

LUIS CERNUDA Y LA MÚSICA CLÁSICA: DE *OCNOS* A *UNA TOCCATA DE* *GALUPPI*

Renata Londero
Universidad de Udine, Italia
ORCID: 0000-0003-3151-5931

Resumen:

El artículo versa sobre la pasión por la música, sobre todo clásica (Mozart, Bach, Beethoven), que Luis Cernuda sintió y expresó en su obra lírica y narrativa, especialmente durante la época de su exilio en el Reino Unido, Estados Unidos y México. En particular, se analizan algunos poemas en prosa de la colección *Ocnos*, escritos entre 1940 y 1956, pero también poemas de *Como quien espera el alba*, *Con las horas contadas* y *Desolación de la Quimera*, y los relatos *En la costa de Santiniebla* (1937) y *El sarao* (1942), donde la escucha de las notas del piano o de la guitarra se compara con el proceso de la creación poética y la experiencia erótica al mismo tiempo. En la segunda y última parte se estudian los reflejos de esta pasión en lo que atañe a la importante labor traductora que Cernuda realizó con respecto a la literatura en lengua inglesa: a través de su acertada versión de «A Toccata of Galuppi's» (1855) de Robert Browning, llevada a cabo en 1955 y retocada en 1960, el poeta sevillano demuestra una eficaz adhesión tanto al culto por la música como al «sensuous thought» del escritor inglés.

Palabras clave:

Luis Cernuda. Poesía. Música. Robert Browning.

Abstract:

The present essay deals with the passion for music, above all classical (Mozart, Bach, Beethoven), which Luis Cernuda felt and expressed in his lyrical and narrative works, especially during his exile in the United Kingdom, the USA and Mexico. In particular, some poems in prose from the collection *Ocnos* (written between 1940 and 1956), but also poems from *Como quien espera el alba*, *Con las horas contadas* and *Desolación de la Quimera*, and the tales *En la costa de Santiniebla* (1937) and *El sarao* (1942) are analyzed: in all of them hearing the notes of a piano or a guitar is compared both to poetical process and erotic experience. In the second and last part of the essay Cernuda's devotion to music is studied as regards his important translator's activity towards English-language literature. Through his effective version of Robert Browning's «A Toccata of Galuppi's» (1855), carried out in 1955 and revised in 1960, the Spanish poet demonstrates his adherence to the English writer's love of music and «sensuous thought».

Key Words:

Luis Cernuda. Poetry. Music. Robert Browning.

1. La metáfora musical en los escritos del exilio (1938-1960): música, poesía, eros

En *Historial de un libro*, la densa autobiografía metapoética que compuso en México entre noviembre y diciembre de 1958, Luis Cernuda subraya su predilección por la música¹, que surgió en la niñez, se reforzó en la juventud (con una pasión especial por el jazz), y lo acompañó a lo largo de la vida, intensificándose sobre todo en la etapa del exilio, con relación a la música clásica en especial. Afirma el poeta: «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» (Cernuda: 1994a: 649). En el mismo texto, además,

¹ Ver Ruiz Silva: 1978, Lamillar: 1988, López Castro: 2001.

Cernuda atribuye a la música la capacidad de suscitar en él esa neorromántica «necesidad expresiva», involuntaria e «inaplacable», que para él constituye el punto de arranque de la creación lírica (Cernuda: 1994a: 638). En particular, más abajo recuerda: «En Londres fue donde mejores ocasiones tuve para escuchar música; no olvido una serie de conciertos semanales dedicados a toda la música de cámara de Mozart»: la alusión es a un ciclo mozartiano que se organizó en Wigmore Hall, en 1946. De hecho, hablando del maestro salisburgués, nuestro autor sostiene: «es el artista a quien debo haber gozado del más puro deleite». Otras referencias a conciertos se rastrean en el epistolario, sobre todo en dos cartas que el poeta envió al amigo inglés Sebastian Kerr (1931-1994) desde Ciudad de México. En la primera, fechada a 29 de mayo de 1959, Cernuda narra haber asistido a «algunos conciertos» dedicados a Mozart en México, en 1956 (Cernuda: 2003: 763), y en la segunda – redactada el 17 de marzo de 1960– antes elogia la «orquesta suiza de cámara, *The Master Players of Lugano*» a la que había escuchado en el otoño anterior, y después menciona otro concierto más reciente, de hace «pocas semanas», cuyo programa –concluye– «estaba muy bien: Bach, Mozart, Beethoven» (Cernuda: 2003: 841).

