta vislumbrar, como presentimiento, no lo que ha de ocurrir, sino lo que debiera ocurrir. La vida se identifica y, llena de sí misma, toca un punto más allá del cual no llegaría sin romperse.

¿Como si se abriese una puerta? No, porque todo está abierto: un arco al espacio ilimitado, donde tiende sus alas la leyenda real. Por ahí se va, del mundo diario, al otro extraño y desusado. La circunstancia personal se une a sí al fenómeno cósmico, y la emoción al transporte de los elementos.

El instante queda sustraído al tiempo, y en ese instante intemporal se divisa la sombra de un gozo intemporal, cifra de todos los gozos terrestres, que estuvieran al alcance. Tanto parece posible o imposible ( a esa intensidad del existir qué importa ganar o perder), y es nuestro o se diría que ha de ser nuestro. ¿No lo asegura la música afuera y el ritmo de la sangre adentro?

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 de la vida a través del cuerpo deseado.

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. Por eso tu experiencia, tu acorde místico, comienza como una prefiguración sexual. Pero no es posible buscarlo ni provocarlo a voluntad; se da cuando y como él quiere.

Borrando lo que llaman otredad, eres, gracias a él, uno con el mundo, eres el mundo. Palabra que pudiera designarle no la hay en nuestra lengua: *Gemüt*: unidad de sentimiento y consciencia; ser, existir, puramente y sin confusión. Como dijo alguien que acaso sintió algo equivalente, a lo divino, como tú a lo humano, mucho va de estar a estar. Mucho también de existir a existir.

Y lo que va del uno al otro caso es eso: el acorde.

Para Fray Luis de León, cuya escritura traduce el deseo de aspirar al orden en medio del desorden, la música cumple la función analógica de aproximar el mundo sensible al espiritual. La correspondencia entre el alma y Dios se expresa a través de una terminología musical, que lo mismo se aplica a la armonía cósmica y humana, a la relación entre el marido y la mujer, que a la estructura de la prosa, en la que ha de entrar también como componente básico la «armonía del número». Cernuda hace suya esta analogía, esta experiencia de comunión espiritual, para comunicarnos la trascendencia del acorde y, mediante ella, la afinidad de mística y poesía. A pesar de su amplio desarrollo, el lenguaje del poema, con la menor extensión de la frase final respecto al resto («Y lo que va del uno al otro caso es eso: el acorde»), las analogías temporales («Es primero, ¿un cambio de velocidad?»)

y espaciales («¿Como si se abriese una puerta?»), el simbolismo del arco («un arco al espacio ilimitado»), la comparación con la experiencia mística («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») y, sobre todo, la explícita analogía entre el acorde y el espíritu, incluso con resonancias bíblicas («se da cuando y como él quiere»), sirve para expresar una experiencia compleja, en la que ese «acorde místico» nos lleva a vislumbrar que, detrás de las estructuras de lo *real*, está la experiencia del misterio, que abarca la totalidad de la existencia, el sentimiento, el corazón, la inteligencia («nada puedes percibir, querer ni entender si no entra en ti primero por el sexo, de ahí al corazón y luego a la mente»), y cuya captación depende de la negativa a aceptar una relación determinada, de su disolución («Borrando lo que llaman otredad, eres, gracias a él, uno con el mundo, eres el mundo»). El «acorde místico» se revela así como un proceso de liberación, en el que la experiencia de la unidad cósmica suprime toda alteridad y expresa el modo de ser del espíritu. La mística de la naturaleza, provocada por la música, apunta a un sentimiento de unidad con el mundo, propia del niño, de la que *Ocnos* participa, pues la experiencia espiritual, mística, está ligada a la experiencia originaria<sup>4</sup>.

La palabra poética, en su forma musical, dotada y sometida a un ritmo, es el camino adecuado para llegar al estado místico del *acorde*, donde se eliminan los límites entre la realidad y el deseo. La expresión musical es una forma de combinar la realidad visible con la invisible, de entrar en contacto con una realidad trascendental, de modo que el reconocimiento del arte musical, en su dimensión singular y total, se propone como cifra de toda escritura. Los poemas de Cernuda, en su combinación de armonía y ritmo, proponen un contraste y buscan una reconciliación, transitando de lo exterior a lo interior y articulándose en la armonía de su conflicto. De ahí que la forma musical, al relacionar cuerpo y alma, se acompañe al ritmo de la vida y se convierta en escritura de lo indecible. Para el poeta sevillano, que se impuso el ejercicio de la libertad como tarea, vivir musicalmente es hacer germinar otros ámbitos de experiencia posibles.

En el poema siempre se habla con otro, y la verdad final que hay que descubrir depende de esta complicidad. Además, puesto que el texto poético no puede ser agotado, transformado en conceptos, lo que sostiene a la palabra, lo que la hace recuperar su poder de dicción originario, es la continuidad sonora de su fluidez. Teniendo en cuenta esta unidad de sonido y sentido, que mantiene firme la construcción del poema, me detendré en algunos poemas cernudianos, donde lo musical tiene una acusada presencia y muestra una conciencia expresa de su tarea poética. Dentro del espíritu purista que se respira en *Primeras poesías* (1924-1927), del que

<sup>4</sup> La poca claridad expresiva del poema se debe a su compleja experiencia. Refiriéndose a ella, el propio Cernuda ha señalado: «Hay experiencias cuyo alcance se nos escapa, unas veces por pereza al explorarlas, ese creo que fue mi caso al componer *La Partida*; otras por incapacidad para explorarlas, y esa fue mi situación al escribir el poema en prosa *El Acorde*», en *Historial de un libro*, incluido en *Prosa completa*, Barcelona, Barral Editores, 1975, p. 930. Sobre «El Acorde» como texto para entender la teoría vital y poética de Cernuda, aspecto ya señalado por O. Paz en su célebre ensayo «La palabra edificante», véase el artículo de J. LAMILLAR, «La música en Cernuda», en *Actas del Primer Congreso Internacional sobre Luis Cernuda (1902-1963)*, Universidad de Sevilla, 1990, pp. 177-183.

En cuanto al análisis del poema, escrito por Cernuda hacia el final de su vida, tengo en cuenta los estudios de J. VALENDER, *Cernuda y el poema en prosa*, London, Tamesis, 1984, pp. 88-89; de Ph. SILVER, *Luis Cernuda, el poeta en su leyenda*, Madrid, Alfaguara, 1972, pp. 185-189; y de D. HARRIS, *La poesía de Luis Cernuda*, Universidad de Granada, 1992, pp. 98-101.

se han suprimido diez poemas de *Perfil del aire* (1927), la ruptura de lo sensible llevada a cabo por la música se basa en una liberación total, en la posibilidad de crear una nueva realidad

## XI

Es la atmósfera ceñida;  
 Sólo centellea un astro  
 Vertiendo luz de alabastro  
 Con pantalla adormecida.  
 5 La música, que aterida  
 En el papel hizo nido,  
 Alisando su sonido,  
 Tiende el vuelo del atril  
 A la rama de marfil  
 10 Por la cámara en olvido.

La música, en cuanto forma de vida espiritual, busca de manera instintiva la altura. El lenguaje del poema no deja cumplir esta función de aligeramiento, como lo prueban el deseo por acotar un ámbito poético («Es la atmósfera *ceñida*»), el matiz durativo de los gerundios y, sobre todo, la imagen dinámica del vuelo, que nos conduce hacia la luz y hacia la altura. De la imagen del nido, del refugio infantil, «A la rama de marfil», símbolo de lo incorruptible, el tránsito no puede hacerse más que bajo el signo de la música, que retirándose hacia dentro de la memoria («Por la cámara en olvido»), nos devuelve la intimidad perdida<sup>5</sup>.

