

# UNA EXPERIENCIA CERNUDIANA

ANTONIO CARVAJAL

Me parece que fue Platón quien lo dijo: "Los que buscan el canto más bello deben también buscar, al parecer, no la música agradable, sino la que es correcta". Si lo dijo Platón, lo dejaría escrito en *Las Leyes*, donde debí leerlo, allá por 1962, al tiempo que, en *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca, encontraba los primeros versos que supe de Luis Cernuda:

Furia color de amor,  
amor color de olvido.

Una y otra cita no dejaron de plantearme problemas; los de la primera todavía no los he resuelto. Los de la segunda, no del todo. Voy por partes: qué es lo bello, lo intuyo; qué es lo correcto varía de continuo. Pero intuir no es saber plenamente, y las mutaciones de la corrección suelen ser de todo tipo, menos fraternas. Esto por lo que respecta a las palabras, traducidas, de Platón. Y, en cuanto a los versos de Cernuda, poco tiempo más tarde, en 1965, pude leer completa "La canción del Oeste"; aquella lectura fue perturbadora porque me rompió el esquema que había prefigurado: esperaba una serie isométrica, romanceada o blanca, una delicada endecha, y encontré verso libre. El choque entre lo esperado y lo encontrado fue perturbador, y debí volver al texto platónico: El de Cernuda me parecía bello y agradable, pero no sabía decidir si era correcto. Porque aquellos versos del primer hallazgo, tan fijos en la memoria y en el sentido, tan suficientes en sí, cantaban triste, perennemente; mas no percibía aquella delicada canción en el resto del poema, salvo en el par de versos finales. ¿O, en realidad, los alejandrinos que constituyen el grueso del poema no son sino heptasílabos unidos y la aparente forma libre enmascaraba aquella esperada serie regular, rota sólo en apariencia en dos o tres ocasiones, tal vez por capricho, tal vez por torpeza?

Ni el capricho ni la torpeza son predicables de Luis Cernuda. El lector puede sufrir un engaño momentáneo al enfrentarse con el epígrafe "La canción del Oeste", por la ambigüedad de la palabra "canción", que tanto puede referirse a una forma lírica como al asunto propio del poema, o a las dos cosas al par. Los versos iniciales parecen sugerir la integración de ambos significados:

Jinete sin cabeza,  
Jinete como un niño buscando entre rastrosjos

El acoplamiento acentual perfecto entre el primer heptasílabo y los dos hemistiquios del alejandrino subsiguiente los hace contables. Conviene traer aquí la opinión autorizada de Miguel Agustín Príncipe en su *Arte Métrica Elemental*, donde, a propósito del alejandrino, dice:

"Lo que más interesa de ese verso es saber que para que sea completamente satisfactorio en lo que hace a su resonancia, conviene que tenga acentuadas sus sílabas *segunda*, *sexta*, *novena* y *decimatercia* (o sea, la *segunda* y *sexta* de cada uno de sus hemistiquios)... Indudable es que de ninguna manera suena mejor... por lo cual creo que convendrá observar esta prescripción cuando tal verso se destine al canto".

Aplicada esta norma a los citados versos cernudianos, pronto se comprueba que no hay ni capricho ni torpeza. El segundo, además, es un mentís rotundo a una pregunta mía anterior, casi retórica: El alejandrino no es la suma de dos heptasílabos; la cesura interna se incorpora a la frase musical del verso, como los calderones en música, y de esa manera entre los acentos de 6ª y 8ª se mantiene el intervalo regular de tres tiempos débiles, los mismos que hay entre 2ª y 6ª, 9ª y 13ª. La pausa medial es distinta de la pausa verso-final: la cesura es anticadente, sugiere enlace, no indica fin de fraseo. Si hay verso porque una estructura fonética dada se acopla a un molde mental, el molde no se siente lleno hasta la llegada del acento final, y aún debemos esperar las subsiguientes cadencia y pausa para colmarlo. Confundir tiempo de silencio, necesario para la toma de aire, con pausa significativa del fin de unidad versal tal vez responda a algo más que a un error de concepto; puede ser un fallo del oído.