No es ninguna casualidad, por lo tanto, que en 1956 Cernuda le hubiera reservado a Mozart el homónimo poema, que encabeza su última colección, *Desolación de la Quimera* (1956-1962)², homenaje casi testamentario a sus artistas favoritos: T.S. Eliot, Gide, Dostoevskij, Rimbaud, Keats, Ticiano y Wagner. En este extenso poema, se define a Amadeus como «el cuerpo entero / de la armonía» (vv. 3-4), una armonía cuya líquida fluidez se expresa a través de imágenes emotivas y sensuales, aunque su naturaleza permanece abstracta y universal, como se colige en los versos finales (vv. 61-63): «Sí, el hombre pasa, pero su voz perdura, / Nocturno ruiñeñor o alondra mañanera, / Sonando en las ruinas del cielo de los dioses.» (Cernuda: 1993: I, 489 y 491). Al respecto, es muy significativa otra lírica de la misma colección, «Música cautiva», subtitulada «*a dos voces*», como para evidenciar a la vez el carácter contradictorio de la música y la antinómica forma de ser y de escribir del poeta sevillano (Cernuda: 1993: I, 498):

² Ver Gabino: 2020.

«Tus ojos son los ojos de un hombre enamorado;
 Tus labios son los labios de un hombre que no cree
 En el amor.» «Entonces dime el remedio, amigo,
 Si están en desacuerdo realidad y deseo.»

Efectivamente, todas las composiciones poéticas, los poemas en prosa y los cuentos donde Cernuda se refiere a la música –escritos en la época anglosajona y mejicana (1938-1960)– remiten a la antítesis y a la mezcla de lo físico y lo espiritual, de la emoción y la meditación, en la que radica el mensaje musical (Jankélévitch: 2001: 15-65). En estos textos, Cernuda se acerca a la música de manera perceptiva (Nattiez: 1987: 19), disfrutando de ella con los cinco sentidos y a menudo asociándola «alla comunione mistica e panteistica» con el mundo «e al sesso» (Carmignani: 1990: 107). Sin embargo, al mismo tiempo, escuchar una melodía así como concebir un poema da pie a visiones y ensoñaciones, y transporta al receptor y al emisor hacia la esfera de la fantasía y de lo ultrasensible, a esos parajes donde «l'uomo può vivere senza patire [...] i disinganni legati [...] alla dimensione terrena» (Candeloro: 2021: 131). Es decir que tanto en el arte musical como en el poético, los opuestos se entrelazan y funden: cuerpo y alma, materia y esencia, realidad y deseo.

Un pequeño espiguelo de ejemplos textuales relacionados con este eje fundamental de la estética cernudiana –de profunda raigambre romántica– debe incluir un manojo de ilustrativos poemas en prosa de *Ocnos*, redactados y publicados entre 1941 y 1956, y algunas líricas de *Como quien espera el alba* (1941-1944), *Con las horas contadas* (1950-1956) y *Desolación de la Quimera*, además de los preciosos relatos *En la costa de Santiniebla* (1937) y *El sarao* (1942). Empecemos por las páginas de *Ocnos*, donde Cernuda construye un paralelismo fascinante entre música y poesía: ambas se dan en la tranquila soledad (de noche, de madrugada o al atardecer) y ambas están simbolizadas por emblemas románticos de la inspiración, privativos del discurso lírico cernudiano: el aire, la luz, el mar con su oleaje, el embeleso.

Varios poemas en prosa de *Ocnos* –obra ambientada, como sabemos, en la infancia, la fase más inocente y receptiva de la vida según el poeta andaluz–, están recorridos por las notas lánguidas del

piano o de la guitarra, que con su son melancólico o lastimoso no solamente cumplen la función de activar la emoción, la memoria y la imaginación, sino que también se insinúan en los pliegues de la expresión verbal, por así decirlo. En efecto, Cernuda se sirve de términos musicales para hablar de poesía, como cuando por «música callada» del verso entiende su antipatía por el ritmo «acusado» y por la rima, y su simpatía por el verso libre, como dice en *Historial de un libro* (Cernuda: 1994a: 650-651). Pero también recurre a vocablos y metáforas empleados para la escritura tanto musical como lírica. De ahí que en «El piano» (1945)³, escuchar el instrumento signifique abandonarse a sus «frases lánguidas» (Cernuda: 1993: 555). En otro texto, «La música y la noche» (1941)⁴, el espacio está lorquianamente malherido por «el rasguear quejoso de una guitarra», semejante a una «voz» que luego se pierde en «la calma de la madrugada», «callándose al doblar la esquina», como «la ola henchida se alza del mar para romperse [...] en gotas irisadas» (Cernuda: 1993: 579).

Es más: aquí y en otras muchas ocasiones, a la música se adscriben cualidades humanas —la voz y el habla—, para matizar su inmenso poder evocador. A veces incluso adquiere rasgos corporales, como en el relato *En la costa de Santiniebla* (1937), donde el melancólico segundo movimiento (andante con variaciones) de la *Sonata a Kreutzzer* para violín y piano de Beethoven se describe como una anciana dama: «Leve, lenta, solemne como una vieja princesa que envuelta en su solitaria locura descende unas interminables escaleras marmóreas» (Cernuda: 1994b: 382).