Poetizar es recordar y amar lo perdido. En *Égloga, Elegía, Oda* (1927-1928), donde el afán classicista es tan visible, el lenguaje poético tiende a exaltar lo natural y la música, en su aspiración por apresar el instante fugitivo, da la fuerza inagotable de lo ideal, de lo infinito, desde la tristeza presente. Bajo el amplio vuelo del aire, elemento poético por excelencia («Esta música ajena / Entre las cañas yace, / Y el eco, con su ala, / Del labio que la exhala, / Adonde clara, puramente nace, / Hurtándola, la cede / *Al aire* que tan vano le sucede»), hay un intento de hacer de la palabra deseo y del deseo palabra, tensando el lenguaje como un arco al horizonte de una plenitud de sentido que la música se obstina en acotar. Dado que el cuerpo juvenil empieza a afirmar su presencia y el lenguaje no es más que una función intensamente corporal, el poeta tiene una experiencia de lo infinito en la medida en que su obra constituye la expresión de un poder ilimitado y enigmático. Así la música se hace aire, libertad suprema.

Por eso, la música de las esferas como símbolo de la armonía cósmica, tan frecuente en la poesía del Renacimiento, se concreta en el canto del pájaro, cuya alada melodía («El pájaro en su rama melodiosa / Alisando está el ala, el dulce acento»), de tanta persistencia en la poesía de Cernuda, nos conduce a lo no visto. De

<sup>5</sup> Para el espíritu purista que se percibe en los poemas de *Perfil del Aire* (1927), y que contiene en germen el intimismo posterior de Cernuda, véase el ensayo de G. CARNERO, «Luis Cernuda y el purismo poético: *Perfil del Aire*», en *Actas del Primer Congreso Internacional sobre Luis Cernuda*, Opus Cit., pp. 19-25.

En cuanto a la incorporación de *Perfil del Aire* a *Primeras poesías* a partir de la primera edición de *La realidad y el deseo* (1936), véase la edición de D. Harris (*Perfil del aire. Con otras obras olvidadas e inéditas, documento y epistolario*, London, Tamesis, 1971), el cual afirma que, debido a una revisión profunda, constituyen en realidad dos libros distintos.

nuevo música y poesía se corresponden en el canto del pájaro, canto de extrema libertad, que acompaña a la ligereza de lo invisible tras liberarse de la gravedad de lo visible. Como el pájaro, el poeta vive en un espacio infinito, desprovisto de cercos y fronteras, asumiendo una autonomía y buscando una totalidad, una unidad perfecta. Sólo quien siente su libertad constantemente amenazada, como la sintió Cernuda, es capaz de comprender la importancia del pájaro alado<sup>6</sup>.

El acercamiento al surrealismo, la afición por el *jazz* y por el cine, la salida del país de origen y el conocimiento de ambientes distintos, el abandono de las formas tradicionales por una mayor longitud de los versos, todas estas experiencias tienen un reflejo en la escritura de Cernuda, que a partir de ahora presenta un cambio de rumbo poético, una voz más directa y personal. En el poema «Quisiera estar solo en el Sur», que es tanto una respuesta poética a una conocida melodía de jazz, *Y want to be alone in the South*, como una evocación nostálgica de la tierra a la que uno pertenece, la música es la que abre e ilumina el espacio de la muerte, la posibilidad de que la memoria no se extinga. El hombre es nostalgia y búsqueda de comunión, por eso los conocidos versos («El Sur es un desierto que llora mientras canta, / Y esa voz no se extingue como pájaro muerto; / Hacia el mar encamina sus deseos amargos / Abriendo un eco débil que vive lentamente») traducen la experiencia de la palabra poética, en tanto que musical, que es una forma de desafiar a la muerte. El desierto es el espacio natural del lenguaje, el vacío por donde el lenguaje puede prolongarse indefinidamente. Abertura absoluta de la música, experiencia desnuda del lenguaje.

En *Los placeres prohibidos* (1931), libro que clausura la etapa surrealista de Cernuda, aunque no la desrealización que impone el deseo, la exaltación de la pasión erótica es una forma de trascender la sordidez reinante y comunicarse con una realidad superior. Al mismo tiempo, el lenguaje poético comienza a liberarse de la rigidez que le impone el verso, haciendo que su ritmo regular se interrumpa para dar paso al ritmo más natural de la frase. El intento de fundir poesía y prosa, según revela la intercalación de poemas en prosa de carácter narrativo, nos hace ver que la perspectiva se ha desplazado desde el sentimiento a la forma, de la emoción a la palabra que la hace posible. No abunda el lenguaje de este libro en alusiones musicales, más bien escasas, pero sí conmueve por la profundidad de su emoción, pues la atraviesa una palabra en libertad, acompañada de su sola música, que se deja flotar en el aire, como vemos en este enigmático poema

#### TIENES LA MANO ABIERTA

Tienes la mano abierta como el ala de un pájaro; no temes que huyan las buenas acciones, los delirios, lo que no sufre compostura.

Un grito, y cantas la luz renovada. Un deseo, y mueres calladamente. Cuando sabrás que el color violado de las conchas, que sonríen tan vagas en la tierra, es la nueva melodía.

<sup>6</sup> Para una visión de la música como límite de la estructura armónica de lo imaginario, véase el estudio de G. DURAND, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1981, pp. 330-334. En cuanto a la libertad que acompaña al vuelo del pájaro, remito al trabajo de Marie-Madeleine Davy, *El pájaro y su simbolismo*, Madrid, Colección Paraísos Perdidos, 1997, pp. 27-29.

Ajusta tu ritmo y tu voz; vuelve la cabeza a derecha e izquierda: eres el señor de las alturas y de las bajezas. Saluda al público cuando llegue la noche. Escucha al mirlo cómo se burla de Dios.

Liberado, sonríe con gracia fresca, como muere un niño.

La naturaleza perdida en la memoria se humaniza al darle forma por la música. Para Cernuda existe una profunda relación entre música y poesía, pues ambas buscan, bajo las apariencias, las formas originales y eternas. Para alcanzarlas, necesita el poeta participar en la evolución de ese todo orgánico, abriéndose a lo desconocido («Tienes la mano abierta como el ala de un pájaro»), en donde la condición aérea del ala permite recuperar su estado primero, incorporando la función ritual de las conchas («Cuándo sabrás que el color violado de las conchas, que sonríen tan vagas en la tierra, es la nueva melodía»), en las que subyace el simbolismo del nacimiento y la regeneración, haciendo suyo el canto primordial del mirlo («Escucha el mirlo cómo se burla de Dios»), que revela el silencio armonioso del cielo, pues sólo así, conformándose al ritmo de la naturaleza («Ajusta tu ritmo y tu voz»), podrá el artista quedar libre y dar paso su lenguaje a la visión primordial del origen («Liberado, sonríe con gracia fresca, como muere un niño»). La alusión a la inocencia de la frase final, cuya menor extensión destaca sobre el resto, sirve para concentrar la atención del lector sobre aquella forma original, reconocible a través de las formas sensibles por la música, que revela la analogía entre el espíritu creador del artista y el espíritu creador de la naturaleza. La música percibida como totalidad, como recuerdo de la armonía perdida entre el hombre y el universo, es el más natural de los lenguajes<sup>7</sup>.