Bien, pues los versos tercero y cuarto,

Llaves recién cortadas,  
Víboras seductoras, desastres suntuosos,

entran en contradicción con lo inmediatamente expuesto: El heptasílabo tiene tres acentos, en 1ª, 4ª y 6ª; el alejandrino, cuatro, en 1ª, 6ª, 9ª y 13ª; sobre ello, al verso segundo tiene un final anticadente, por encabalgamiento (la enumeración desarrollada en los versos 3-6 se compone de los complementos directos de *buscando*, en el 2º hemistiquio del verso 2), y, en cambio, el tercero y los dos hemistiquios del cuarto tienen cadencia descendente, como exige la melodía de la idea, pues para algo encierran elementos yuxtapuestos de una enumeración. ¿Cómo cantar estos versos? ¿Por qué no invirtió el poeta el orden en el tercero, para mantener el acento de 2ª, y, con el mismo fin, no usó *serpientes* en vez de *víboras* en el 4º, con lo que el contenido no parece sufrir y la armonía intensiva se habría mantenido? A pregunta doble, doble respuesta: primera, que el lector ya sabe que no está ante la canción-forma sino ante la canción-asunto; segunda, que si la música correcta es la que resulta de la acomodación de significativo y significado, que "el ritmo es la adecuación de lo que se dice con la manera de decirlo", tal como lo definió Quintana y se viene repitiendo con variaciones de léxico, no de ideas, la contracción del acento en *víboras* y la dilatación del cuerpo fónico en *suntuosos* (por la diéresis), curiosamente palabras inicial y final del verso, esa contracción acentual y dilatación fónica, digo, son imágenes del significativo, la primera indicadora del movimiento defensivo, del respingo de quien se encuentra con el temido reptil; la segunda, sugeridora de la sensación de amplitud espacial que la suntuosidad conlleva. Y, como para muestra bastan estos cuatro versos y estas disquisiciones suelen ser muy aburridas, paso a otra historia.

Antes he fijado las fechas, 1962, 1965, porque mi recepción de Cernuda fue lenta y un tanto tardía: tras aquellos dos versos citados por Lorca y en el mismo año, leí los poemas incluidos en la antología de Gerardo Diego, en copia mecanografiada por un amigo que, meses más tarde, el 7 de Mayo de 1963 (consta la fecha bajo la dedicatoria), me regaló la gruesa, y tan llena de erratas, edición de *Taurus*; el mismo amigo me dejó, en 1965, la cuarta edición de *La Realidad y el Deseo*, de 1964, recién llegada de Méjico, y permitida. Aquella demorada permisión del libro y su consiguiente llegada a la provincia vinieron a coincidir con el inicio de mi relación con Vicente Aleixandre; de manera que, casi a un tiempo, tuve en las manos la edición de la obra poética de Cernuda y un anecdotario suyo cordial y exquisito desde las no apagadas brasas de una remota amistad.

Elegancia y rigor fueron dos de los términos que Aleixandre refirió a Cernuda; cualidades que sumé a las que ya sabía, por sus versos: belleza, agrado y corrección. No tengo ni que recordar que por aquellas fechas el autor de *Desolación de la Quimera* empezó a mostrar el esplendor de su autoridad y que no pasaron muchas hasta que se convirtió en *la autoridad*. Motivos sobrados hay en su obra para ello. Pero, al igual que ocurre con otras autoridades, pongamos por caso Cervantes, en quienes no escasean los momentos o pasajes que hacen sonrojarse a los puristas (que no dudan en hurgar una y otra vez en las llagas), la poesía del penúltimo cisne andaluz no es tan inmaculada como pudiera parecer. Sólo pertinaz ceguera o recreo en el error permiten explicar que se haya repetido una y otra vez, sin modificación, la segunda estrofa de aquella entre las *Primeras Poesías* que comienza "Los muros, nada más", XVIII en la edición mejicana de 1964. Tal estrofa:

