Gerardo Diego

Gerardo Diego, músico y poeta

En una de las pocas entrevistas concedidas por Gerardo Diego con motivo de su noventa aniversario, el poeta santanderino, al que nunca le gustó figurar públicamente, señalaba la importancia de la música en su vida: «La música es una necesidad de mi vida, la forma más mía, más natural de experiencia dentro del arte». Tales palabras podrían servirnos de hilo conductor dentro de una variada trayectoria poética en la que tradición y novedad van haciéndose cada vez más convergentes hasta fundirse en un solo camino.

Pues tal vez convenga empezar recordando que Gerardo Diego, dentro de la época renovadora de las vanguardias, fue ganado a los catorce años para la poesía por la lectura de Rubén Darío, cuya personalidad literaria le sedujo ante todo por la musicalidad de sus versos. Leyendo a Darío, aprendió a amar el ritmo, a sentir y a expresarse musicalmente[1].

Desde los pitagóricos la música se ha venido percibiendo cada vez más como integración, como un alma inaugurando una forma, y esta intuición ha acompañado a Gerardo Diego a lo largo de su dilatado periplo. Si ya en sus libros juveniles *El romancero de la novia* e *Iniciales*, cuya escritura pertenece al período que va de 1917 a 1920, el poeta recurre una y otra vez a la música, es porque ésta, en su continuo fluir, le da el impulso necesario para ir más allá, para soñar lo imposible («La novia imposible y soñada», como se dice en la composición «Los poetas saben»), que es el lenguaje de la poesía. Música y poesía han ido siempre unidas, aunque el mundo haya perdido cada vez más el ritmo natural del que dependía la armonía cósmica, y a eso tiende la palabra, a recuperar la armonía íntima de cada ser.

Con la llegada del creacionismo, efímero movimiento en torno al cual se asociaron poetas como Larrea, Vallejo, Diego y Huidobro, y que tuvo más

[1] *Para comprender el cambio de sensibilidad artística que supuso la poesía modernista, que no sólo se limitó a la experimentación métrica, sino que también buscó despertar la emoción del lector mediante el sentido rítmico del verso, véase el estudio de Alberto Julián Pérez,* La poética de Rubén Darío, *Madrid, Orígenes, 1992, sobre todo el cap. 3, significativamente titulado «Percepción y musicalidad» (pp. 113-128).*

o menos consistencia entre 1920 y 1930, el poeta aparece como creador absoluto («Debemos crear», afirma Huidobro) y el poema como espacio autónomo en el que la imagen es capaz de crear por sí misma un mundo nuevo, de revelar al hombre en su integridad. Así, la función analógica de la imagen múltiple, mediadora entre dos mundos, resulta especialmente reveladora en *Imagen* (1922), *Manual de espumas* (1924) y *Limbo* (1951, aunque escrito entre 1919 y 1921), libros unidos entre sí por un mismo fondo creacionista. Dentro del programa poético en que *Imagen* consiste, visible en poemas tan significativos como «Evasión», «Creacionismo», «Gesta», «Ángelus», «Estética», Gerardo Diego trasciende las referencias creacionistas y las convierte en algo interior. En *Imagen* existe un clima estético, musical, que se hace sentir y es el que anima y confiere unidad a la obra, que es toda ella una secuencia de trozos sonoros, tratados como acordes independientes y autónomos. Si en el poema «Evasión» se recurre a la música para superar los límites del lenguaje («Y un asirse y plegarse / a la *música hermana* / para bienorientarse / en la libre mañana»), en «Estética», dedicado precisamente al maestro Manuel de Falla, el poeta recurre de nuevo a la relación de música y poesía para acoger la totalidad en el espacio neutro del poema.

Estética

Estribillo Estribillo Estribillo
El canto más perfecto es el canto del grillo

Paso a paso
se asciende hasta el Parnaso
Yo no quiero las alas de Pegaso
Dejadme auscultar
el friso sonoro que fluye la fuente

Los palillos de mis dedos
repiquetean ritmos ritmos ritmos
en el tamboril del cerebro

Estribillo Estribillo Estribillo
El canto más perfecto es el canto del grillo

Dentro de su perfecta circularidad, pues el poema empieza y acaba de la misma manera, la voz del poeta mezcla tradición y vanguardia. Esa va a ser su *estética*. La disposición tipográfica de los espacios en blanco, que *dibuja* la continuidad del canto, como sucede en el extenso poema autobiográfico «Gesta», donde la analogía entre los arcos del acueducto y los espacios en blanco del poema, sirve para aproximar la vida y la muerte; la reiteración de idénticas estructuras sintácticas («El canto más perfecto es

el canto del grillo») y la aparición del símbolo unificador del agua en la parte central del poema («Dejadme auscultar / el friso sonoro que fluye la fuente») se combinan entre sí para sugerirnos la armonía, la fluidez del ritmo musical. Y es que el ritmo brota del universo y el poeta debe escribir en consonancia con este ritmo universal, trabajar con la música del agua. Pues desde el *Rig Veda* el lenguaje debe estar lleno de agua y la palabra poética, lo mismo que el agua, solamente se reconoce en su fluir[2].

Como fruto directo del creacionismo, pero ya abierto a la atmósfera surrealista, surge *Manual de espumas* (1924), cuyos poemas fueron escritos en la costa cantábrica durante el año 1922 y en los que se advierte ya un cambio de estética. Sin abandonar la experimentación lúdica de *Imagen,* que lleva a una liberación de la fantasía, los juegos visuales se reducen ahora considerablemente, la distancia entre las imágenes yuxtapuestas es menor, y el tono del poema se hace más uniformemente vital. A un mundo ideológico y fragmentario, la imagen múltiple opone su función unificadora. En este sentido, la poesía linda con la pintura cubista, pues como ésta realiza la fusión de formas diversas, de temas distintos, dentro de un mismo poema. No es aquí el lugar para extendernos en la exaltación de la imagen, que arranca de Baudelaire y alcanza su punto culminante en poetas como Pierre Reverdy y André Breton, pero sí recordar que la teoría creacionista de Huidobro deriva, en gran medida, de la pintura cubista, donde la obra de arte deja de ser una simple representación del mundo para convertirse en una realidad autónoma. De la concepción del cuadro o del poema como organismo autónomo, deriva el dominio entre sus partes, es capaz de alojar la realidad y de identificarse con ella.

Una lectura minuciosa de los poemas más significativos de *Manual de espumas,* donde la *deformación coherente* de los materiales artísticos persigue un retorno al verbo original, revela que la imagen múltiple está dispuesta a saltar por encima de lo real. En efecto, el mérito de poemas como «Primavera», «Canción fluvial», «Rima», «Otoño», «Noche de Reyes», «Bahía», «Vendimia», «Nieve», «Nocturno» y «Espectáculo», reside principalmente en iluminar una relación oculta. Por eso, en el poema «Vendimia», el compás musical tiende a la vez a decir lo expreso y lo implícito en el poema, a cantar simplemente la armonía en los límites de lo posible.