En todo caso, quizá sea en «La poesía» (*Ocnos*) donde Cernuda consigue la mejor representación simétrica de las dos artes gemelas, poesía y música, sublimes y antitéticas, y al igual proclives a lo inefable, como sugiere Yves Bonnefoy en *L'alliance de la poésie et de la musique* (2007):

En ocasiones [...] solía encenderse el salón al atardecer, y el sonido del piano llenaba la casa, [...] 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. [...] Entreví entonces la existencia de

³ Cernuda lo escribió en Londres, entre el 11 y el 12 de noviembre de 1945.

⁴ Compuesto en Glasgow el 11 de abril de 1941.

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. Así, en el sueño inconsciente del alma infantil, apareció ya el poder mágico que consuela de la vida, y desde entonces 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. (Cernuda: 1993: 553)

Asimismo, los momentos felices e intermitentes en los que se desarrollan tanto el proceso activo de la creación literaria como la recepción pasiva, pero cautivadora, de la música, conducen a una fuga catártica de la realidad hostil y mezquina, provocando una sensación de gozoso extravío antecedente a la visión artística y a la reunión con el cosmos. En el final del poema en prosa «La música» (1942), ese estado de gracia se pinta como el célebre «naufragar m'è dolce in questo mare» del *Infinito* de Leopardi, poeta leído y apreciado por Cernuda en 1936-1937⁵:

Allí oí por vez primera a Bach y a Mozart; [...] lo que le pedía a la música eran alas para escapar de aquellas gentes extrañas que me rodeaban, [...] a la música hay que aproximarse con [...] pureza, y sólo desear en ella lo que ella puede darnos: embeleso contemplativo. En un rincón de la sala [...] 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 desde la vida a la muerte, era dulce perderse en ella, acunándonos hacia la región última del olvido. (Cernuda: 1993: 585)

En este fragmento aparece una palabra clave del diccionario cernudiano. Es «embeleso», sinónimo del éxtasis místico-sexual que conecta al yo lírico con el universo durante el clímax erótico o en el instante de la epifanía artística. Para el sevillano, la poesía y el eros

⁵ Así lo rememora en *Historial de un libro* (Cernuda: 1994a: 643).

(y *thánatos* también) corren parejas, y esta correspondencia contagia a la música también, arte del cuerpo y del espíritu que se presta muy bien a expresar la pasión amorosa y a estimular el deseo (Russi 2005: 69 y 93). Así, en otro texto de *Ocnos*, «El placer» (1942), «el son de un organillo» en la calma nocturna cobra «voz» y habla de «quienes a esa hora, en vez de dormir, vivían, velando para el placer de un momento»: el sujeto poético imagina a dos amantes «enlazados» en pasos de baile y amplexos antes de «hundirse [...] en la muerte», mientras la «musiquilla [...] insistente» se desplaza «por el aire tibio», «incitándonos a gozar» (Cernuda: 1993: 570-571). El medio a través del cual viajan las notas, cómo no, es el aire, que para Cernuda siempre abriga un doble significado: el estremecimiento causado por la atracción sexual y la brisa inspiradora.

Arribamos, pues, al poema en prosa «El acorde» (1956)⁶, la cumbre de la teorización cernudiana sobre la simbiosis con el mundo que sólo se logra por medio del gozo/goce musical, poético y erótico: para que el acorde llegue, es preciso «oír música». Entonces, «la vida se intensifica», y se abre «una puerta» por la que «se va, del mundo diario, al otro extraño y desusado»; en ese momento, la melodía exterior coincide con «el ritmo de la sangre adentro», produciendo un sentimiento de «plenitud» análogo al que brinda «ese adentrarse por otro cuerpo en el momento del éxtasis, de la unión con la vida a través del cuerpo deseado» (Cernuda: 1993: 613-614). Por consiguiente, puesto que la armonía de los acordes procede de la simultánea agregación de notas distintas hacia un *unicum* sonoro, años más tarde, ya en México, el poeta vuelve a reflexionar sobre «la honda concordancia» de las cosas cuando oye los arpegios de una guitarra, como narra en «Músicos rústicos» (1950)⁷ de *Variaciones sobre tema mexicano* (Cernuda: 1993: 628). Por otra parte, la propia colección en prosa *Variaciones sobre tema mexicano* está pensada musicalmente: reenvía a la ‘variación sobre un tema’ y a los cambios de la parte melódica, pero a menudo también del esquema armónico, que se introducen en esa forma musical⁸, y está

⁶ La génesis de «El acorde» fue larga, extendiéndose del 12 de agosto al 11 de noviembre de 1956.

⁷ Se compuso el 15 de febrero de 1950 y se publicó en *Ínsula* el año siguiente, antes de recopilarse en *Variaciones sobre tema mexicano* (México. Porrúa. 1952).

⁸ Del Barroco al Clasicismo, del Romanticismo a la época contemporánea, los ejemplos con estas características son infinitos: véanse *La Follia* de Francesco

integrada por un tema ensayístico central rodeado por variaciones lírico-diegéticas⁹. Además, la elección de la ‘variación’ responde perfectamente a la lectura emotiva de Cernuda, porque el oyente no distingue las modificaciones individuales insertadas por el compositor, sino que percibe sus efectos de manera instintiva¹⁰.