La luz lívida escapa  
Y el cristal ya se afirma  
Contra la noche incierta,  
De arrebatadas lluvias

rompe el sistema regular de cuartetas asonantadas en los versos pares. El poema se había editado en "Litoral", diciembre de 1926; *Perfil del Aire*, 1927; antología de Diego, 1932 y 1934; *La invitación a la Poesía*, 1933; *La Realidad y el Deseo*, 1936, 1940 y 1958, antes de que su autor, en 1958, declarara al hacer las declaraciones que luego configurarían el *Historial de un libro* que los textos habían sido revisados:

Las *Primeras Poesías* sufrieron algunas correcciones, no sólo antes de publicarlas en *Perfil del Aire*, sino al reeditarlas, en 1936, en *La Realidad y el Deseo*

Pues bien, entre la reedición de la antología de Gerardo Diego y la edición de 1964 sólo hay en este poema diferencias de puntuación y de grafía en las iniciales de verso, que en la edición de 1964 son siempre versales. No me consta que hasta Daniel Devoto, en 1977, alguien haya señalado esta irregularidad. Devoto, en su excelente trabajo *Viuda, asonante en í-a*, estudia con pormenor el fenómeno y lo explica de manera harta satisfactoria. Remito a los interesados en el asunto a dicho trabajo, publicado por la Revista de la Universidad Complutense, volumen XXVI, nº 108, de Abril-Junio 1977, *Homenaje a Mathilde Pomès*, págs. 55-85; allí verá el curioso lector cómo da por hecho que Cernuda hace asonar *lluvias* con *afirma*. ¿Será esto cierto? Vista la estrofa en el poema y considerado el sistema de asonancias establecido, no cabe la menor duda. El texto, desde el punto de vista de los timbres, es muy peculiar, y resulta asombroso el número de asonancias internas; por citar sólo las que entran en juego alrededor de esta segunda estrofa, *palabras*, que recibe acento de 3ª en el verso 4 de la estrofa I, rima con *escapa*, final del v.1, e.II; esta asonancia recac sobre *arrebatadas*, la palabra contigua a *lluvias*, con acento de 4ª en esta misma e.II, v.4, y resonando en *alzada*, acento 2ª en e.III, v.1, se establece como asonancia externa de *casa* con *miradas*, finales de los vv.2 y 4 de la e.III. Y la presunta asonante de *lluvias*, *afirma*, no está excesivamente lejos *lívida* (v. 1, e.II) y *resucita*, éstas sí sus asonantes propias, final del v.1, e.III, que además encuentran un eco interno en la misma estrofa III con *distintas*, acento de 2ª en el v.4. Pido disculpas por esta enumeración de números que no tiene más fin que señalar la enorme cantidad de asonancias de que dispuso el poeta y pareció menospreciar o desaprovechar.

Añadiré pocos números más: *lluvias*, v.8 del poema, y *desnudas*, en el v.15, son las únicas palabras que presentan la secuencia /ú/-/a/. En cambio, la e. IV presenta asonancia doble, una externa, en á-e, reforzada con la medial de v. 1, c. V, y otra *in mezzo*, del v.3 sobre el v.4. Asonancia interna, además, presentan en sí mismos los vv.11 y 18

¿Qué deducir de esta aparentemente obsesiva trabazón de los timbres? Pues, por mi parte, que Daniel Devoto tiene razón, y *lluvias* asuena en *i-a* con *afirma*. Y si así no fuera, todos los que leyeron el poema en vida del autor y no se lo advirtieron, o eran sordos (y ciegos), o se lo hacían. Que Lorca y Altolaguirre no lo percibieran, nada tiene de extraño: el granadino asonó *antigua* en *u-a* y el malagueño *música* en *i-a*; censurar el poema del sevillano les habría supuesto reconocer sus propios fallos, y Lorca reincide nada menos que tres veces. Que Luis Cernuda tenía el oído bien lo demuestra que *lluvia* asuena en *ú-a* con *oscura* en "viviendo sueños", de *Poemas para un cuerpo*, y con *música* en "Málibu", de *Desolación de la Quimera*. Y, además lo dice él en *Historial de un libro*, y basta:

"Sólo tenía oído o, mejor dicho, instinto del ritmo, que en todo caso es cualidad primaria del poeta".