Vendimia

Leñador del ocaso
que perfumas los astros a tu paso

Guarda bien el compás buen leñador
y ten piedad del sol caído
único salvavidas del rubio nadador

[2] *La aspiración de la palabra a la forma musical, que tuvo un amplio desarrollo en el romanticismo alemán, pasó después al simbolismo y de ahí a los diferentes vanguardismos. El propio Gerardo Diego, tal vez siguiendo a Rubén Darío, escribe: «Con palabras podemos hacer algo muy semejante a la Música, por medio de imágenes múltiples». Citado por Gloria Videla,* El ultraísmo, *Madrid, Gredos, 1963, pp. 108-109.*
En cuanto a los medios expresivos más específicamente creacionistas, tales como el ideograma, la imagen múltiple, las imágenes tipográfico-visuales y la ausencia de puntuación, pueden verse los estudios de Ricardo Gullón, «Gerardo Diego y el creacionismo», Ínsula, *354 (1976) 1 y 10; Arturo del Villar, «Gerardo Diego, poeta creacionista»,* Cuadernos Hispanoamericanos, *361-362 (1980), 152-169; y L. Bernal Salgado,* Gerardo Diego y la vanguardia hispánica, *Cáceres, Universidad de Extremadura, 1993.*

Guarda bien el compás
pero no cantes jamás

Canción bajo los árboles sin sangre
y frente al mar de luto
En el parque hay un árbol desleal
y mi poema en flor ya se ha hecho fruto

Leñador musical
Tu canción la ha aprendido mi loro pasional
y a su medida justa desfilan los minutos
Quién no sabe el secreto del color
Rasgar la túnica del viento
y arrancar del humo póstumo
la fruta del amor

Pero tú leñador de las estrellas
no derribes sus hojas sobre el mar
que cuando el sol rescate la antigua primavera
Se han de secar tu brazo y tu cantar.

El momento escogido por el poeta es aquí el instante suspendido del crepúsculo que anuncia el final de un ciclo y la formación de otro nuevo. Ese instante es el que encierra el compás musical, que se convierte en el símbolo de la medida cósmica y evoca el papel del arquitecto celeste, desde Vishvakarma en el *Veda* hasta el Gran Arquitecto del universo masónico, pasando por el Dios Arquitecto al que canta Dante en el *Paraíso* (19, 40-42) y por el hermoso dibujo de William Blake, titulado *El Anciano de los Días mide el tiempo,* que aparece tendiendo hacia el mundo un inmenso compás. El lenguaje del poema, con los procedimientos tipográficos del espacio en blanco («Guarda bien el compás buen leñador») y el desplazamiento del verso («Leñador musical»); la reiteración de idénticas estructuras sintácticas en posiciones equivalentes («Guarda bien el compás»); el valor figurativo de los adjetivos *(«buen* leñador», *«rubio* nadador», «árbol *desleal»,* «leñador *musical»,* «Mi loro *pasional»),* que aparecen marcados por la subjetividad, y el lenguaje simbólico («el ocaso», «el compás», «el árbol», «el viento», «las estrellas», «el mar»), no hace más que asociar, en el instante del poema, música y poesía en un mismo intento de acotar la totalidad de la armonía cósmica. En realidad, todo el poema se reduce a una súplica del poeta a ese arquitecto celeste «Guarda», «ten piedad», «no derribes»), para que su canción no sea dicha («pero no cantes jamás») y todo discurra en íntima armonía («y a su medida justa desfilan los minutos»). Nos hallamos, pues, ante un poema de carácter amoroso, en el que la imagen analógica del compás musical sirve para crear imaginativamente lo imposible o lo irrealizable. Pues el poema es el único espacio en que encarna lo imposible[3].

[3] *La influencia de los intentos renovadores de la vanguardia, el ultraísmo, el creacionismo, el surrealismo, sobre los poetas del 27, sólo es posible comprenderla a partir de la lectura directa de los poetas vanguardistas, Reverdy, Tristan Tzara, Marinetti, y de su publicación en la revista* Ultra, *donde el poeta santanderino también colaboraba. El propio Gerardo Diego, con motivo de la muerte de Juan Gris, en 1927 escribió: «La dedicatoria de los* Poemas árticos, *de Huidobro, a Juan Gris y Jacques Lipchitz (el escultor del cubismo), recordando nuestras charlas vesperales en aquel rincón de Francia, deja entrever cómo de aquellas conversaciones estaba naciendo la conciencia de un nuevo sentido del arte, confusamente presentido y deseado ya, pero nunca clara, sistemáticamente expuesto y ensayado hasta las obras de esos artistas durante los años de la guerra», ensayo recogido en* 28 pintores españoles contemporáneos vistos por un poeta, *Madrid, Ibérico-Europea de Ediciones, 1975, pp. 86 y sigs.*

La revolución creacionista, a pesar de su brevedad, fue la vía que Gerardo Diego necesitaba para que su poesía ganase en amplitud. Sin salirse de la atmósfera vanguardista, el poeta santanderino obtiene toda la libertad para redescubrir toda la poesía del pasado, próxima o remota, desde ángulos nuevos. En el arduo esfuerzo hacia el logro de su personalidad poética, los poemas de *Versos humanos* (1925), nacidos de la proyección anímica, revelan la mutua fidelidad del hombre y su creación. Ciertamente, la introspección presidida por la música es la que da aquí forma a los poemas y éstos, conjugando sentimiento y composición, atienden a la expresión de vivencias espirituales. Porque la verdadera música, al conectarnos más allá de lo individual con el ser del mundo, es de naturaleza implícitamente espiritual. Tal vez debido a esta arquitectura musical, en la que cada sonido ocupa el lugar exacto que le corresponde, lo mejor del libro resida en los «Sonetos», como «El ciprés de Silos», donde la inmersión estética va unida a la intuición espiritual, y en las «Canciones», dotadas de un impulso trascendente en el que siempre se respira humanidad. Así acontece con la que lleva el núm. 21, donde la música se funde y entrelaza con el acto de creación.

Mujer de ausencia,
escultura de música en el tiempo.
Cuando modelo el busto
faltan los pies y el rostro se deshizo.
Ni el retrato me fija con su química
el momento justo
en la infinita melodía.
Mujer de ausencia, estatua
de sal que se disuelve, y la tortura
de forma sin materia.

El impulso creador nace aquí de una situación irreal, que se hace necesaria como medio de acceso a lo real. Y esta realidad, para ser gozada, tiene que haber sido antes sentida en su privación. De ahí que el poeta, ser ávido de realidad y que vive con la angustia de su ausencia, devuelva la palabra al silencio, para que recupere su condición creadora.

Si el arte se revela como la nostalgia de un tiempo perdido y la poesía, como la forma que mejor refleja esa nostalgia, entonces la palabra poética, para decirlo todo, tiene que terminar en el silencio. Porque en poesía lo primero que se hace visible y operante es la destrucción. Desaparece, pues, la figura humana y su vacío aparece lleno por la música, arte de la relación. Forma es modo de expresarse, pero también diseño y estructura orgánica. Si leemos con atención el poema, nos conmueve la angustia del poeta («y la *tortura* / de forma sin materia») por dar forma a esa «Mujer

de ausencia», que unifica el poema y de la que dependen directamente una serie de metáforas apositivas, «escultura de música en el tiempo», «Es un silencio muerto / en la infinita melodía», «estatua / de sal que se disuelve», que ponen de manifiesto la asociación de música y poesía en el proceso creador. Ante la imposibilidad de las artes plásticas, más apegadas a la realidad de este mundo, de devolvernos la inocencia de la palabra, el poeta no duda en entregarse al silencio de la música, centro desde el cual es posible poseerlo todo, sin perderlo ya más. Vibración rítmica de la música que, habitando en la palabra, genera una extensión cósmica ilimitada en el espacio trascendido del poema. Y es que la música, aunque sea un lenguaje que el hombre no comprende en su totalidad, es la que, en su abolición de las formas, más nos aproxima a la inocencia primera. Lo fundamental es aquí, por tanto, la *mediación* del ritmo analógico que rige «la infinita melodía» del mundo, la fluidez que deja en la escritura poética[4].