No obstante, la música no posee sólo una dimensión vertical, armónica, sino que también se rige por líneas melódicas, horizontales, de manera que la sucesión de los sonidos la convierte en arte del devenir por antonomasia (como lo es la literatura), según afirman, entre otros, Vladimir Jankélévitch (2001: 80) y Roberto Russi (2005: 13, 113). De ahí que este arte aéreo y escurridizo se asocie a otra acuciante preocupación cernudiana: la caducidad. En el cuento *El sarao* (1942)¹¹, mientras la protagonista Diana ejecuta al clavicordio el aria «Non mi dir» de *Don Giovanni* de Mozart, se aísla de los demás, despertando en su auditorio una sensación de «fugacidad», que sume a todos «en la corriente fugitiva del tiempo» (Cernuda: 1994b: 314).

Los mismos motivos ligados a la música retornan en la producción lírica. Por ejemplo, en «El cementerio» (1942, *Como quien espera el alba*), el son del piano se disfruta de noche y a solas (Cernuda: 1993: 374-375); «El arpa» del homónimo poema (1942, *Como quien espera el alba*) «habla tan vaga, tan pura, / de memorias y de olvidos» (Cernuda: 1993: 343, vv. 10-11); «Amor en música» (*Con las horas contadas*) gira alrededor de la experiencia edonística/espiritual del acorde¹²; e «Instrumento músico» (1950, *Con las horas contadas*) vuelve a proponer la concordancia entre notas y palabras, a través de su andamiaje anafórico (Cernuda: 1993: 450):

Geminiani; las *Variaciones Goldberg* de Johann Sebastian Bach; las *Variaciones sobre un tema de Diabelli* y las *32 Variaciones sobre un tema propio* de Ludwig van Beethoven; o, finalmente, las *Variaciones sobre un tema de Haendel* de Johannes Brahms.

⁹ En *Variaciones...* la música también protagoniza los poemas en prosa «Los ojos y la voz» y «La concha vacía».

¹⁰ Con referencia a estas consideraciones musicológicas estoy en profunda deuda con mi alumna Francesca Rossi, violinista, y con su profesor de composición y armonía, el Maestro PierAngelo Pelucchi.

¹¹ *El sarao* fue escrito en 1941-1942 y se editó en 1948, en *Tres narraciones*, que también incluye *El indolente* (1929) y *El viento en la colina* (1938).

¹² «Y deja la melodía / Llenarte todo el espíritu. / Ya qué más gozo o pena / Si en el amor se han fundido.» (Cernuda: 1993: 465, vv. 25-28).

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 tí?

Cerramos, pues, este apartado lírico con una de las cimas del arte cernudiano, a mi parecer: «Luis de Baviera escucha Lohengrin», escrito en México, del 8 al 12 de noviembre de 1960 (*Desolación de la Quimera*). Si las melodías que llenan *Ocnos* y las colecciones del exilio remiten a la música solista o de cámara, elegante y adecuada a aposentos reducidos, la solemnidad coral de la ópera romántica triunfa en este magnífico poema, cuyas estrofas de largos versos libres imitan la amplia e ininterrumpida forma musical —llamada *durchkomponiert*— que caracteriza el *Lohengrin* de Richard Wagner. El protagonista es uno de los personajes más auténticamente cernudianos: se trata del extravagante rey bávaro Ludwig II (1864-1886), esclavo de su manía narcisista y de sus fantasías delirantes, que se inspiró en el mito de Lohengrin para edificar su fabuloso castillo de Neuschwanstein. Asimismo, la obra wagneriana debió de ejercer una fuerte fascinación sobre Cernuda: Lohengrin es un héroe solitario, soñador y nostálgico, que con la dulce Elsa vive una trágica historia de deseo insatisfecho y amor imposible lindante con la muerte. Perdido entre sus quimeras, Luis de Baviera absorbe la música de Wagner, ensimismado y excitado, dejándose arrollar por ella e identificándose —él, triste y retraído— con el doliente Caballero del Cisne:

Sobre la música inclinado, como extraño contempla
 Con emoción gemela su imagen desdoblada
 Y en éxtasis de amor y melodía queda suspenso.
 (vv. 61-63)

[...].

Ahora el rey está ahí, en su palco, y solitario escucha,

[...].

Existiendo en el sueño imposible de una vida
 Que queda sólo en música y que es como música,
 Fundido con el mito al contemplarlo, forma ya de ese mito
 De pureza rebelde que tierra apenas toca,
 Del éter huésped desterrado. La melodía le ayuda a conocerse,
 A enamorarse de lo que él mismo es. Y para siempre en la música vive.
 (Cernuda: 1993: 515-517, vv. 100 y 103-108).