El fracaso del ideal erótico, debido en parte al conflicto entre el deseo y su imposible realización, lleva al poeta a borrar de la memoria cuanto estorba la manifestación del amor. El afán de olvido alienta la melancolía, el recocimiento del cuerpo fugitivo, convirtiéndolo en materia de ensoñación. Por eso, los poemas de *Donde habite el olvido* (1932-1933), escritos desde el límite de la muerte, clausuran un ciclo de escritura y abren otro nuevo, buscando en la pérdida del amor la posibilidad de su afirmación. Si el olvido, forma de la muerte, borra la memoria del amor a fin de quedar libre para un comienzo y su perduración está ligada a la piedra incorruptible («Donde habite el olvido / En los vastos jardines sin aurora / donde yo sólo sea / memoria de una piedra sepultada entre ortigas»), es justo decir que la música comparte con la muerte el eterno proceso del deseo, el impulso hacia la libertad, de modo que el sonido del arpa, que une la tierra al cielo y con el que los dioses hacen pasar al más allá, evoca en sí mismo el ansia de inmortalidad («Quiero beber al fin su lejana amargura; / Quiero escuchar su sueño con *rumor de arpa* / Mientras siento las venas que se enfrían, / Porque la frialdad tan sólo me consuela»). Con la creencia de que la muerte puede abrirnos a lo otro, a lo extraño pero no ajeno, el poeta quiere evocar un mundo secreto a través de la música y darle una dimensión universal. De esta forma, la palabra poética que surge de la música

<sup>7</sup> Para este sentimiento primordial de la música, que permite al hombre reencontrarse con la naturaleza, véase el ensayo de A. MARÍ, «De la música, la inspiración y la armonía», en *La voluntad expresiva. Ensayos para una poética*, Barcelona, Versal, 1990, pp. 85-95. En cuanto a la función ritual de las conchas, es preciso tener en cuenta el ensayo de M. ELIADE, «Apuntes sobre el simbolismo de las conchas», en *Imágenes y símbolos*, 3.<sup>a</sup> ed., Madrid, Taurus, 1979, pp. 137-164.

interior, generadora de la intuición y del poema, se libera de sus ataduras lógicas, racionales, y se proyecta como impulso de la imaginación<sup>8</sup>.

La música está unida a la muerte: la lira de Orfeo es también el arco orientado hacia Eurídice, con la que sólo puede relacionarse en el canto. La mirada órfica, inesperada y prohibida, es un regreso nostálgico a la incertidumbre del origen, de ahí que albergue melancolía y muerte. En *Invocaciones* (1934-1935), libro heterogéneo donde los largos poemas de carácter narrativo revelan, tras la lectura de Hölderlin, un retorno al mundo de los dioses ante el desengaño humano, el demonio de Cernuda es melancólico, porque sabe que es un ángel caído. La condición satánica del poeta, que pasa de los románticos a los surrealistas a través de Lautréamont, alcanza su máxima intensidad en el poema «La gloria del poeta», donde éste declara su destino unido al del demonio, insistiendo sobre la belleza que antes poseyó, y cuya estrofa última mezcla amor y muerte a través de la música

Es hora ya, es más que tiempo  
De que tus manos cedan a mi vida  
El amargo puñal codiciado del poeta;  
De que lo hundas, con sólo un golpe limpio,  
En este pecho sonoro y vibrante, idéntico a un laúd,  
Donde la muerte únicamente,  
La muerte únicamente,  
Puede hacer resonar la melodía prometida.

En la música, como en la poesía, algo sucede que es infinitamente enigmático. Un instante («Es hora ya»), una concentrada secuencia simbólica, donde lo poético («El amargo puñal codiciado del poeta»), rodeado de un halo de misterio, se empareja con lo musical («En este pecho sonoro y vibrante, idéntico a un laúd»), capaz de expresarse a través del acorde básico del laúd, es suficiente para hacernos percibir la nueva melodía de la muerte («Puede hacer resonar la melodía prometida»). En los antiguos textos de estética taoísta, tocar el laúd no es un arte, sino un camino de sabiduría por el que se experimenta la armonía entre el cielo y la tierra, la vida y la muerte, y se entra en contacto con el espíritu universal de la naturaleza. El sonido moderador y fluido del laúd se desvela como transparencia recíproca del origen y de la muerte, puesto que sólo a través de la muerte («La muerte *única-mente*»), nace el canto que no morirá nunca<sup>9</sup>.

Con la aparición de *Las nubes* (1937-1940), que se incorpora a la segunda edición de *La realidad y el deseo* (1940), comienza la segunda fase de la poesía de Cernuda, que se caracteriza por una visión más amplia de la realidad, siendo la experiencia vital la que se convierte en materia de canto, expresada con gran so-

<sup>8</sup> *Donde habite el olvido* es el libro de Cernuda que ofrece el mayor número de resonancias becquerianas, sobre todo por lo que se refiere al poder de la música para crear ese clima de vaguedad y ensueño en el que transcurren gran parte de los poemas y de las leyendas en prosa del poeta romántico. En este sentido, pueden verse los artículos de José Luis CANO, «Bécquer y Cernuda», en *La poesía de la generación del 27*, 3.ª ed., Barcelona, Labor / Punto Omega, 1986, pp. 249-257; y de L. MARTÍNEZ CUITIÑO, «Poesía y música en Cernuda y Bécquer», *Letras*, Buenos Aires, núm. 1, marzo 1981, pp. 53-71.

<sup>9</sup> Para la música armónica del laúd, término que significa moderación, véase el trabajo de Luis RACIONERO, *Textos de estética taoísta*, Madrid, Alianza, 1983, sobre todo el Capítulo 5, titulado «Ensayo poético sobre el laúd», pp. 179-188.

En cuanto a la ambivalencia del puñal, símbolo de la palabra en su doble aspecto destructor y creador, véase el estudio de P. DIEZ, *El simbolismo en la mitología griega*, Barcelona, Labor, 1976, p. 98.

briedad y reticencia. La materia de los poemas, su construcción misma, es como una ilustración de la peripecia humana, intentando llenar el vacío existencial tras la experiencia de la guerra con un lenguaje que, en un proceso de desnudamiento progresivo, se va aligerando hasta hacerse signo de salvación. Nadie ha sabido mejor que Cernuda captar la verdadera dimensión de la palabra poética, liberando al lenguaje de su instrumentalidad y llevándolo a un territorio incierto o zona de nadie para restituírle su presencia real. Así sucede en los poemas «Scherzo para un elfo» y «El ruiseñor sobre la piedra», donde el equilibrio poético se logra con el vuelo de la imagen y la flexibilidad musical. La poesía está hecha de memoria, pero también de vacío. No basta sólo con recordar, hay que saber relacionarse con lo desconocido, con el mundo de lo posible, en donde viven esos seres fantásticos, los elfos, las hadas y los duendes, que nos ponen en contacto con el otro lado de la realidad. En el primero de los poemas citados, siguiendo la libertad rítmica del *scherzo*, visible en el uso de encabalgamientos, del asíndeton y verbos de movimiento, el yo poético ha tratado de quitar peso al lenguaje, dándonos una sensación de levedad, cuya virtud consiste en hacer próximo lo remoto («¿Acaso el amor pesa / A tu cuerpo invisible, / Y sus burlas oscuras / Sobre el mundo recuerdan / En ti, anhelo eterno, / A nosotros efímeros?»). La respuesta afirmativa de la interrogación retórica revela que la relación con el elfo de la luz, con esa criatura que permanece escondida, es una relación con la realidad invisible, objeto último de toda poesía.

En el segundo, la sensación de aligeramiento resulta mucho más explícita, porque desde lo gravitante, desde la solidez corpórea («Agua esculpida eres, / Música helada en piedra»), el lenguaje poético tiende cada vez más a la sutilidad de lo aéreo, disolviendo toda consistencia utilitaria («Eres *inútil* como el lirio») y quedando suspendido en el aire («Como el ruiseñor canta / En la noche de estío, / Porque su sino quiere / Que cante, porque su amor le impulsa. / Y en la gloria nocturna / Divinamente solo / Sube su canto puro a las estrellas»). El canto nocturno y melancólico del ruiseñor, que ama a través de la primavera, pertenece al mundo invisible y se muestra desprovisto de objeto. Su melodía única, absoluta, evoca el amor más fuerte que la muerte y contiene en sí el germen de la resurrección<sup>10</sup>.