A partir de 1925 lo visual va cediendo cada vez más ante lo musical. De este año data el importante ensayo de Ortega *La deshumanización del arte,* donde se advierte una voluntad de destrucción de las formas, que afecta a todo el arte europeo. Es también el momento en el que Gerardo Diego, consciente de esta destrucción creadora, vierte la materia creacionista en el molde tradicional. Fruto de ello será su *Fábula de Equis y Zeda* (1932), cuya peculiaridad radica en haber compuesto musicalmente una prodigiosa realidad verbal a partir de un argumento ya conocido desde Ovidio y Góngora. El poeta, convertido en «arquitecto», utiliza la flexibilidad de la sonata, en sus tres elementos de apertura o exposición, intermedio o desarrollo, final o recapitulación, para desplegar toda su imaginación creadora. En el primer movimiento rápido («Exposición»), el arpa sirve para fundir el cielo y la tierra, para facilitar el acceso al otro mundo («Y mientras van glisando los secretos / de confesión por brazos y por ríos / e ilumina los triples parapetos / la batería gris de los rocíos / su barba el arquitecto abre y bifurca / y a bordo de ella costas de *arpa* surca»).

En el segundo movimiento lento de la parte central («Amor»), el sonido de la mandolina, asociado a la palabra poética, es el que salva de la muerte al instante del amor vivido por Polifemo y Galatea («Yo extraeré para ti la presuntuosa / raíz de la columna vespertina / Yo en fiel teorema de volumen rosa / te expondré el caos de la *mandolina* / Yo peces te traeré —entre crisantemos— / tan diminutos que los dos lloremos»). De nuevo es la destrucción creadora de la palabra («el caos de la mandolina») la que permite unificar vida («peces») y muerte («crisantemos») en un solo instante.

En el tercer movimiento rápido, en clara «pendiente» hacia la muerte («Desenlace»), la música del *laúd,* que a su vez incluye toda música, hace

[4] *El simultaneísmo de Gerardo Diego, que combina vanguardia y tradición, es hermano de la heteronimia, que surge con el simbolismo, en el tránsito del siglo XIX al XX. Véase la conferencia de Carlos Bousoño, «Gerardo Diego y Vicente Aleixandre», recogida ahora en la segunda parte de* El legado cultural de España al siglo XXI, *Barcelona, Círculo de Lectores, 1992, pp. 247-259.*
En cuanto al análisis de Versos humanos *(1925), además del estudio de Miledda C. D'Arrigo,* Gerardo Diego, Il poeta di Versos Humanos *(Turín, G. Giapicheli, 1955) y de la Introducción de M. Arizmendi a su edición de* Manual de espumas, Versos humanos *(Madrid, Cátedra, 1986), es necesario tener en cuenta alguna de las aportaciones más recientes como* Fases de la poesía creacionista de Gerardo Diego, *Edición de Bernardo Pérez, Valencia, Albatros, 1989.*

posible el abandono de lo vivido y el contacto con la armonía de la naturaleza («Piedad de asfalto atardecer de lona / sollozo sin pistola abandonado / En mi ciudad trasciende una persona / a imán entre violetas olvidado / Todo el paisaje está si lo sacudes / dulcemente podrido de *laúdes*»), de modo que la música implica considerar el universo como un sistema interrelacionado y armónico, por eso los tres movimientos de la sonata desembocan en ese círculo del final («Oh cielo es para ti su rueda y rueda / Equis canta la una la otra Zeda»), donde la rueda como emblema del devenir cíclico nos recuerda las palabras de Heráclito: «Armonía en la diversidad, como el arco y la lira». La flexibilidad musical de la sonata, en sus tres movimientos, sirve aquí para darnos una visión del mundo donde ya no existen los dualismos y donde creador y creación son una misma cosa[5].

Los siglos XVII y XX han sido sin duda los más importantes para la poesía española, tal vez porque en ellos el poeta se interesa por cuanto le rodea, sin hacer diferencias entre lo humano y lo divino, y porque para él la poesía, más que por los temas tratados, tiene su razón de ser en la forma de expresarlos. Después de haber alcanzado esta visión unitaria y comunicante de las artes con la experiencia vanguardista, la voz del poeta quiere decir lo absoluto, adentrándose y aligerándose en los sonetos de *Alondra de verdad* (1941) y *Ángeles de Compostela* (1961), dos libros mayores en la trayectoria poética de Gerardo Diego, por su rigor y contención extremas. En cuanto al primero, no es casual que el poeta santanderino acuda al símbolo unificador de la alondra, síntesis de canto y vuelo, y a la tensión inventiva del soneto para crear un clima poético-musical, en el que la disposición rítmico-melódica de la frase y del verso potencian esa distancia ideal con la que sueña el poeta. Porque lo cierto es que esa necesidad de vuelo, de trascendencia que es trasparencia, está ya presente en el poema inédito que arrancaba del título mismo («Alondra de verdad quién te dio alas / quién la música azul y robas / música que flotaba en mis alcobas / alas que navegaban por mis alas»), donde esa «música azul», expresión de lo absoluto ya desde Novalis, es la que marca el tono en esta colección de sonetos. En ese aire sutil, donde se dibuja el vuelo de alondra, habría que situar los mejores poemas del libro, «A Beethoven», «Insomnio», «A Roberto Schumann», «Alondra de verdad», «Revelación», «Bahía natal», «Cumbre de Urbión», «Amor», «A Franz Schubert», «Antípodas», «Sucesiva», «Viaje en globo», en los que nos sorprende la suave ligereza del ritmo y el momento emotivo queda realzado con la modulación. Así, en el soneto «A Roberto Schumann» donde, gracias al ritmo, la escucha se convierte en creación poética, la melancolía halla su adecuada expresión en la estructura musical del verso:

[5] *A diferencia de otras obras,* La Fábula de Equis y Zeda *(1932) no ha sido una de las más estudiadas por parte de la crítica y, sin embargo, se da en ella la deseada unión del conceptismo del siglo XVII y del creacionismo. Con esta obra, Gerardo Diego construye, tal vez sin proponérselo, una escritura total que va en aumento en todo lo que viene después. Si la* Fábula *ocupa en la poesía española del siglo XX un lugar de excepción, es porque a su experiencia del lenguaje, con la mezcla de fantasía y rigor, geometría y velocidad, rompe los límites del discurso y nos sitúa en una totalidad sin fin. Bajo el signo de un solo movimiento musical, Diego reúne en el verso la totalidad de las formas literarias. Para esta revelación de crearlo todo, véanse los estudios de Arturo del Villar,* La poesía total de Gerardo Diego, *Madrid, Los Libros de Fausto; y mi artículo «Gerardo Diego y la búsqueda de la totalidad»,* Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica, *núm. 14, 1991, pp. 257-297; y recogido ahora en* Poetas del 27, *Universidad de León, 1993, pp. 193-247.*

A Roberto Schumann

Compadéceme tú, que entre frutales
estrellas del azul, castos claveles,
arpas de fuego, gustas, tocas, hueles,
miras, escuchas, cantas... Esponsales

—escuchas, cantas— sobrenaturales
te ciñen para que en sus ondas fieles
—oh, celeste impaciente— te consueles
de haber vivido en límites reales.

Compadéceme, pues, ahora que alcanzas
tu fugitiva música, y contigo
la ocultas, y tus brazos —ya— la gozan.

Yo, arrebatado de desesperanzas,
música tuya adentro sigo y sigo
y no sé si mis dedos —ay— la rozan.