2. Cernuda traductor de Robert Browning y la música: «Una Toccata de Galuppi» (1955-1960)

En la segunda parte de este trabajo paso a analizar una muestra diferente, y muy interesante, del culto cernudiano por la música clásica. Lo hago de manera, digamos, oblicua, considerando un aspecto de la importante labor de traducción que el poeta sevillano desplegó durante los años del destierro inglés y americano (1938-1958), y que le permitieron entrar en honda comunicación intertextual, entre otros, con los mayores escritores anglófonos de los siglos XIX y XX a los que él sintió como más próximos, y cuya producción literaria y epistolar estudió con esmero: los románticos (Blake, Wordsworth, Keats), los victorianos (Browning) y los modernistas (W. B. Yeats). En este conjunto translativo y con relación a la música, destaca la versión, realizada en 1955, de «A Toccata of Galuppi's» de Robert Browning¹³, el famoso monólogo dramático de *Men and Women*, que «was [...] the first poem which Browning devoted entirely to music» (De Vane: 1955: 219)¹⁴.

Sin embargo, antes de considerar (aunque a vuelapluma) la estrategia y las opciones interpretativas que Cernuda esgrime

¹³ La traducción apareció en la revista *México en la cultura* (347) el 13 de noviembre de 1955 (p. 3), con motivo del primer centenario de la publicación de la colección *Men and Women*. En 1960 Cernuda la reeditó, con algunos cambios léxicos, recogiénola en el capítulo «Tres poemas ingleses» de *Poesía y Literatura*, junto con las versiones de «The Definition of Love» de Andrew Marvell y de «Byzantium» de William Butler Yeats. Al respecto, puede verse Londero: 2002.

¹⁴ Browning, apasionado conocedor de música clásica y pianista él mismo, escribió dos monólogos más de tema musical: «Master Hugues of Saxe-Gotha» (*Men and Women*) y «Abt Vogler» (*Dramatis Personae*, 1864). Acerca de su relación con la música, se pueden leer Hollander: 1979 y Plamondon: 1999.

respecto al original, creo que puede resultar útil preguntarse qué elementos de la poesía y de la poética de Browning atraerían a Cernuda, empujándole a trasladar al español «A Toccata of Galuppi's». Para contestar a esta pregunta debemos retrotraernos a principios de los años cuarenta. En una charla sobre Browning planeada para su difusión en la BBC, pero que nunca llegó a leerse¹⁵, Cernuda hace hincapié en los «movimientos interiores del alma»¹⁶ trazados por Browning en sus «monólogos líricos [...] donde» –añade– «criaturas de rica diversidad humana nos hablan con intensidad apasionada de sus errores, de sus extravíos, de sus pecados» (Cernuda: 1994b: 238). A continuación Cernuda comenta las confesiones amorosas cargadas de sensualidad y melancolía de «In a Gondola» (*Dramatic Lyrics*, 1842) y «A Lover's Quarrel» (*Men and Women*, 1855), o se focaliza en figuras amarradas a lo terrenal y corruptas, como el monje envidioso de «Soliloquy of the Spanish Cloister» (*Dramatic Lyrics*), o el avariento obispo de «The Bishop Orders his Tomb at Saint Praxed's Church» (*Dramatic Romances and Lyrics*, 1845). Y casi veinte años después, cuando en 1958 publica el ensayo titulado «Robert Browning» en su colección crítica *Pensamiento poético en la lírica inglesa* (México, Imprenta universitaria) (Cernuda: 1994a: 392-409), Cernuda pone de relieve con qué habilidad el escritor inglés sondea la «historia de un alma» en el monólogo dramático, donde «motivos éticos, psicológicos y subconscientes tornasolan la forma poética» mediante un lenguaje sencillo y marcado por la misma «concentración y renuncia a los ornamentos» (Cernuda: 1994a: 401, 396-397) característica de su propio estilo.

Una semejante consonancia con los cimientos filosóficos en los que se basa la poesía lírico-dramática de Browning y su «sensuous thought» –en vilo entre sujeto y objeto, reflexión y

¹⁵ El texto inédito se halla entre los «papeles legados por Cernuda a Concha de Albornoz [...]». Se conservan dos copias mecanografiadas en Sevilla», como atestiguan Derek Harris y Luis Maristany (en Cernuda: 1994b: 832-833). Hoy en día ambos ejemplares están en el Archivo Luis Cernuda de la Residencia de Estudiantes de Madrid.

¹⁶ «Robert Browning» (Cernuda: 1994b: 235-240).

emoción¹⁷— se aclara aún más si miramos hacia la obra poética cernudiana de los cuarenta. Ahí, «para transmitir su [...] sentimiento de abandono [...] y fractura», Cernuda recurre al monólogo dramático, que ha hallado precisamente en Browning, Yeats y T. S. Eliot: «fragmenta y desdobra al yo lírico de sus versos en figuras monologantes que representan el desajuste que [él] siente cada vez más con respecto al mundo circunstante y a sí mismo. Así surgen sus *alter ego* apenados y atribulados: «Lázaro» (*Las nubes*), el anciano de «*Apología pro vita sua*» y el soldado de «*Quetzalcóatl*» (*Como quien espera el alba*), el Felipe II de «*Silla del Rey*», el viejo marinero de «*Las islas*» y el Tiberio de «*El César*», confinado en la isla de Capri (*Vivir sin estar viviendo*)» (Londero: 2020: 409).