La segunda mitad de *La realidad y el deseo* (1924-1962), la que va de *Las nubes* (1937-1940) a *Desolación de la Quimera* (1956-1962), conoce el empeño solitario de la madurez, después de la transformación operada por la muerte, en el que la asunción de esa otra dimensión de sí mismo, pero sin reconocerse en ella, halla su confirmación definitiva. En *Poemas para un cuerpo* y en *Desolación de la Quimera*, más que en *Como quien espera el alba* y *Vivir sin estar viviendo*, se percibe un cambio en el modo de concebir y realizar el poema, práctica ya iniciada en las últimas composiciones de *Las nubes*, donde la voz que habla en el poema, mediante la imaginación o el simulacro de una experiencia real, tiende a objetivar la emoción en el proceso mismo de escritura. El viraje hacia la validez objetiva, que empieza a darse a partir de *Invocaciones*, aparece ya de forma sostenida en *Las nubes* y se intensifica en los libros siguientes, de ahí que en los poemas de *Como quien espera el alba* (1941-1944), a pesar de sus reiteraciones, el deseo se sienta

<sup>10</sup> Las mitologías célticas, con sus elfos, hadas y duendes, son mucho más ricas que las mitologías clásicas en el uso de imágenes de las fuerzas naturales más sutiles. Para esta consideración de los seres imaginarios, véanse los compendios de N. ARROWSMITH y G. MOORSE, *Guía de campo de las hadas y demás elfos*, Palma de Mallorca, José J.Olañeta editor, 1997; y K. BRIGGS, *Quién es quién en el mundo mágico*, 1997, dentro de la misma editorial.

como una fuerza cósmica, que está más allá del hombre que la vive y del cuerpo que la encarna. En mayor o menor medida, los poemas de configuración musical, como «A un poeta futuro», «El río vespertino», «El cementerio», «El águila», «Las ruinas», «Elegía anticipada», «Tierra nativa», «El arpa», «Urania», participan de ese deseo de fusión con la naturaleza, que es lo permanente bajo las apariencias. De todos ellos, relacionados por una misma concepción estética del mundo, tal vez sea «Urania» el que mejor exprese esta intuición totalizadora de la armonía a través de la metáfora musical

Radiante inspiradora de los números,  
A cuyo influjo las almas se levantan  
De abandono mortal en un batir de alas.

Conforta conocer que en ella mora  
La calma vasta y lúcida del cielo  
Sobre el dolor informe de la vida,  
Sosegando el espíritu a su acento  
Y al concierto celeste suspendido.

Los grandes poetas románticos, los verdaderos fundadores de la poesía moderna, creyeron que hubo un tiempo en que el hombre estaba en armonía con la naturaleza y se esforzaron en restaurar el sentido de lo sagrado a través de la música. Siguiendo sus huellas, pero sin descuidar esa música de las esferas de raíz platónica, seguida por los pitagóricos y más tarde por Fray Luis de León, el hablante desea reencontrar la armonía, sabiendo ver lo armónico en lo discordante (*concordia discors*). De esta manera, el lenguaje musical, mediante la invocación a la Musa, artífice de la memoria y de la palabra («Del orden bello virgen creadora»), la imagen del vuelo («A cuyo influjo las almas se levantan / De abandono mortal en *un batir de alas*»), tan presente en los mitos órficos, los adjetivos determinativos que revelan la síntesis de los contrarios («La calma *vasta y lúcida* del cielo / Sobre el dolor *informe* de la vida») y el valor durativo del gerundio («*Sosegando* el espíritu a su acento / y al concierto celeste suspendido»), que nos hace participar en la totalidad de una experiencia tanto ética como estética, sirve para expresar la analogía entre la armonía cósmica y la armonía musical. Fue tal vez Fray Luis el que mejor sintió, dentro de nuestra tradición poética, «la armonía en la lucha», de acuerdo con el sentido etimológico del latín *concertare* («luchar con alguien»), de ahí que el poema de Cernuda esté lleno de resonancias luisianas, según revela la función de la música de serenar el espíritu, y se mueva en la misma línea de síntesis: hacer del desconcierto el contrapunto necesario al deseo de armonía<sup>11</sup>.

En *Vivir sin estar viviendo* (1944-1949), las referencias musicales son menores, pero poemas tan significativos como «Silla del rey», «El éxtasis», «Escultura inacabada», «La partida» y «El retraído» revelan que la música no está ausente de la experiencia poética y que aparece concebida como diálogo en tensión hacia una convergencia imposible. El último de los citados, de tan visibles ecos becquerianos,

<sup>11</sup> La transición de lo subjetivo a lo objetivo, a partir de los poemas finales de *Las nubes*, ha sido subrayada por Jaime Gil de Biedma en su conocido ensayo «Como en sí mismo, al fin», en *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*, Barcelona, Crítica, 10980, pp. 331-347.

En cuanto a la capacidad de la música para encarnar la armonía universal dentro del pensamiento de Fray Luis de León, cuyo arte consistió en padecer el desorden para llegar al orden, véase mi ensayo «La armonía en Fray Luis de León», en *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, núm. 15, 1992, pp. 196-216.

evidencia que la música es la manera que tiene el poeta para interiorizar su propia palabra, para darle fluidez

Esperan tus recuerdos  
 El sosiego exterior de los sentidos  
 Para llamarte o para ser llamados,  
 Como esperan las cuerdas en vihuela  
 La mano de su dueño, la caricia  
 Diestra, que evoca los sonidos  
 Diáfanos haciendo dulcemente  
 De su poder latente, temblor, canto.

La materia del recuerdo, a la que toda palabra se reduce, constituye aquí el objeto y la fuente de revelación poética. Cernuda comprendió que sólo se puede ser original dentro de una determinada tradición, por eso acudió al ambiente musical becqueriano, especialmente el de la rima VII («¡Cuánta nota dormía en sus cuerdas, / como el pájaro duerme en las ramas, / *esperando* la mano de nieve / que sabe arrancarlas!»), para crear un mundo armonioso en el que música y poesía siguen un proceso paralelo. Las relaciones entre los dos poemas son dignas de destacarse. En vez del arpa becqueriana, tenemos la vihuela, que a lo largo del siglo XVI sustituye al laúd y se convierte en el instrumento adecuado para la adaptación polifónica, dada su capacidad para asociar el sonido a la palabra cantada, pero tanto el asunto como la técnica son similares en Bécquer y en Cernuda. No sólo se repite un mismo verbo («esperar»), que sirve para humanizar al instrumento, sino también el símil de la mano («La mano de nieve» y «La mano de su dueño»), que apunta a un origen poético, pues mano tiene la misma raíz que manifestación. Si a ello añadimos, en el caso de Cernuda, el uso del encabalgamiento («la caricia / diestra», «los sonidos / diáfanos»), que contribuye a dar fluidez al discurso, la ambigüedad o indeterminación semántica («Para llamarte o para ser llamados») y el empleo del hipérbaton («haciendo dulcemente / De su poder latente, temblor, canto»), observamos que los dos poetas buscan lo mismo: concentrar nuestra atención en la creación artística. En ambos casos, el efecto sonoro es parte esencial de su poesía, en cuanto la música es capaz de hacer surgir por sí misma todo un fondo latente<sup>12</sup>.

Aunque *Con las horas contadas* (1950-1956) esté dominado por el tema del amor, sobre todo en la sección «Poemas para un cuerpo», su expresión es enteramente musical. No sólo hay una tendencia al poema-canción a través del verso corto y la rima asonante, como ocurre en el poema «Instrumento músico», que revela el gusto popularizante del momento, en especial la tradición de los poetas arábigo-andaluces («Si para despertar las notas, / Con una pluma de águila / Pulsaba el músico árabe / Las cuerdas del laúd, / Para despertar la palabra, / ¿La pluma de qué ave / Pulsada por qué mano / Es la que hiere en ti?»), sino también la proximidad a ciertas letras del flamenco, principalmente las *soleás*, y el efecto de variación, típicamente

<sup>12</sup> Desde su ensayo «Bécquer y el romanticismo español», aparecido en la revista *Cruz y Raya* en mayo de 1935, Cernuda no ha dejado de reconocer la poesía de Bécquer como fuente de la poesía española contemporánea. Para las rimas relacionadas con la creación artística, véase el trabajo de Rafael DE BALBÍN, *Poética becqueriana*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1969. En cuanto a la presencia de Bécquer dentro de la Generación del 27, sobre todo en su relación con Cernuda, puede tenerse en cuenta el trabajo de Mario A. BLANC, *Las rimas de Bécquer: su modernidad*, Madrid, Editorial Pliegos, 1988, pp. 143-161.

musical («Aunque el tema sea el mismo, / Cada amor tiene su aire, / Que con tantas *variaciones* / Difiere y a nuevo sabe»), que aparece como fundamento de la creación artística y adquiere consistencia en *Variaciones sobre un tema mexicano*. La leve música asonantada, de sabor popular, queda incorporada en el ritmo del verso blanco y se convierte en palabra sugerente.