Escuchar es una actitud religiosa, pues establece una relación con el Otro, y lo que hace la palabra poética es forzar la escucha. Entre los románticos, de Schumann a Debussy, se establece una zona de contacto entre la música y el lenguaje, un lenguaje musical cuya función es impedir la diferencia y mantener una relación metafórica con lo absoluto. Si la música romántica canta al cuerpo unificado, al amor-pasión que no conoce distinciones, es natural que se produzca en la más profunda intimidad. Por eso aquí, a nivel expresivo, los varios guiones o paréntesis, cuya ruptura en la entonación sirve para introducir un cambio de sujeto gramatical («—escuchas, cantas—»); el predominio de la función apelativa, que se revela en el uso del indicador de segunda persona, tú y sus variantes sintácticas, tanto por lo que hace referencia a la reiteración anafórica del imperativo («Compadéceme tú») y vocativo («—oh, celeste impaciente—») como a la frecuencia de formas verbales en segunda persona («gustas, tocas, hueles, miras, escuchas, cantas, alcanzas, ocultas»), las cuales tienen la finalidad concreta de superar el tiempo. De hecho, la actitud comunicativa no excluye aquí la expresiva, y todo el poema se nos presenta como una invitación a pasar por esa experiencia límite del músico alemán («te consueles / de haber vivido en *límites reales*»), que aluden a lo esencial y en los que es posible alcanzar «tu *fugitiva* música», con la que el artista rompe con el mundo y termina en un más allá donde se confía a lo absoluto. Tal vez con la música romántica, y de modo especial en la música íntima de Schumann, se realice plenamente la experiencia de cuanto queda por alcanzar, la posibilidad de serlo todo[6].

[6] *Cuando Roland Barthes habla de Schumann como «el músico de la intimidad solitaria» (Vid. su ensayo «Amar a Schumann», en* Lo obvio y lo obtuso, *Barcelona, Paidós, 1986, pp. 286-291), está aludiendo a ese punto de la experiencia límite, la que Georges Bataille llamó más tarde «la experiencia interior», que reduce el mundo a un término absoluto y compromete a todo el ser. Para esta experiencia límite, que está fuera de todo y que es característica del lenguaje poético-musical, véase Maurice Blanchot,* El diálogo inconcluso, *Caracas, Monte Ávila Editores, 1970, pp. 329-369.*

Después de haber escuchado el canto de la alondra, cuyo alto vuelo le va a acompañar siempre, el poeta sabe retener el ritmo del conjunto, ese sabor o fragancia que perdura, dándonos una experiencia de amor compartido en los poemas de *La sorpresa* (1943) y un efecto fundamentalmente estético en los de *Hasta siempre* (1949), libro que no es simple trabajo ocasional y aislado en la dilatada trayectoria de Gerardo Diego, sino que responde a una lenta formación, a una madurez que pretende articular la emoción con esa expresión refinada que caracteriza a toda su producción poética. Desde el poema «Versos humanos», al final del cual se anuncia todo un programa poético («Todo mi estremecido sentimiento / *he de enhebrar* en ese verso puro. / Sea vuestra amistad propicio viento / para esta nave mía hacia el futuro»), hasta la composición «Dicen que ya estoy maduro», donde el ritmo ofrece una conexión con el universo («Dicen que ya estoy maduro / y hasta debe de ser cierto, / que a las dos de la mañana, / mientras dibujo estos versos, / cierro los ojos y escucho / cómo florece el silencio, / cómo presiden los ritmos / el sosiego de lo eterno»), de nuevo es la música, forma de las formas, la que en su fluidez es capaz de acoger todas las dimensiones. Aquella unidad de lo ideal materializada en el ritmo, que era objeto de intuición al final del poema «Verdad», de *La sorpresa* («Qué realidad la rima / con sus hondos misterios. / Qué verdad la poesía / rimando nuestros cuerpos»), se plasma ahora en el poema «Cifra», donde lo poético-musical ha llegado a su máxima trascendencia y se ha formulado teóricamente

Cifra

*B*endita el ave que vuela
*I*ntegramente y sin roce,
*B*alanza de pena y goce.
*¡A*lma mía!, en mí nivela.
*J*amas viola la cancela
*Ú*ltima del paraíso.
*A*nte el límite indeciso,
*N*egándose en pliegue y pliegue,
*R*ompe el vuelo. Y nadie llegue
A tentar ave en aviso.

*M*aravíllate, poeta,
*O*rillas del lento empeño.
*N*oble soñador, tu sueño
*J*aula te erige secreta.

*I*ntrodúcete, interpreta
  *M*ejor que otro augur sublime
*E*sa música que gime
*N*ítida y sus giros teje.
*E*scucha. Canta Tú: el eje.
*Z*umo de Dios, en ti exprime.

En *L'art romantique,* Baudelaire nos dice: «Las cosas se han expresado siempre por una analogía recíproca, desde el día en que Dios hizo al mundo como una totalidad compleja e indivisible». De acuerdo con el pensamiento romántico, Gerardo Diego concibe al poeta como *interpres secretorum* y a la palabra poética como revelación de algo que no está ahí dado. Decidido a seguir el vuelo de la alondra, el poeta se interna en «esa orilla de la muerte» que es el sueño («Noble soñador, tu sueño / Jaula te erige secreta»), penetrando en su interior («Introdúcete») para descifrar («interpreta) mejor «esa música», que tiende por naturaleza a la unidad. Por eso, al final, convertido el poeta en eje del Universo («Tú: el eje»), es capaz de expresar el mundo misterioso y trascendente («Zumo de Dios, en ti exprime»), que la palabra poética, en su aproximación a la música, tiene que iluminar y forzar. Siempre a la búsqueda de lo absoluto, el poeta recurre a la música, «cifra» o clave del mundo, para formular lo inefable, para comunicar lo esencial. Dado que el universo es un *documento cifrado,* el poeta debe ser un vidente y su palabra estar abierta a lo trascendental[7].

Una vez que los límites han sido anulados por el canto de la alondra, el amor se abre a lo absoluto por la música. Esta interdependencia que ya encontramos en los sonetos de *Alondra de verdad,* libro de amor cuya lectura revela una oscilación desde la imposible unión con la amada hasta la fusión total con ella, no hace más que acentuarse en los libros que configuran el ciclo amoroso: *Amazona* (1955), *Amor solo* (1958), *Canciones a Violante* (1959), la amplia *Glosa a Villamediana* (1961) y *Sonetos a Violante* (1962), en los que el lenguaje musical empapa el sentimiento erótico hasta el punto de que ambos se identifican. La marca de la poesía crea aquí una semejanza entre amor y música en virtud de su origen común: la relación con lo sagrado. En función de esa relación sacra donde domina siempre la mujer, objeto religioso que exige del amante un sacrificio, habría que ver la experiencia erótica como espacio real, constituyente. Esa visión radical de unificación erótica confluye en una escritura que aspira a la síntesis de todo lo que estaba desgajado. En este viaje al fondo el amor sólo topa con la muerte, o con el silencio, espacio absoluto de trascendencia. Y así, en los poemas más significativos de *Amor solo* (1958), tales como «Advenimiento», «Callar», «Sonata en Si mayor», «Tú me miras», «La otra letra», «Eternidad» y «Abrazada a la vihuela», la alteridad se fragua en identidad por la conexión musical. La forma se evapora en el silencio y sólo queda el movimiento de la invisible línea musical.

Callar

Callar, callar. No callo porque quiero,
callo porque la pena se me impone,

[7] *La vivencia de lo absoluto fue sin duda propiedad común de los poetas románticos, quienes acudieron a la analogía de la poesía con la música para ver el mundo en su totalidad. El propio Baudelaire, gran perseguidor de sus sueños, se pregunta: «¿Qué es un poeta si no es un traductor, un* descifrador*?». Hay pues, en este poema, toda una formulación poética de tensión hacia lo imposible, que es lo que caracteriza a la palabra poética. Aludiendo a esa frontera, donde música y poesía se interrelacionan, señala Manuel Ballesteros: «En el principio romántico, en cambio, la tensión del sujeto es extrema y arriesgada»,* El principio romántico, *Barcelona, Anthropos, 1990, p. 16.*

para que la palabra no destrone
mi más hondo silencio verdadero.

Reina el silencio, el obrador austero
que un puente entre dos músicas compone,
para que el labio enmudecido entone
hacia dentro, hasta el pozo, el salmo entero.