Regresemos a «Una *Toccata* de Galuppi». Desde una perspectiva exegética, en la apostilla que sigue al texto traducido, Cernuda otra vez admira el «análisis psicológico extraordinariamente sutil y certero [de] los movimientos del pensamiento y de la pasión» (Cernuda: 1994a: 542-543) que Browning lleva a cabo en «*Bishop Blougram's Apology*» (*Men and Women*) o en «*Mr Sludge, The Medium*» (*Dramatis Personae*, 1864). Si luego el lector se adentra en el poema de Browning, fácilmente detecta los temas y los recursos estilísticos típicos del poeta inglés así como del último Cernuda: lo efímero de la existencia humana, el acecho de la muerte, la visión del amor como un encuentro deleitoso y doloroso de cuerpos y almas, por un lado, y por otro, la linealidad del discurso, la extensa medida silábica y la afición por el encabalgamiento. Incluso la forma musical de la ‘*toccata*’ escogida por Browning con relación a Galuppi —quien en realidad nunca compuso ‘*toccatas*’— le seduciría a Cernuda, por su carácter imaginativo y virtuosista a la vez, por su mezcla de libertad y rigor técnico¹⁸.

El tiempo, el amor, la muerte, la música, los sentidos y el intelecto se entremezclan en «A *Toccata* of Galuppi's»¹⁹, salpicada

¹⁷ Con respecto a Browning, Roma A. King destaca «his exploration of states of consciousness and his attempt to render them emotionally and sensuously». (King: 1966: 189).

¹⁸ Reitero mi agradecimiento a Francesca Rossi y al Maestro PierAngelo Pelucchi, por sus utilísimas precisiones musicológicas.

¹⁹ Un brillante análisis de «A *Toccata* of Galuppi's» se debe a Righetti: 1981: 137-163. Ver también Parkinson: 1986.

de disonancias. Ante todo disuenan las voces que dialogan en ella. Son cuatro, y discrepan hondamente: el racional científico victoriano que escucha (o toca al piano) la pieza del compositor dieciochesco veneciano Baldassare Galuppi; el meditabundo Galuppi; la frívola pareja de enamorados que bailaron la ‘toccata’ en Venecia, durante un lejano Carnaval. Además, el género mismo de la ‘toccata’ desata «emozioni e sentimenti» (Fubini: 1987: 102), en contraste con las graves reflexiones del monologante y de Galuppi sobre la fugacidad.

En «Una *Toccata* de Galuppi» Cernuda pone en práctica su adhesión temática al poema de Browning, dominado por el son del clavicordio, instrumento de cuerdas y teclado, que reúne en sí el piano y la guitarra, tan amados por el poeta sevillano. De ahí que el traductor aproveche con acierto el «sensuous thought» que impregna el texto de partida, puesto que retoma y enfatiza su carga hedonista a nivel semántico, mientras que en la vertiente morfosintáctica por lo general respeta su casi obsesiva repetitividad, otro reflejo de la sustancia musical del poema²⁰. En cuanto a la métrica, los tercetos monorrimos de octámetros pareados del texto-fuente mantienen su ritmo en los tercetos de dieciséis sílabas con rima asonante del texto-meta. En cambio, el aspecto que distingue a la traducción cernudiana es su tendencia a la compresión, como veremos.

En la segunda estrofa (vv. 4-6), el científico se forja un concepto estereotipado de Venecia, porque, como admite, nunca ha dejado Inglaterra²¹. San Marcos, los mercaderes, los dux y la fiesta del matrimonio con el mar desfilan, acompañados por una cadena martilleante de deícticos que reproducen la rápida secuencia de las notas en la ‘toccata’:

Here you come with your old music, and here's all the good it brings.
What, they lived once thus at Venice where the merchants were the kings,
Where Saint Mark's is, where the Doges used to wed the sea with rings?²²

²⁰ Sobre el principio de iteración que comparten poesía y música, ver Ruwet: 1972 y Alonso: 2001.

²¹ En lo referente a la visión de Italia que tuvo Browning, ver Archibald Clarke: 1973, Melchiori: 1974 y Perosa (Ed.): 1991.

²² Todas las citas de «A Toccata of Galuppi's» proceden de Browning: 1995: V, 56-61.