A medida que nos aproximamos a los años finales de Cernuda, la música deviene para él necesidad imprescindible y la expresión musical se va haciendo al mismo tiempo que el poema, resultando ambos indisolubles. En los poemas de *Desolación de la quimera* (1956-1962), una vez que la palabra se ha hecho transparente a su propio pensamiento, el compromiso ético se concreta en una escritura desnuda de formas, que le lleva a una poética de la reconciliación. La fluidez universal de la música es proyectada sobre la propia forma de escritura poética, impulsando la libre exploración de la palabra por espacios que ella misma, desasiéndose continuamente de los referentes reales, va creando. Esa obsesión por lo genesíaco, cuya latencia abre la palabra a su nombrar inminente, resplandece con especial intensidad en los dos grandes poemas con tema musical: «Mozart» y «Luis II de Baviera escucha *Lohengrin*», en los que Cernuda logra dar lo mejor de sí mismo.

En el primero, la admiración por la música mozartiana es tanto un elogio de la música y, por tanto de la poesía, como de su papel salvador en el mundo.

MOZART  
(1756-1956)

I

- Si alguna vez te preguntaste:  
«La música, ¿qué es?» «Mozart», dirías,  
«Es la música misma». Sí, el cuerpo entero  
De la armonía impalpable e invisible,  
5 Pero del cual oímos su paso susurrante  
De linfa, con el frescor que dan lunas y auroras,  
En cascadas creciendo, en ríos caudalosos.
- Desde la tierra mítica de Grecia  
Llegó hasta el norte el soplo que la anima  
10 Y en el norte halló eco, entre las voces  
De poetas, filósofos y músicos: ciencia  
Del ver, ciencia del saber, ciencia del oír. Mozart  
Es la gloria de Europa, el ejemplo más alto  
De la gloria del mundo, porque Europa es el mundo.
- 15 Cuando vivió, entreoído en las cortes,  
Los palacios, donde príncipes y prelados  
Poder, riqueza detentaban nulos,  
Mozart entretenía, como siempre ocurre,  
Como es fatal que ocurra al genio, aunque ya toque  
20 A su cenit. Cuando murió, supieron todos:  
Cómo admiran las gentes al genio una vez muerto.

II

De su tiempo es su genio, y del nuestro, y de siempre.  
Nítido el tema, preciso el desarrollo,  
Un ala y otra ala son, que reposadas

- 25 Por el círculo oscuro de los instrumentistas,  
Arpa, violín, flauta, piano, luego a otro  
Firmamento más glorioso y más fresco  
Desplegasen súbitamente en música.
- Toda razón su obra, pero sirviendo toda
- 30 Imaginación, en sí gracia y majestad une,  
Ironía y pasión, hondura y ligereza.  
Su arquitectura deshelada, formas líquidas  
Da de su esplendor inexplicable, y así traza  
Vergeles encantados, mágicos alcázares,
- 35 Fluidos bajo un frío rielar de estrellas.
- Su canto, la mocedad toda en él lo canta:  
Ya mano que acaricia o ya garra que hiere,  
Arrullo tierno en sarcasmo de sí mismo,  
Es (como ante el ceño de la muerte
- 40 Los juegos del amor, el dulce monstruo rubio)  
Burla de la pasión que nunca halla respuesta,  
Sabiendo su poder y su fracaso eterno.

## III

- En cualquier urbe oscura, donde amortaja el humo  
Al sueño de un vivir urdido en la costumbre
- 45 Y el trabajo no da libertad ni esperanza,  
Aún queda la sala del concierto, aún puede el hombre  
Dejar que su mente humillada se ennoblezca  
Con la armonía sin par, el arte immaculado  
De esa voz de la música que es Mozart.
- 50 Si de manos de Dios informe salió el mundo,  
Trastornado su orden, su injusticia terrible;  
Si la vida es abyecta y ruin el hombre,  
Da esta música al mundo forma, orden, justicia,  
Nobleza y hermosura. Su salvador entonces,
- 55 ¿Quién es? Su redentor, ¿quién es entonces?  
Ningún pecado en él, ni martirio, ni sangre.
- Voz más divina que otra alguna, humana  
Al mismo tiempo, podemos siempre oírla,  
Dejarla que despierte sueños idos
- 60 Del ser que fuimos y al vivir matamos.  
Sí, el hombre pasa, pero su voz perdura,  
Nocturno ruiseñor o alondra mañanera,  
Sonando en las ruinas del cielo de los dioses.

La relación de Cernuda con Mozart no se reduce a los últimos años, sino que viene de mucho antes. La encontramos ya en la narración *El sarao* (1942), donde los personajes escuchan el aria «Non mi dir», del *Don Juan*, prosigue con la asistencia a los conciertos sobre la música de cámara de Mozart, que se desarrollaron en Londres a lo largo de 1946, según anota el propio Cernuda en *Historial de un libro* («En Londres fue donde mejores ocasiones tuve para escuchar música; no olvido una serie de conciertos semanalmente dedicados a toda la música de cámara de Mozart. Porque Mozart es el artista a quien debo haber gozado del más puro

deleite; y al escribir eso recuerdo cómo algunos discuten acerca de que el arte debe *comprometerse*, ser útil. No conozco obra de arte comprometido que me haya servido tanto, ni mejor, en su pureza irreductible, como la de Mozart»), y alcanza su punto culminante en este poema, que contiene un claro trasfondo personal, en el que lo estético adquiere un significado altamente moral.

No podemos analizar un poema tan extenso como éste sin tener en cuenta dos reflexiones previas: Cernuda compone «Mozart» durante su estancia en Méjico, hastiado del ambiente académico de Mount Holyoke, y utiliza la forma del concierto para su composición. Recordemos que el concierto tiene tres movimientos: En el primero, que presenta el esquema básico de exposición, desarrollo y recapitulación, el tono de un *allegro* sirve para anticipar las variantes del tema Mozart, que se concreta en la identificación de Mozart con la música («Si alguno alguna vez te preguntase: / «La música, ¿qué es?» «Mozart», dirías, / «Es la música misma»), en la admiración por el genio musical, símbolo supremo de la gloria del mundo («Desde la tierra mítica de Grecia / Llegó hasta el norte el soplo que la anima / Y en el norte halló eco, entre las voces / De poetas, filósofos y músicos: ciencia / Del ver, ciencia del saber, ciencia del oír, Mozart / Es la gloria de Europa, el ejemplo más alto / De la gloria del mundo, porque Europa es el mundo») y en el menosprecio del genio por los poderosos, a quienes sólo sirve de entretenimiento («Mozart entretenía, como siempre ocurre, / Como es fatal que ocurra al genio, aunque ya toque / A su cenit. Cuando murió supieron todos: Cómo admiran las gentes al genio muerto»). El *allegro con brio* de la segunda constituye un apasionado elogio de la música mozartiana, en la que se funden los sentimientos más opuestos («Toda razón su obra, pero sirviendo toda / Imaginación, en sí gracia y majestad une, / Ironía y pasión, hondura y ligereza»), y cuyo movimiento lento permite ir de lo particular a lo universal. Por último, el *andante maestoso* con el que comienza la tercera parte y que ofrece una vía de salvación frente al hastío urbano («En cualquier urbe oscura, donde amortaja el humo / Al sueño de un vivir urdido en la costumbre / Y el trabajo no da libertad ni esperanza, / Aún queda la sala del concierto, aún puede el hombre / Dejar que su mente humillada se ennoblezca / Con la armonía sin par, el arte immaculado / De esta voz de la música que es Mozart»), culmina en el lirismo de la última estrofa, donde la eternidad del arte actúa como consuelo de la fugacidad de la vida («Voz más divina que otra alguna, humana / Al mismo tiempo, podemos siempre oírla, / Dejarla que despierte sueños idos / Del ser que fuimos y al vivir matamos. / Sí, el hombre pasa, pero su voz perdura, / Nocturno ruiseñor o alondra mañanera, / Sonando en las ruinas del cielo de los dioses»). El canto del ruiseñor sobre las ruinas, que tanto recuerda al ruiseñor de Keats, es una forma de conjuro contra la desaparición de la belleza en el mundo.