Aceptados el oído del poeta y la tesis de Daniel Devoto, viene la propia, personal e intransferible experiencia: Cuando leí a un reducido grupo de atentos amigos entendidos, en 1975, mi recién compuesto poema "Divertimento", publicado cuatro años más tarde dentro de *Siesta en el mirador*, nadie notó que *ópalo* asonaba en *a-o* con *desamparo*. Tuvo que ser Ignacio Prat, en una de sus generosas reseñas, quien mostrara primero haberse fijado en aquel detalle. Sólo que esa práctica mía, basada, por supuesto, en las autoridades antes citadas -Lorca, Cernuda, Altolaguirre-, entra ligeramente en colisión con la defensa que Devoto hace de tal variante rítmica, presente no sólo en los tres andaluces citados sino en poetas hispanoamericanos donde también la ha detectado -Pellicer, Alfonsina Storni, etc.-.

Devoto ve bien que la rima y el acento se disocian; que  
de arrebatadas lluvias

es un heptasílabo normal, con su acento correspondiente en 6ª que coincide con la vocal tónica "natural". Y aquí entra en un terreno que, por mi experiencia, no es seguro: en todos los casos que acopia, las vocales cerradas /i/, /u/, quedan contiguas y deduce, en consecuencia, una equivalencia acústica de ambas -sea una de ellas, postónica, vocal o semiconsonante-, porque no acepta, aunque no lo declare expresamente, que la rima se pueda disociar del acento. Su cautela es muy explicable, pero ¿qué equivalencia tímbrica podemos establecer entre una /o/ y una /a/? Todavía entre /al/ y /o/ pudiera darse, para una asonancia en /ó/ y otra vocal subsiguiente; mas en mi asonante, que siempre la he sentido como tal, no hay duda. Y aquí hay que volver a la cautela de Daniel Devoto: el acento de intensidad es el fenómeno rítmico más perceptible del verso español, no el único: la diéresis, la sinéresis y la juntura están ahí para demostrar, a la vez, el poderío y la debilidad del acento. No hay que remontarse a Góngora, a quien se han llegado a atribuir las más peregrinas intenciones en las rupturas de diptongos; Cernuda ofrece múltiples ejemplos, unos tan sugestivos como el que antes señalé en "La canción del Oeste", y otros, los más sin valor estilístico aparente que antes denuncian un hábito de dicción que una "licencia métrica"; sobre todo, en diptongos crecientes con /w/: *huir*, bisílabo (Primeras Poesías, VI); *puntual*, tetrasílabo por posición final (o.c., XVII); *impetuoso*, tetrasílabo (o.c., V), y un solo caso, *cruelles* (o.c., XVIII) frente a los muchos en que articula /we/ normalmente. Estos ejemplos, y otros más que podrían aducirse, nos llevan a preguntarnos si, salvo en el grupo /we/, se trata de diéresis o de aceuxis, es decir, de vocales plenas y distintas, pertenecientes a sílabas contiguas. Pero entrar en estas consideraciones sería mostrar, paulatinamente, la riqueza verbal de Cernuda y apartarse, definitivamente, de la experiencia objeto de esta comunicación.

¿Por qué la he titulado "una experiencia cernudiana" y no he usado el adjetivo "lorquiana", si fue en García Lorca donde primero hallé esta rima extraña?. La respuesta es fácil: entre Fuentevaqueros, localidad natal de Lorca, y Albolote, mi pueblo nativo, no hay diferencias de habla: si me resultaba satisfactoria aquella asonancia podía ser por participar del mismo dialecto

(dicho en plata, de los mismos defectos) que mi modelo; pero un sevillano no habla como un granadino, y Cernuda me daba la certeza del hallazgo y, algo más importante, con su autoridad me confirmaba que el idioma no es ni rebelde ni mezquino, que ofrece siempre inesperados recursos, y que es nuestro dominio insuficiente de la lengua lo que nos hace trasladar al idioma nuestra incapacidad o nuestra impericia. Así que di por buenas las rimas extravagantes de mis maestros y me permití disociar la asonancia del acento, siempre, en el proceso de escritura, por absoluta necesidad expresiva, y alguna vez, en la revisión del texto y en su posterior edición, por un no disimulado afán de juego o, si se prefiere, por inocente travesura.