Cernuda reduce y condensa estos versos, pero conserva toda su eufonía:

Vienes con tu vieja música, y mira qué me depara.
 ¿Así en Venecia vivieron, con mercaderes-monarcas,
 Con San Marcos y con Dogos, que a la mar se desposaban?²³

En la quinta estrofa, que introduce el interludio musical y amoroso del Carnaval veneciano (estrofas V-IX), la «lady» tiene «cheeks so round and lips so red» (v. 13), mientras que en Cernuda los rasgos de la joven se comprimen en el tríptico «labios rojos, carillena»; en particular, resulta muy atinada la elección del adjetivo «abierta» (v. 14) para delinear el rostro de la muchacha, que corresponde al «buoyant» inglés. Como en Browning, en la versión española también la damita se entrega a la diversión y a los placeres del amor, abriéndose como la corola de la campanilla a la que se la compara. Al lector de Cernuda no le pasa desapercibida esta imagen, porque le recuerda el cuerpo que se abre «en dos, / Ávido de recibir en sí mismo / Otro cuerpo que sueñe», con el que termina «No decía palabras» de *Los placeres prohibidos* (1931):

Was a lady such a lady, cheeks so round and lips so red,—
 On her neck the small face buoyant, like a bell-flower on its bed,
 O'er the breast's superb abundance where a man might base his head?
 (vv. 13-15)

¿Existió una dama así, labios rojos, carillena,
 Tal campanilla en la mata la faz sobre el cuello abierta,
 Soberbio el pecho, que el hombre allí base su cabeza?

Otros núcleos conceptuales de «A Toccata of Galuppi's» — el tiempo fugitivo y la muerte inminente—, siempre vinculados con la música, hacen mella en Cernuda. Por lo tanto, el *carpe diem* que el

²³ Utilizo la segunda versión de la traducción (1960), tal como aparece en Cernuda: 1994a: 539-542. En la nota de la p. 848, se citan las variantes contenidas en la primera versión de 1955, generalmente más literal que la posterior. El texto definitivo de la traducción también se puede leer en Cernuda: 1993: 753-756.

noble veneciano dirige a su amante en la octava estrofa –«Then, more kisses!» (v. 23)– se transforma en «Bésame, pues», cuya urgencia apremiante se realza por el imperativo y el encabalgamiento. Además, el contrapunto de las notas de la ‘toccata’, que induce a la pareja a interrogarse sobre su destino (estrofa VII)²⁴, se dramatiza en el texto español, porque los deícticos plurales «those» se eliminan o se reemplazan por el más absoluto artículo determinado «la»:

What? Those lesser thirds so plaintive, sixths diminished, sigh on sigh,
Told them something? Those suspensions, those solutions –«Must we die?»
Those commiserating sevenths –«Life might last! we can but try!»
(vv. 19-21)

La tercia menor quejosa, la sexta disminuyendo,
¿Qué les decían? Suspensiones, soluciones: «¿Moriremos?»
La séptima compasiva: «¿Vida más larga? Intentemos».

Es muy probable, entonces, que el alto valor que encierran el tiempo y la muerte en su poesía impulse a Cernuda a tomarse más libertades a la hora de traducir la sección conclusiva del texto. Como acaece en la décima estrofa, donde el monologante y Galuppi pronuncian su afligido *ubi sunt*. Por lo tanto, la fúnebre constatación que contiene la frase «Some with lives that came to nothing, some with deeds as well undone» (v. 29) se convierte en el lapidario epitafio cernudiano, igualmente anafórico, asonante y aliterativo: «Vidas que en nada quedaron, actos que mejor no hicieran». En definitiva, «A Toccata of Galuppi’s» es un texto profundamente consustancial para el poeta sevillano, más allá de alguna interpretación personal o de raros fallos translativos: tal como Browning, pues, en el *explicit* Cernuda oscila entre la resignada aceptación de la finitud y la fe en la eternidad del arte.

La segunda y última versión de «Una *Toccata* de Galuppi» se remonta a 1960, el mismo año de «Luis de Baviera escucha Lohengrin». «Y para siempre en la música vive»: así termina el poema y así se titula un libro de José Cárdenas, publicado en 2022:

²⁴ El virtuosismo de la música de Galuppi buscaba efectos emotivos. Ver Rovighi: 1986 y *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2001²: IX, 483-489.

Y para siempre en la música vive. Luis Cernuda y sus poemas en música. En sus páginas Cárdenas documenta cómo la música de muy variados compositores hispanohablantes le ha devuelto a Cernuda la pasión que él le demostró: entre ellos figuran Carlos Morla Lynch, el diplomático e intelectual chileno amigo de Lorca y Cernuda²⁵, el mexicano Salvador Moreno Manzano (1916-1999), el argentino Carlos Vicente Guastavino (1912-2000), la cantautora andaluza Lucía Sosa Campos (1986-), y otros muchos. De esta manera, la universalidad de la música, el único arte del que podemos gozar prescindiendo de fronteras lingüísticas, cronológicas y espaciales, casa con el verbo lírico de un clásico de la poesía española, como lo es el triste y errante hijo de Sevilla.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO, Silvia. (2001) *Música, literatura y semiosis*. Madrid. Biblioteca Nueva.

ARCHIBALD CLARKE, Helen. (1973) *Browning's Italy. A Study of Italian Life and Art in Browning*. New York. Haskell House Publishers.

BONNEFOY, Yves. (2007) *L'alliance de la poésie et de la musique*. Paris. Éditions Galilée.