Si los poemas de Cernuda presentan abundantes rasgos autobiográficos y este poema es un claro ejemplo de trasfondo autobiográfico, no sorprende que la identidad Mozart-Cernuda, bajo la que se oculta una vez más la de la música-poesía, sirva para proyectar la sensibilidad artística del poeta sevillano, que sólo puede manifestarse lingüísticamente. Así, además del motivo central en torno a la música mozartiana, que aparece evocado en los versos 3-13, 22-28 y 32-35, y de la estructura tripartita del poema, dividido en tres partes de veintiún versos cada una de acuerdo con los múltiplos de siete y tres, habría que tener en cuenta el lenguaje directo y sencillo, cercano a la prosa de la exposición didáctica, donde el tono meditativo, el ritmo cortado de los párrafos, en los que abundan los encabalg-

mientos, los hipérbatos y las elisiones sintácticas, y la serie de metáforas visuales e imágenes descriptivas se combinan para darnos un significado estético y moral. Porque para Cernuda, lo mismo que para Mozart, la música, en cuanto expresión artística, cumple un papel redentor, de salvación del mundo, en la medida en que trata de poner orden en el caos («Si la vida es abyecta y ruin el hombre, / Da esta música al mundo forma, orden, justicia, / Nobleza y hermosura»). Sólo así, siendo la música lo abierto por excelencia y englobando la totalidad del proceso creador, puede establecer relaciones entre el tiempo y la eternidad<sup>13</sup>.

El no más allá de la muerte tiende a reunirse con el paso más allá de la escritura, pues toda escritura, incluida la musical, nos invita permanentemente a pasar al más allá, en proceso abierto hacia lo que todavía no ha llegado a ser, pero que se manifiesta o aparece antes que su propia manifestación. Esta conciencia anticipadora o profética, específica de la obra de arte, es visible en «Las sirenas», poema de claro fondo cavafiano, en donde la melodía brilla con la promesa de un canto futuro. La ética del perdedor, asumida por Cavafis con una mezcla de serenidad estoica y desengaño epicúreo, siguiendo las huellas de Plutarco y Shakespeare, es la deseada también por Cernuda. Pues lo que Antonio no puede alcanzar, la pérdida de la personal Alejandría («Como dispuesto desde hace tiempo, como un valiente, / como te va a ti que de una ciudad tal has sido digno, / acércate con entereza a la ventana, / y oye con emoción, pero no / con súplicas y quejas de cobarde, / como un último goce los acordes, / los excelsos instrumentos del misterioso cortejo / y dile adiós a ella, a la Alejandría que tú pierdes»), da lugar, en el poema de Cernuda, a la pérdida absoluta que incluye la aparición de un canto nuevo («Escuchado tan bien y con pasión tanta oído, / Ya no eran los mismos y otro vivir buscaron, / Posesos por el filtro que enfebreció su sangre. / ¿Una sola canción puede cambiar así una vida? / El canto había cesado, las sirenas callado, y sus ecos. / El que una vez las oye viudo y desolado queda para siempre»). El canto de las sirenas es la forma prohibida de la voz atrayente. Para escucharlo, hay que permanecer atado al mástil, como Ulises, pues sólo atravesando vivo la muerte, recibiendo el poder mortal que canta en la voz de las sirenas, puede nacer el canto que no morirá nunca. En ambos poetas, la música de la pérdida, que lleva a gozar de la felicidad mientras dura, abre un vacío que libera la voz y la restituye en un segundo lenguaje<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Mozart se esforzó por elevar lo que en el hombre hay de trascendente, por eso puso su imaginación, su ideal estético, al servicio de una ética. Su vuelo lírico, conseguido gracias a que el ruido del sonido ya no está en la melodía, se formó, en gran medida, dentro del ambiente liberador de la segunda mitad del siglo XVIII. En este sentido, véase el estudio de J. NEUBAUER, *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*, Madrid, Visor, 1992.

Por lo que atañe al análisis del poema, conviene destacar los ensayos de C. RUIZ SILVA, «En torno a un poema de Luis Cernuda: Mozart», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 316, Octubre 1976, pp. 61-65; y de P. GÓMEZ BEDATE, «El poema a Mozart de Luis Cernuda», *Revista de Poesía e Crítica*, Brasilia-Sao Paulo-Rio, núm. 4, Abril de 1978, pp. 9-13. Recogido ahora en *Poetas españoles del siglo XX*, Madrid, Huerga y Fierro, 1999, pp. 134-140.

<sup>14</sup> Para el simbolismo de las sirenas, que radica en su seducción mortal, véase P. GRIMAL, *Diccionario de mitología griega y romana*, 4.<sup>a</sup> reimpr., Barcelona, Paidós, 1989, pp. 483-484. En «Entrevista con un poeta», hecha por Fernández Figueroa a Luis Cernuda, y que se publicó en *Índice* (Madrid, abril-mayo de 1959), dice el poeta: «De entre los poetas contemporáneos muertos, Yeats...Rilke y Cavafy, el poeta griego de Alejandría. De este último no conozco sino algunos poemas en traducción inglesa; pero aquel sobre tema de Plutarco, donde Marco Antonio oye en la noche la música que acompaña al cortejo de los dioses, que le abandonan, me parece una de las cosas más definitivamente hermosas de que tenga noticia en la poesía de este tiempo». Recogido después en *Poesía y Literatura*, p. 378.

La coherencia de una obra artística, sea poética o musical, se halla en su estructura interna, que la convierte en una entidad objetiva y real. La expresión musical, en su aspiración por otro mundo, desborda los sentimientos conocidos y realiza el tránsito hacia un final presentido que, pues todavía no ha aparecido, no puede tampoco desaparecer. De ahí que la música se revele como la más utópica de todas las artes y camine, por encima de la transitoriedad, hacia la muerte, que permite soñar una nueva vida. En el poema «Luis de Baviera escucha *Lohengrin*», el poder transformador de la música, con su fluencia abierta, sirve para ilustrar la relación entre amor y muerte, dejando que el amor por el otro se constituya en fermento de supervivencia