Con este deslizamiento de la rima fuera del campo dominado por el acento (y no es la elegancia llamada *similicadencia*), se entra en un dominio versal inesperado: la extensión de la frase musical más allá de los límites que tradicionalmente se le han marcado. Si el verso puede dilatar o contraer su cuerpo rítmico ante la pausa final y, en los versos compuestos, ante la cesura, ¿por qué no ha de hacerlo también ante las cesuras de versos tenidos por unitarios?

A todos nos han enseñado que el alejandrino se compone de dos hemistiquios heptasílabos iguales, separados por una pausa medial fuerte, tan fuerte que no puede haber sinalefa entre ambos miembros y que el primer hemistiquio exige, para su medida, que se le apliquen a su palabra última las mismas reglas que si fuera final de verso. Por ello, el verso 6 de "La canción del Oeste".

De carne hasta morir igual que muere un hombre

exige para su cómputo exacto que la sílaba tónica de *morir* se cuente por dos tiempos, aunque nunca he sabido por qué la doble duración se aplica a la sílaba y no al silencio; el valor de los silencios no se suele enseñar en métrica; tampoco que en el endecasílabo tal vez lleguemos a encontrarnos con el mismo fenómeno antes señalado del alejandrino. Nos han -nos hemos- acostumbrado a pensar el endecasílabo como un verso unitario, a despreciar el valor de las cesuras: nada más contrario, según la entiendo, a su realidad musical. Si la cesura no divide el endecasílabo, ¿cómo resultan eufónicos los acentos conjuntos de 6ª y 7ª, tan frecuentes? El acento de 7ª es antirrítmico por definición; mas, dado el caso, si el ritmo no se rompe ni se produce cacofonía es porque el silencio de la cesura entre las tónicas contiguas restablece el equilibrio, sin alterar, téngase esto muy en cuenta, el valor de la tónica en 6ª. Sirva este ejemplo, de "Elegía":

¿Y qué esperar, amor? Sólo un hastío.

Si *amor* se convirtiera en trisílabo no tendríamos un endecasílabo, sino dos pies de seguidilla (posibilidad que ya tentó a Unamuno). La cesura, pues, facilita la adecuación del ritmo, pero no lo falsea. Y, precisamente, por esa función adecuadora de la cesura vengo a un caso no menos significativo. Está en *Desolación de la Quimera*, verso 6º de "Peregrino":

Mas ¿tú? ¿Volver? Regresar no piensas

Un decasílabo parece. Poco trabajo le hubiera costado a su autor hacer un endecasílabo normal de sexta obligada, manteniendo el orden sintáctico y sin alterar el ritmo. Pero no sería Cernuda quien fue si no hubiera juntado los sinónimos y enfatizado la negación verbal. Tal como está, el verso tiene, en mi opinión, la estructura adecuada y sueña con *la música correcta*, según la cita platónica que me ha servido de guía en esta exposición.

Reconozco que el verso no queda resuelto porque yo me atreva a proclamar su corrección. Mi autoridad -*ay me!*, como exclamaba Herrera- no da para tanto. Obsevemos un momento la cesura tras la sílaba cuarta, exactamente la tónica de *volver*. Hay un silencio largo, y ese silencio, tiempo de reposo tras el máximo de intensidad, deja resonar la sílaba recién dicha; silen-

cio y resonancia duran lo justo para que el acento de *regresar* ocurra en 8ª y resulte un endecasílabo sáfico. No me cabe la menor duda, porque hay autoridad que lo refrende: Lorca, en *Canciones*, verso 6º del poema "En Málaga", dice:

la ribera del mar

Oscilando

con sangría entre las dos ramas del verso. La sangría es suficiente para que el monosílabo tónico en posición de 6ª se alargue. ¿Por qué no sangró el suyo Cernuda? No hacía falta: hay dos interrogaciones seguidas, una fuerte caída de la entonación, cabe hasta una suspensión, hay que tomar aliento para las sílabas que siguen, todo en el mismo punto.

¿Por qué no punto final? Lo pondré tras una sola palabra: Gracias.