Yo bien quisiera abrir al sello el borde,
desligar a las aves del acorde
y en volador arpegio darles cielo,

si no temiera que al soltar mi rama
en vez del dulce cántico del celo
sonara la palabra que no ama.

Este poema no es lo que aparenta ser. Se trata de una relación musical entre el anhelo y lo poético. Por eso, el lenguaje se desplaza de las formas verbales en presente de indicativo (*«Reina* el silencio»), dominantes en los cuartetos, a la forma verbal en subjuntivo de los tercetos, cuya estructura sintáctica, formada por la afirmación en la prótasis y la negación en la apódosis con pretérito de subjuntivo («Yo bien *quisiera*... si no *temiera*»), sugiere la imposible realización. De ahí que el poeta, como el místico, se sitúe paradójicamente entre el silencio y el lenguaje, forzándolo a decir lo indecible en cuanto tal. Cuando la creación poética se toma en cierta profundidad, cuando se penetra en ese «hondón del alma», como dice Unamuno, donde el poeta encuentra la posibilidad de decir lo que nunca acaba de decir, debe asumir la libertad de ese silencio infinito donde amor y muerte se aposentan para mediar entre dos mundos («el obrador austero / que un *puente* entre dos músicas compone»), pues la palabra poética, si no cumple esta función mediadora, desaparece como tal. Callar, guardar silencio, equivale entonces a detenerse en ese instante de la palabra sonora, donde es posible vivir lo singular, y desde ese lugar trascendente, desde ese espacio sagrado que es el silencio, abrirse a lo Otro, a lo que nos confunde con la totalidad. Pues la trascendencia sólo se puede alcanzar a partir de ese silencio primordial que da origen a toda posible significación[8].

El acto de escuchar es a la vez religioso y poético, pues la escucha no sólo sirve para sondear la propia interioridad, sino también para inaugurar la relación con el Otro. Y ese es el sentido último de las *Canciones a Violante;* presentar a la mujer como el Otro absoluto. Aún sin tener la unidad compositiva de *Amor solo,* la figura de Violante, la personal invención de Lope, descubre por la música una íntima relación entre el amor y la poesía, pues la palabra poética es esencialmente erótica. A lo largo del libro, en poemas tan expresivos como «Sonetos a Violante», «Y quisiera

[8] *Para ese espacio absoluto del silencio de todas las escrituras poéticas, pueden consultarse los estudios de Arnoldo Liberman,* De la música, el amor y el inconsciente, *Barcelona, Gedisa, 1993; y de Santiago Kovadloff,* El silencio primordial, *Buenos Aires, Emecé Editores, 1993. En ambos, el silencio nos devuelve a lo sagrado, a lo primordial que antecede a la palabra en estado naciente.*

ser músico», «Allegro de concierto», hay una asunción progresiva de lo erótico por lo poético, intercambio que ya se da en la escritura de Lope, produciéndose una zona de contacto entre la música y el lenguaje, que tiene como finalidad reconocer el deseo del Otro, Y es que tan sólo la música puede dejar surgir el deseo, hacer sentir su erótica

Y quisiera ser músico

Y quisiera ser músico,
músico de verdad, no de los pobres
que ajenas pautas suenan como propias,
equilibrista por los cinco alambres
con riesgo a cada pájaro
de romperse la crisma.

Músico ser quisiera
para con miembro y miembro componerte,
proyectarte en el tiempo y habitarte,
entrañándome en ti por mí inventada,
en el calor feliz de tu regazo,
prenatal, postmortal y virgen siempre.

Sería yo tu padre
y tu hijo a un tiempo mismo
en tu sonoro seno yo sería.

Porque tú, aunque visible,
no estás del todo hecha
hasta que nazcas florecida en música,
arraigada en acordes giratorios
de colorida y cálida armonía,
pulsada en anhelantes ritmos,
cifrada en temas, presa para siempre
en la azul, rompedora de horizontes,
irreversible melodía.

Y entonces esa música latente
descubierta por mí, la que en ti duerme,
nacería de mis dedos y mis labios
a enriquecer el mundo
con el más milagroso presente
del hombre para el hombre,
con la divina del amor nacida
carnación de mujer, sueño hecho tú,
música nueva, fe, supremo don.

En uno de sus múltiples momentos de clarividencia señaló Nietzsche: «La música es una mujer». En efecto, a nivel poético, ambas se identifican, de modo que hablar de la mujer es lo mismo que hablar de la música. De ahí que el poeta componga este poema como si se tratase de un

objeto erótico y acuda a la música para darnos a ver esa relación compartida. Nada mejor que la música, arte de la reconciliación, para reintegrarnos a la plenitud originaria en aquel instante del amor donde yo era Otro, como escribió Rimbaud. Esta búsqueda de su mitad complementaria en el amor a través de la palabra, que nos devuelve a un tiempo primordial en el que la mujer aparece como imagen de una creación que asume en una realidad total, se da en la parte central del poema («Sería yo tu padre / y tu hijo a un tiempo mismo / en tu sonoro seno yo sería»), a la que de alguna manera remiten las restantes. Porque la instalación en ese centro materno, su religiosidad implícita, es la que ordena el mundo verbal de esta composición perfectamente arquitecturada. A partir de esa estructura presente en el título y que encabeza las dos primeras estrofas («Y quisiera ser músico»), es fácil percibir la ocupación de un mundo netamente preverbal por la música, el descubrimiento de lo que todavía no ha sido, de lo nuevo posible. Dentro de ese *desideratum* o utopía a la que el poema se reduce, lo decisivo es, por tanto, el doble movimiento de descenso al seno materno, donde lo temporal resulta abolido («prenatal, postmortal y virgen siempre»), y de espera ante lo no manifestado, la pre-iluminación que la música nos muestra («Porque tú, aunque visible, / no estás del todo hecha / hasta que nazcas *florecida* en música»), de modo que «esa música *latente*» lo que hace es anticipar lo no dicho, pero sentido, lo que todavía no ha llegado a ser, lo inminente. Y es que lo poético viene precisamente de ahí, del sentimiento de una inminencia: «El hecho estético es la inminencia de una revelación que nunca se produce», ha señalado Borges, acaso con igual sentido. Por eso, a nivel lingüístico, la reiteración de idénticas estructuras sintácticas que dependen de un mismo núcleo verbal («Y quisiera ser músico»), la sutil analogía que se establece entre el objeto erótico y el objeto del poema por medio de la música («Músico ser quisiera / para con miembro y miembro componerte») y el valor determinativo de los adjetivos («en el calor *feliz* de tu regazo», «en tu *sonoro* seno», «de *colorida y cálida* armonía», «pulsada en *anhelantes* ritmos», «en la *azul*... melodía», «esa música *latente*»), que proyectan la subjetividad del hablante, no hacen más que intensificar emocionalmente la función utópica de la música. En este sentido de anticipación, la música sería anterior al lenguaje verbal y éste no haría otra cosa que aproximarse al ideal de aquélla[9].