LUIS DE BAVIERA ESCUCHA *LOHENGRIN*

- Sólo dos tonos rompen la penumbra:  
Destellar de algún oro y estridencia granate.  
Al fondo luce la caverna mágica  
Donde unas criaturas, ¿de qué naturaleza?, pasan  
5 Melodiosas, manando de sus voces música  
Que, con fuente escondida, lenta fluye  
O, crespa luego, su caudal agita  
Estremeciendo el aire fulvo de la cueva  
Y con iris perlado riela en notas.
- 10 Sombras la sala de auditorio nulo.  
En el palco real un elfo solo asiste  
Al festejo del cual razón parece dar y enigma:  
Negro pelo, ojos sombríos que contemplan  
La gruta luminosa, en pasmo friolento  
15 Esculpido. La pelliza de martas le agasaja  
Abierta a una blancura, a seda que se anuda en lazo.  
Los ojos entornados escuchan, beben la melodía  
Como una tierra seca absorbe el don del agua.
- 20 Asiste a doble fiesta: una exterior, aquella  
De que es testigo; otra interior allá en su mente,  
Donde ambas se funden (como color y forma  
Se funden en un cuerpo), componen una misma delicia.  
Así, razón y enigma, el poder le permite  
A solas escuchar las voces a su orden concertadas.  
25 El brotar melodioso que le acuna y nutre  
Los sueños, mientras la escena desarrolla,  
Ascua litúrgica, una amada leyenda.
- Ni existe el mundo, ni la presencia humana  
Interrumpe el encanto de reinar en sueños.  
30 Pero mañana, cambelán, consejero, ministro,  
Volverán con demandas estúpidas al rey:  
Que gobierne por fin, les oiga y les atienda.  
¿Gobernar? ¿Quién gobierna en el mundo de los sueños?  
¿Cuándo llegará el día en que gobiernen los lacayos?  
35 Se interpondrá un biombo, benéfico, entre el rey y sus ministros.  
Un elfo corre libre los bosques, bebe el aire.
- Esa es la vida, y trata fielmente de vivirla:  
Que le dejen vivirla. No en la ciudad, el nido  
Ya está sobre las cimas nevadas de las sierras  
40 Más altas de su reino. Carretela, trineo,

- Por las sendas; flotilla nívica, por los ríos y lagos,  
 Le esperan siempre, prestos a levantarle  
 Adonde vive su reino verdadero, que no es de este mundo:  
 45 Donde el sueño le espera, donde la soledad le aguarda,  
 Donde la soledad y el sueño le ciñen su única corona.
- Mas la presencia humana es a veces encanto,  
 Encanto imperioso que el rey mismo conoce  
 Y sufre con tormento inefable: el bisel de una boca,  
 Unos ojos profundos, una piel soleada,  
 50 Gracia de un cuerpo joven. Él lo conoce,  
 Sí, lo ha conocido, y cuántas veces padecido,  
 El imperio que ejerce la criatura joven,  
 Obrando sobre él, dejándole indefenso,  
 Ya no rey, sino siervo de la humana hermosura.
- 55 Flotando sobre música el sueño ahora se encarna:  
 Mancebo todo blanco, rubio, hermoso, que llega  
 Hacia él y que es él mismo. ¿Magia o espejismo?  
 ¿Es posible a la música dar forma, ser forma de mortal alguno?  
 ¿Cuál de los dos es él, o no es él, acaso ambos?  
 60 El rey no puede, ni aun pudiendo quiere dividirse así 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  
 65 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 temor le invade: ¿no muere aquel que ve a su doble?  
 70 La fuerza del amor, bien despierto ya en él, alza su escudo  
 Contra todo temor, debilidad, desconfianza.  
 Como Elsa, ama, mas sin saber a quién. Sólo sabe que ama.
- En el canto, palabra y movimiento de los labios  
 Del otro le habla también el canto, palabra y movimiento  
 75 Que a brotar de sus labios al mismo tiempo iban,  
 Saludando al hermano nacido de su sueño, nutrido por su sueño.  
 Mas no, no es eso: es la música quien nutriera a su sueño, le dio forma.  
 Su sangre se apresura en sus venas, al tiempo apresurando:  
 El pasado, tan breve, revive en el presente,  
 80 Con luz de dioses su presente ilumina al futuro.  
 Todo, todo ha de ser como su sueño le presagia.
- En el vivir del otro el suyo certidumbre encuentra.  
 Sólo el amor depara al rey razón para estar vivo,  
 Olvido a su impotencia, saciedad al deseo  
 85 Vago y disperso que tanto tiempo le aquejara.  
 Se inclina y se contempla en la corriente  
 Melodiosa e, imagen ajena, su remedio espera  
 Al trastorno profundo que dentro de sí siente.  
 ¿No le basta que exista, fuera de él, lo amado?  
 90 Contemplar a lo hermoso, ¿no es respuesta bastante?
- Los dioses escucharon, y su deseo satisfacen  
 (Que los dioses castigan concediendo a los hombres  
 Lo que éstos les piden), y el destino del rey,  
 Desearse a sí mismo, le transforma,

- 95 Como en flor, en cosa hermosa, inerte, inoperante,  
Hasta acabar su vida gobernado por lacayos,  
Pero teniendo en ellos, al morir, la venganza de un rey.  
Las sombras de sus sueños para él eran la verdad de la vida.  
No fue de nadie, ni a nadie pudo llamar suyo.
- 100 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,
- 105 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,  
A enamorarse de lo que él mismo es. Y para siempre en la música vive.

En *Tannhäuser* y *Lohengrin*, tal vez las dos óperas más maduras de Wagner, el ritmo irrumpe desde profundidades insospechadas para reconciliar sueño y realidad, «razón y enigma», como aquí se dice. Si en el poema «Mozart» acude Cernuda al concierto para su composición, ahora parece ser la fuga la forma musical preferida. Para escribir una fuga, el compositor debe convertirse en una especie de malabarista musical, lanzando al aire una serie de fragmentos melódicos y manteniéndolos simultáneamente en equilibrio. De ahí que las líneas estructurales de la fuga, la apertura o exposición, la parte media y el final, entremezclen sus líneas melódicas y se presentan más como una textura que como una forma musical. Partiendo de la figura misteriosa de Luis II de Baviera y de su amor por la música, Cernuda construye un poema con personaje histórico, en el que la identificación con el rey le sirve para proyectar sus propias vivencias. En la primera parte o apertura, conocida como exposición y reducida a las tres primeras estrofas, la voz introduce el tema o *sujeto* dominante, la ansiedad que el monarca siente por la música («Los ojos entornados escuchan, beben la melodía / Como una tierra seca absorbe el don del agua»), mientras las otras voces se introducen como *respuestas* en medio de un ambiente fantástico, que viene dado por la leyenda misma. La parte media abandona la clave tónica de la exposición e introduce pequeños *divertimentos*, que aligeran la repetición de sujeto y respuesta. El poder alado de la música le permite soñar con el cuerpo joven («Gracia de un cuerpo joven. Él lo conoce, / Sí, lo ha conocido, y cuántas veces padecido, / El imperio que ejerce la criatura joven, / Obrando sobre él, dejándole indefenso, / Ya no rey, sino siervo de la humana hermosura»), centro de atracción para Cernuda y que él coloca en el clímax del poema. Por último, en la tercera parte, el tema y sus variaciones vuelven a unirse en la *stretta*, donde el sueño se encarna en el mito de Narciso («Sobre la música inclinado, como extraño contempla / Con emoción gemela su imagen desdoblada / Y en éxtasis de amor y melodía queda suspenso»), que es ante todo el mito de la epifanía del otro en la imagen de sí, para terminar en el redondeamiento de la *coda*, que concentra la dispersión de todas las partes intermedias en el poder evocador del canto («Y para siempre en la música vive»). Conocer por la música: perseguir melancólicamente los sonidos del mundo en sus infinitas variaciones.