BROWNING, Robert. (1995) *The Poetical Works of Robert Browning*. Edición de Ian Jack, Rowena Fowler y Margaret Smith. Oxford. Clarendon Press. V.

CANDELORO, Antonio. (2021) «Luis Cernuda: il silenzio tra realtà e desiderio». *Il silenzio e le forme. Modelli e rappresentazione nelle letterature europee moderne*. Vincenzo Arsillo, Laura Cannavacciuolo, Michele Costagliola d'Abele y Giuseppina Notaro (Eds.). Alessandria. Edizioni dell'Orso. 129-149.

CÁRDENAS, José. (2022) *Y para siempre en la música vive. Luis Cernuda y sus poemas en música*. Málaga. Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga/editorial Atrapasueños.

CARMIGNANI, Ilide. (1990) «Apollo e Dafne». Luis Cernuda. *Ocnos*. Edición de Ilide Carmignani. Genova. Marietti. 103-113.

CERNUDA, Luis. (1993) *Poesía completa. Obra completa*. Edición, introducción y notas de Derek Harris y Luis Maristany. Madrid. Siruela.

CERNUDA, Luis. (1994a) *Prosa I. Obra completa*. Edición, introducción y notas de Derek Harris y Luis Maristany. Madrid. Siruela.

²⁵ En su diario, *En España con Federico García Lorca* (1957), el 23 de septiembre de 1933 y el 21 de noviembre de 1935 Morla Lynch recuerda que puso en música «Estoy cansado» (*Un río, un amor*) (Morla Lynch: 2008: 365 y 500).

CERNUDA, Luis. (1994b) *Prosa II. Obra completa*. Edición, introducción y notas de Derek Harris y Luis Maristany. Madrid. Siruela.

CERNUDA, Luis. (2003) *Epistolario 1924-1963*. Edición de James Valender. Madrid. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

DE VANE, William C. (1955) *A Browning Handbook*. New York. Appleton Century Crofts.

FUBINI, Enrico. (1987³) *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*. Torino. Einaudi.

GABINO, Juan Pedro. (2020) «Luis Cernuda, Mozart (1756-1956)». *Excelentia: música & arte*. 9-10. 174-179.

«Galuppi, Baldassare». (2001²) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (Ed.). London. McMillan. IX. 483-489.

HOLLANDER, John. (1979) «The Music of Music». *Robert Browning: A Collection of Critical Essays*. Harold Bloom y Adrienne Munich (Eds.). Prentice Hall. Englewood Cliffs. 100-122.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. [1961] (2001²) *La musique et l'ineffable*. Traducción italiana. *La musica e l'ineffabile*. Edición de Enrica Lisciani-Petrini. Milano. Bompiani.

KING, Roma A. (1966) «Browning: 'Mage' and 'Maker'. A Study in Poetic Purpose and Method [1961]». *Robert Browning: A Collection of Critical Essays*. Philip Drew (Ed.). London. Methuen. 189-198.

LONDERO, Renata. (2002) «Cernuda e Robert Browning: «Una Toccata de Galuppi»». *I mondi di Luis Cernuda*. Renata Londero (Ed.). Udine. Forum. 135-150.

LONDERO, Renata. (2020) «Luis Cernuda habla con España, de camino al exilio: una lectura de *Elegía española I y II* (1937-1938)». *Orillas*. 9. 407-419.

MELCHIORI, Barbara. (1974) «Browning in Italy». *Robert Browning*. I. Armstrong (Ed.). London. G. Bell & Sons. 168-183.

MORLA LYNCH, Carlos. (2008) *En España con Federico García Lorca [Páginas de un diario íntimo, 1928-1936]*, Prólogo de Sergio Macías Brevis. Sevilla. Renacimiento.

NATTIEZ, Jean Jacques. (1987) *Il discorso musicale. Per una semiologia della musica*. Edición de Rossana Dalmonte. Torino. Einaudi.

PARKINSON, David. (1986) «A Toccata of Galuppi's: even the Title's an Octave». *Browning Society Notes*. 16/1. 3-11.

PEROSA, Sergio. (Ed.) (1991) *Browning e Venezia*. Firenze. Olschki.

PLAMONDON, Marc R. (1999) ««What do you mean by mountain fugues?»: A Musical Reading of «A Toccata of Galuppi's» and «Master Hugues of Saxe-Gotha»». *Victorian Poetry*. 37/3. 309-331.

RIGHETTI, Angelo. (1981) *Il ritratto, l'epitaffio, il clavicordo. Analisi di tre monologhi drammatici di R. Browning*. Verona. Libreria Universitaria Editrice.

ROVIGHI, Luigi. (1986) «Prassi vocale e strumentale in Baldassarre Galuppi: la retorica degli affetti e lo stile galante». *Galuppiana 1985. Studi e ricerche*. Maria Teresa Muraro y Franco Rossi (Eds.). Firenze. Olschki. 191-201.

RUSSI, Roberto. (2005) *Letteratura e musica*. Roma. Carocci.

RUWET, Nicolas. (1972) *Langage, musique, poésie*. Paris. Seuil.