La obra de arte es un diálogo con lo absoluto, con lo real, que late o está en la materia transformada por la fuerza de un espíritu creador. Lo que intenta la música es transformarnos en seres trascendentes, aproximarnos a la contemplación de una belleza que tal vez no podamos soportar. La indeterminación de la música se presta a recorrer ese itinerario de

[9] *Para esta anticipación de la estética musical, orientada hacia un fin esencialmente utópico, es necesario remitir a los escritos de Ernst Bloch, particularmente al Prólogo de su obra* El principio esperanza, *Vol. I, Madrid, Aguilar, 1977, pp. XI-XXIX. Las reflexiones que ahí expone sobre la conciencia anticipadora del arte han sido seguidas por los distintos miembros de la Escuela de Frankfurt, sobre todo por los estudios musicales de Theodor Adorno, dedicados a* Mahler *(Barcelona, Península, 1987) y a* Alban Berg *(París, Gallimard, 1988).*

la muerte a la vida, «viaje de la carne desde la tumba hasta la nueva vida gloriosa», puesto que sin muerto no hay resurrección. Y en ese viaje de las sombras a la luz, que es también el de toda poesía, habría que situar *Ángeles de Compostela* (1961), vivo testimonio de una aventura metafísica. Desgarrado entre lo visible y lo invisible, el poeta no deja de frecuentar esa frontera o límite de lo terrible donde el ángel habita, esa zona misteriosa donde se aclara el sentido de la vida. De esa exaltación angélica, que traduce una alcanzada emancipación por la música, participa el soneto que da título al libro.

Ángeles de Compostela

Ángeles de la gloria en Compostela,
Matiel, Uriel, Urján, Razías,
¿a qué convocan vuestras chirimías,
a qué celeste fiesta o láctea estela?

El ritmo en vuestras túnicas modela
pliegues de piedra musical y estrías,
y las jambas —oh esbeltas jerarquías—
entrecruzáis mientras la danza vuela.

Vuestras sonrisas, ángeles, son prenda
de mi resurrección. Dejad que aprenda
pasos de vuestra danza y sus mudanzas

para aquel día en que por fin me eleve
carne inmortal de fuego y luz de nieve
hacia el cenit de las adivinanzas.

El paso de la muerte a la vida supone una transformación y la poesía es el arte de la transformación por excelencia. En la carta a Witold Von Hulewicz del 13 de noviembre de 1925 señala Rilke: «Libamos locamente la miel de lo visible para acumularla en la colmena de lo invisible». Según esto, el poeta es sólo un transformador, cuya misión consiste en transitar de lo visible a lo invisible, de hacer que lo visible renazca invisible. Por eso, el hablante se identifica aquí con los ángeles del Pórtico de la Gloria, figuras en las que aparece ya cumplida la transformación de lo visible en lo invisible. Y es misión del ritmo, de la música, el construir el soneto, el conferirle sentido. Porque mediante la música, que no *es* sino que *deviene*, es posible percibir la simultaneidad de lo que es con lo que será, la convivencia de vida y muerte. En el poema, todo queda sometido a la voluntad de una permanente transformación: la función apelativa de vocativos («—oh esbeltas jerarquías—») e imperativos («Dejad que aprenda»); el valor figurativo de la adjetivación («¿a qué *celeste* fiesta o *láctea* estela?», «pliegues

de piedra *musical* y estrías», «—oh *esbeltas* jerarquías—», «carne *inmortal* de fuego»), donde se amplía la capacidad significativa del nombre al darle el adjetivo una cualidad que sólo la imaginación puede ofrecer, como sucede en el v. 4, donde el color blanco de la Vía Láctea, la Vía de la leche, viene a reforzar la victoria total de la vida sobre la muerte, la resurrección; y la tensión paradójica del v. 13 («carne inmortal de fuego y luz de nieve»), en el que las imágenes del fuego y de la nieve llevan siempre el signo del ser tenso, abriéndonos a la inmortalidad. Es evidente que la articulación música-palabra sirve aquí al poeta para abolir la distancia entre cielo y tierra, para habitar en lo indeterminado, en lo inacabado, que es el territorio del ángel y de la escritura poética. Cuando en el instante del poema podemos *convocar* el universo, como aquí sucede con las trompetas angélicas («¿a qué *convocan* vuestras chirimías, / a qué celeste fiesta o láctea estela?»), cuando en ese «ritmo» nos es dado sentir un poco de eternidad, entonces la música nos dice que no podemos morir del todo. En la música, aun de forma fugaz, nos visita el ángel y necesitamos de su terrible belleza para sobrevivir. Con este libro, Gerardo Diego se ha atrevido a habitar en la incertidumbre del territorio sagrado, que es el de la creación poética, y gracias a su capacidad de superar la curva del tiempo mediante la esencialidad de la forma musical, ha sabido construir un conjunto bien concebido y sabiamente estructurado, donde el lenguaje no se limita a nombrar una nueva espiritualidad, sino que realmente la crea. A ese personaje ausente, inesperado, que le sirvió de guía durante el proceso de escritura, ha pedido ayuda el poeta para recomponer un mundo roto, y la música, su fiel aliada, ha venido a instalarse dentro del discurso poético, reproduciendo la metáfora de la resurrección. Pues la palabra poética, que no sería nada sin esa transformación, se muestra sin duda como la auténtica experiencia de lo sagrado, desde la que la escritura, en su luminoso y necesario riesgo, tiende a hacerse la voz de los ángeles[10].

La memoria supone una posibilidad de inmersión en la materia del mundo, un descenso o viaje al origen. Después de haber descendido al fondo de la memoria tanto personal como colectiva, en *Mi Santander, mi cuna, mi palabra* (1961), libro en el que se produce un retorno a lo autobiográfico, que el poeta practica ya desde sus primeros versos, y una armonía con la música cósmica («Música de las esferas / para siempre, siempre, mía», oímos al final del poema «Misterio doloroso del niño perdido en la relojería»), se da una mayor radicalización de la materia en *Sonetos a Violante* (1962), donde el amor y la palabra forman un todo único. Pero la palabra necesita de la música, forma del lenguaje olvidado, para revelar lo absoluto bajo la forma del sentimiento.Y esta condición metafórica de la música, que genera un deslizamiento entre el amor y el canto, una «amistad estelar» entre los amantes, se hace presente en el soneto «El cielo del verso», situado en la parte central del libro:

[10] *El sentido de este poema, y con él de todo el libro, es la permanente transformación de lo visible en lo invisible a través de la expresión artística. Cuando se unen música y palabra, como aquí sucede, generan una experiencia límite, una sobrecogedora tensión que se torna necesaria para nombrar lo terrible, el más allá de la belleza. ¿Acaso no es el poema la forma de reconocer la extrema hermosura del ángel?*
La analogía entre la estructura del libro y su simbolismo religioso ha sido subrayada por Arturo del Villar en su edición de Ángeles de Compostela. Vuelta del Peregrino, *Madrid, Narcea, 1976, p. 79; por F.J. Díez de Revenga en su edición de* Alondra de verdad. Ángeles de Compostela, *Madrid, Castalia, 1986, pp. 47-48; y por el propio Gerardo Diego en la definitiva edición de 1961: «El poema está construido en forma de retablo, con cuatro cuerpos u órdenes, y cada uno de ellos con seis elementos que se corresponden. Se va ascendiendo desde el más sombrío de los ángeles hasta el más luminoso, y del mismo modo desde el infierno de Macías hasta el paraíso de Rosalía y el Apóstol. También la idea fundamental dogmática lleva su contrapunto en los cuatro breves cantos de* El viaje, *viaje de la carne de la tumba a la nueva vida gloriosa»,* Obras completas, Tomo I, Poesía, *Madrid, Aguilar, 1989, p. 1005, que es la edición que aquí seguimos.*

En el cielo del verso

Y nada más amar es ya tu oficio,
amar de amor, amarme, ala incesante.
Recuerda que por mí fuiste Violante
y te creé del sueño traslaticio.

Yo te otorgué el supremo beneficio,
yo fui el verbo y tú el nombre —eterno instante
de darte el ser, la luz, el consonante—,
oh enamorada en quien mi canto oficio.

Déjate así quedar, aire seguro,
beso de soledad, paz de futuro,
acorde al tacto y regalada lira.

Déjate así tañer tensa, entregada,
y suene nuestra música estrellada
en el cielo del verso que respira.