Si lo propio del ritmo es mantener el equilibrio entre el movimiento del sentido y el movimiento del sonido, dando consistencia a la construcción lingüística, ésta logra configurarse como unidad por medio de la modulación y articulación de los distintos niveles en el discurso. Gráficamente, la ruptura de la entonación propia del

paréntesis, «(como color y forma / Se funden en un cuerpo)», «(Que los dioses castigan concediendo a los hombres / Lo que éstos les piden)», y la marca subjetiva de la interrogación frecuentemente retórica («¿no muere aquel que ve a su doble?», «Contemplar a lo hermoso, ¿no es respuesta bastante?»), abren los primeros surcos de sentido e introducen el punto de vista del hablante; morfológicamente, el valor durativo de las formas verbales en gerundio («*manando* de sus voces música», «*estremeciendo* el aire», «*obrando* sobre él, *dejándole* indefenso», «*Flotando* sobre música», «*Saludando* al hermano nacido de su sueño», «*Existiendo* en el sueño imposible de una vida»), que ofrecen una sensación de tiempo transcurrido; sintácticamente, además de la reiteración anafórica de idénticas estructuras oracionales («*Donde* el sueño le espera, donde la soledad le aguarda, / *Donde* la soledad y el sueño le ciñen su única corona»), que da intensidad a lo enunciado, importa destacar los frecuentes casos de encabalgamiento («saciedad al deseo / Vago y disperso», «Se inclina y se contempla en la corriente / melodiosa», «como dios nimbado / Por esa gracia pura e intocable del mancebo», «forma ya de ese mito / De pureza rebelde»), que dejan ver un exceso de materia humana desbordando constantemente las pausas versales; y semánticamente, el valor metafórico de la adjetivación («Al fondo luce la caverna *mágica*», «La gruta *luminosa*», «El brotar *melodioso*», «el sueño *imposible*»), entre los que destaca el adjetivo *melodioso*, el más repetido en el poema, y el campo semántico del sueño, al que la música pretende dar forma («es la música quien nutriera a su sueño, le dio forma»), porque tal vez la suprema operación del arte, según recuerda Goethe, consiste en dar forma. Pocas veces el lenguaje coloquial ha llegado a una grado tan alto de poetización como aquí, dando fluidez al lenguaje y haciendo que la palabra aspire a la simultaneidad de la música<sup>15</sup>.

Las conexiones de Cernuda con la música fueron constantes a lo largo de su vida, aunque se den con más intensidad en ciertos momentos y con mayor profusión en el verso que en la prosa. No es posible registrarlas en toda su extensión, lo cual desbordaría ampliamente los límites de este ensayo, pero sí concretar esa relación en los momentos más significativos y destacar su grado de evolución. Dentro de la prosa poética, además de los textos de *Ocnos* ya señalados, habría que tener en cuenta los relatos «Marsias» (1941), sobre el mito del joven que retó a Apolo en el arte de la zampoña, «El Sarao» (1942), en donde se hace patente la afición de Cernuda por la ópera, y la variación decimoséptima «Los ojos y la luz», de *Variaciones sobre un tema mexicano* (1952), cuyo título da a la obra una estructura claramente musical. En cuanto a la obra crítica, además de las referencias musicales que aparecen a lo largo de *Historial de un libro*, tampoco debemos pasar por alto algunos ensayos reveladores, como «El espíritu lírico», publicado en el *Heraldo de Madrid* el 21 de enero de 1932 y en donde la referencia a Luis II de Baviera se convierte en precedente del poema sobre el rey amante de la música, y el titulado «Bécquer y el romanticismo español», aparecido en la revista *Cruz y Raya* en mayo de 1935, en el que Cernuda se vale de la música para expresar su afinidad

<sup>15</sup> En *Tannhäuser* y *Lohengrin*, donde el tejido musical se proyecta de modo más amplio sobre el material poético, Wagner alcanzó el punto culminante de su poder creativo. En esta línea, véase el estudio de E. NEWMAN, *Wagner. El hombre y el artista*, Madrid, Taurus, 1982.

En cuanto a la figura alucinada y misteriosa de Luis II, cuyo amor por la música ejerció una gran atracción en la sensibilidad de Cernuda, puede consultarse el estudio de P. COMBESCOT, *Luis II de Baviera*, México, FCE, 1986. Para un análisis de la complejidad del poema, escrito entre noviembre y diciembre de 1960, véase el ensayo de M. ULACIA, «El teatro de Narciso: Luis de Baviera escucha *Lohengrin*», en *Actas del Primer Congreso Internacional sobre Luis Cernuda*, Opus Cit., pp. 39-49.

con la poesía de Bécquer, ciertas traducciones, como la del *Troilo y Crésida* de Shakespeare, donde Cernuda incorpora el ritmo musical de la prosa, practicado ya por T. S. Eliot, o la que realizó de *Una toccata de Galuppi*, de Robert Browning, e incluso varias alusiones musicales en el epistolario, como la carta dirigida a «Vicente Aleixandre» en 1950, en la que aparece esta confidencia melancólica («¿Te acuerdas del piano donde tantas veces oímos cantar a Federico? Ay, ya no existe»), todavía no suficientemente estudiadas. Cuando el lenguaje es realmente canto, se da un juego entre la palabra y el sonido. El hecho de dotar al lenguaje de una dimensión musical obedece, en el caso de Cernuda, no sólo a una necesidad de explorar nuevos territorios, sino también a un secreto fondo común, a una materia oscura, en la que convergen las distintas artes aliadas desde el origen. Pues no queriendo perder el sentido del principio, al que poesía y música apuntan, la escritura cernudiana deja de convertirse en algo inmovilizado.

Unidos desde el comienzo, músicos y poetas parecen recorrer ahora caminos diferentes. Y sin embargo, ambas artes se necesitan y reclaman un diálogo necesario, porque apuestan por la libertad suprema de la Palabra inicial, la que estaba cerca de Dios y era Dios, y cuyo ritmo genera la creación de todos los mundos posibles. En su indagación sobre la palabra creadora, Unamuno vio cómo la poesía española se había metido en una especie de agotamiento institucional, de un orden formulario y vacío, en el que «el compás mata al ritmo». Cernuda, por su parte, buscó siempre ese ritmo *interior* que había encontrado en Wordsworth o Coleridge, a través de las lecturas de su admirado Unamuno («el mayor poeta que España ha tenido en lo que va de siglo», según nos dice él mismo en sus *Estudios sobre poesía española contemporánea*), luchando por dar a la escritura, dentro de un ámbito marcado por la alteridad, una inflexión meditativa que se traduce en una liberación de lo subjetivo y en un estar paradójico, signos de su poesía última. Porque como dice Cernuda en el poema «La ventana», de *Vivir sin estar viviendo* («Que estando ya, no estaban, / Pues entre estar y estar hay diferencia»), versos en los que tal vez subyace el recuerdo de «va mucho de estar a estar», de las *Moradas* teresianas, estar en un mismo lugar equivale a volver a ese niño interior que uno ha sido. La fascinación que el poeta sevillano sintió siempre por la música, la forma más pura del lenguaje, le llevó a mantenerse distante ante el mundo real, incluso a suplantarlo, constituyendo un lenguaje sonoro y ondulado, lleno de cadencias armónicas, que tiende a establecer una correlación entre lo visible y lo invisible. En su aproximación al ideal de la música, Cernuda acaba instalándose en el recinto interior de la palabra para construir una escritura que se expande al ritmo del deseo, llena de posibilidades ilimitadas<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Refiriéndose a esta relación de Cernuda con la música, José Carlos Ruiz Silva ha señalado: «El vínculo de Cernuda con la música es fundamentalmente un vínculo de soledad como lo es —con mayor entidad, por supuesto— con la poesía. Lo que me parece importante destacar es la evolución de este vínculo que va desde un estar a un ser, desde una relación puramente estética hasta, poco a poco, convertirse en sustancia de poeta y de su obra. En principio, Cernuda trae la música desde el exterior; al final de la música está ya dentro de él y le es inseparable», *Revista de Literatura*, Tomo XXXIX, núms. 77-78, junio 1978, p. 54.

Sobre el epistolario de Cernuda, merecen destacarse: *Cartas a Eugenio de Andrade*, edición, prólogo y notas de A. Crespo, Zaragoza, Olifante, 1979; *Epistolario inédito*, recopilado por F. Ortiz, Ayuntamiento de Sevilla, 1981; R. MARTÍNEZ NADAL, *Españoles en la Gran Bretaña*, Madrid, Hiperión, 1983, donde figura una amplia recopilación de cartas; y las publicadas por José Luis Cano, «Luis Cernuda a José Luis Cano. Cartas inéditas» y «Cartas de Luis Cernuda a José Luis Cano», en *Contemporáneos*, Jerez de la Frontera, núm. 4, 1990, pp. 3-9 y núm. 9, 1991, pp. 16-17.