La música, como expresión de lo infinito, ignora el principio de contradicción. Nadie lo ha dicho mejor que Beethoven: «Vive en la música una sustancia eterna, infinita, no del todo aprehensible». Porque tan sólo la palabra poética, hecha de esa sustancia inefable que habita la música, puede salvar ese instante de la entrega amorosa, hacerlo eterno. Esa vinculación con lo absoluto, propia del instante poético, es lo primero que empieza a afirmarse en la escritura del poema por medio de la frase entre guiones («—*eterno instante* / de darte el ser, la luz, el consonante—»), que produce una ruptura en la enunciación de lo que se está diciendo y sirve para introducir un cambio de tiempo verbal. Ese paréntesis de la parte central del poema, aun teniendo un significado más bien visual, extragramatical, concentra ese instante de la entrega de los amantes, que el poeta hace coincidir con el momento de la creación poética y que desea mantener vivo a lo largo del poema. De ahí la función apelativa que domina en la expresión literaria, donde tanto el uso del vocativo («oh enamorada en quien mi canto oficio») como la reiteración anafórica de la forma verbal en imperativo («*Déjate* así quedar», «*Déjate* así tañer»), contribuyen a hacer de esa relación amorosa una visión poética, que es lo realmente distintivo del poema. Esa función comunicativa, centrada en los indicadores de segunda persona y sus variantes sintácticas, nos está diciendo que la existencia del poeta depende de la realidad de su amada, que el tú de la amada crea al yo del poeta y que ambos son extremos de una relación musical que los crea a los dos, de modo que ese instante amoroso, expresado musicalmente, es el único terreno en que se pone a prueba la realidad entera. Pues todo lo que es durable es el don de un instante y sólo la música, que concentra en sí

misma lo absoluto del instante, puede liberarnos de las ataduras de lo visible y hacernos sentir lo infinito, lo indecible. Una vez más el objeto amoroso se ha hecho poético mediante el lenguaje musical[11].

Pasando por alto libros tan específicos como *La suerte o la muerte* (1963), donde es necesario destacar la «Oda a Belmonte», en la que la faena del torero aparece descrita en términos musicales («la *acordada* muñeca templa y *tañe* / a la *lira* que avanza / y humilla y tuerce y cruje y se comprime»); *El jándalo* (1964), en el que nos hallamos frente a un poema como «Epitafio a Manuel de Falla», donde la música desempeña esa singular capacidad de encarnación que caracteriza a la palabra poética («La música de Dios / descendió sobre las aguas»); *El cerezo y la palmera* (1964), obra musical y poética sin dejar de ser teatral, donde lo significativamente nuevo es tanto la combinación de música y poesía («como música y poesía que se buscan amantes», según dice el Ángel I en la jornada segunda), como la función desempeñada por la canción de satisfacer una necesidad escénica; *Variación 2* (1966), en donde la variación, término musical por excelencia, radica en un modo de organizar la materia lírica, como sucede en la «Canción de la pena abrileña», cuya búsqueda y unión amorosa de poesía y música sólo es posible a partir de la versión inicial de «Canción», remitiéndose sin cesar ambos poemas; llegamos por fin a dos libros de amplia gestación y largo arrastre, *Biografía incompleta* (1925-1967) y *Ofrenda a Chopin* (1969, pero escrito entre 1918 y 1962), sin olvidar tampoco la experiencia de *«El Cordobés» dilucidado y Vuelta del Peregrino* (1966), donde aparece un poema tan revelador como «La voz de Federico», en el que la palabra hecha música cumple la función de reintegrar el lenguaje a sus orígenes («El día en que se invente, si se llega a inventar / la poesía de palabra-ruido, / la música concreta del idioma, / podremos remedar su voz y su metal oscuro»). Aunque algunos poemas de *Biografía incompleta* tienen un evidente fondo musical, tales como «Primera alondra de verdad», «Éxodo», «Este ciego lirismo», «Balada amarilla para orquesta de cuerda», «En busca de mis valses», «Adiós a Pedro Salinas», tal fondo alumbra con especial intensidad en *Ofrenda a Chopin*, el músico del piano, del «rayo de luna», de los preludios infinitos y eternos, cuyo ritmo ondulante se va ensartando en la composición musical, en su meditada maestría, lo mismo que las *Rimas* de Bécquer. Y es así como se nos aparece formulada, en el admirable «Nocturno XIV», toda una estética donde la forma musical y la poética se revelan como el misterioso temblor del alma, cuya infinita melodía nos trasciende y no puede ser alcanzada

Nocturno XIV

Ha cruzado divina y desnuda.
Es la Forma, es la Forma, es la Forma.

[11] *El léxico musical del poema* («acorde *al tacto y regalada* lira», «tañer», «*y suene nuestra música* estrellada») *y las resonancias poéticas de San Juan de la Cruz (pues «Y nada más amar es ya tu oficio» remite a la estrofa 19 del* Cántico espiritual: «*Mi alma se ha empleado / y todo mi caudal en su servicio. Ya no guardo ganado, / ni ya tengo otro officio, / que ya sólo en amar es mi exercicio*») *y Fray Luis de León (ya que «nuestra música estrellada» nos lleva a la primera estrofa de la oda* A Francisco Salinas: «*El aire se serena / y viste de hermosura y luz no usada, / Salinas, cuando suena / la música estremada, / por vuestra sabia mano gobernada*»), *lo que hacen es intensificar musicalmente un mismo sentimiento erótico-poético. Únicamente el instante poético puede alcanzar el absoluto de la música o la música como lenguaje absoluto. Para este carácter absoluto del instante creador, véase el estudio de Gaston Bachelard,* La intuición del instante, *México, Fondo de Cultura Económica, 1987.*

El artista, sujeto en la Norma,
la llama en su ayuda.

Cuando pasa sonríe y promete
y saluda cordial y exquisita,
más qué breve es su breve visita,
su azar de cohete.

Es celeste como hecha de astros,
perfumada de incógnita esencia.
Es la Amada de la adolescencia,
toda de alabastros.

No se sabe si es sueño o es niebla.
No se sabe si túnica o nube.
Deja un rastro de luz cuando sube,
y el aire despuebla.

Es la imagen del ángel más leve
que Jacob vio en las blancas escalas.
Al trasluz transparenta sus alas
sutiles de nieve.

Sólo muestra su carne de estrella
en la magia de luna en el río.
Es espíritu, es aire, es vacío
sin molde y sin huella.

En la virgen cuartilla se posa.
Sobre el piano despliega su ala.
Y si vamos a asirla, resbala
esquiva, medrosa.

La queremos cazar prisionera
y el intento en seguida comprende
y batiendo las alas, asciende
feliz a su esfera.

¡Quién pudiera seguirla en su vuelo
y arrobado en dichoso desmayo
patinar por el hilo de un rayo
de luna hasta el cielo!

Los escritores románticos, en su ideal de reconstruir el universo, dieron a la forma poética un sentido musical. Oigamos a Wagner: «Nos parece imposible pensar y comprender la música separada de la poesía». En la medida en que la palabra poética, como la forma musical, está hecha para decir lo indecible, lo inefable, esa palabra no encuentra final, sino que permanece infinitamente abierta.

Si leemos el poema detenidamente, no es difícil percibir el intento del poeta santanderino por comparar y asociar la música de Chopin con las

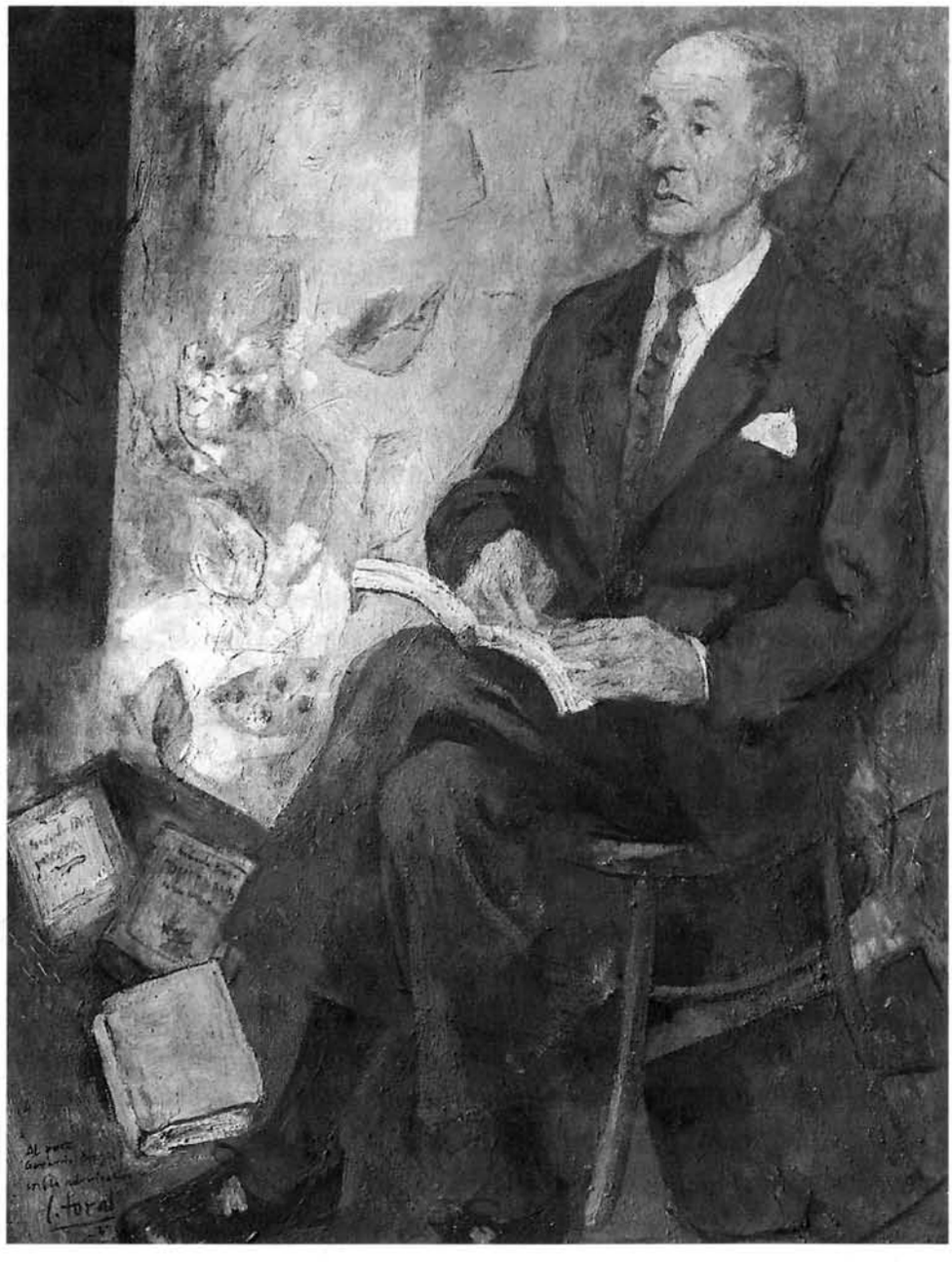
Rimas de Bécquer en un proceso creador que es a la vez poético y musical. La combinación estrófica que inventa el poeta, mediante la repetición de un mismo esquema rítmico donde el rápido movimiento de los tres decasílabos iniciales se ve refrenado por la síntesis más moderada del pentasílabo, obedece a un plan de riguroso control emocional. En esa atmósfera evanescente, donde cualquier intento de racionalización resulta ininteligible y el sentimiento logra su expresión más genuina a través del empleo de la repetición («Es la Forma, es la Forma, es la Forma») y el paralelismo («No se sabe si es sueño o es niebla. / No se sabe si túnica o nube»), de imágenes y comparaciones en las que lo inmaterial se aúna a lo concreto («Sólo muestra su carne de estrella / en la magia de luna en el río»), de símbolos y metáforas apositivas («Es celeste como hecha de astros», «Es la Amada de la adolescencia», «Es la imagen del ángel más leve») y hasta del uso de la exclamación, al final del poema, que sirve para controlar lo emotivo («¡Quién pudiera seguirla en su vuelo / y arrobado en dichoso desmayo / patinar por el hilo de un rayo / de luna hasta el cielo!»), lo que aquí prevalece no es el logro final, sino el denodado esfuerzo por dar forma poética a un sentimiento imposible de alcanzar. Desde la invocación inicial («El artista, sujeto en la Norma, / la *llama* en su ayuda») hasta la evasión final («y batiendo, las alas, *asciende* / feliz a su esfera»), pasando por la brevedad («más que *breve* es su *breve* visita»), misterio («perfumada de *incógnita* esencia»), luminosidad («Deja un rastro de *luz* cuando sube») y transparencia («Al trasluz *transparenta* sus alas / sutiles de nieve»), cualidades todas ellas que definen a lo poético, hay una búsqueda anhelante por encontrar la forma poética. Y si el sentimiento de encarnación resulta imposible en el poema («La queremos cazar prisionera / y el intento en seguida comprende»), al menos puede darse en la música («Sobre el piano despliega su ala»), de modo que todo el poema apunta a lo inefable a través de la forma musical. El poeta se encuentra ante el desafío de dejar expresado lo inefable y la música íntima de Chopin, a la que parece destinada la poesía de Bécquer, le sirve para decir el misterio del amor, lo poético por excelencia. Y es que donde falta la palabra, comienza la música[12].

Esa unidad de lo musical y lo poético continúa estando presente en la poesía amorosa de *La fundación del querer* (1970), donde música y poesía aparecen unidas, dentro del poema «Sin principio y sin pecado», por un mismo amor primordial («Y ellas son nuestros amores / en un solo amor gemelas, / en la sola creación / invisible y sin fecha»), o en la religiosa de *Versos divinos* (1971), libro de dilatada gestación a lo largo del cual el poeta ha aprendido a adoptar una posición de no interferencia ante lo poético, una actitud de escucha u obediencia a lo real, como sucede en el

[12] *Además de los penetrantes ensayos «Bécquer y Chopin» (capítulo del libro* Bécquer, 1836-1870 *y recogido ahora en* Crítica y poesía *(Madrid, Ediciones Júcar, 1984, pp. 202-212), y «Bécquer y la música»* (Estudios románticos, *Valladolid, Casa-Museo de Zorrilla, 1975, pp. 41-61), en los que se advierte la doble vocación, literaria y musical, de Gerardo Diego, es necesario tener en cuenta el más específico de C. Hernández Valcárcel, «Poesía y música en los* Nocturnos de Chopin *de Gerardo Diego», en* Estudios dedicados al profesor Mariano Baquero Goyanes, *Murcia, 1974, pp. 199-209.*

Gerardo Diego

«Revelación de la palabra
Demolición de la palabra
Esta es mi última palabra»



Gerardo Diego visto por Cristobal Toral, 1967

hermoso villancico «Cuando venga», donde el poeta acude de nuevo a la forma musical para expresar el misterio de la encarnación («Pues dímelo tú, arroyuelo, / tú que con labios de plata / le cantas una sonata / de *azul música* de cielo. / Cuéntame, susúrrame / con qué le cantaré yo / con qué»). El lenguaje de estas canciones no lleva la imposición o atadura de un método, sino que aparece espontánea o directamente emanado del espíritu, hecho puro temblor. Y tal vez sea esa proximidad al temblor, al balbuceo, que exige un nuevo tipo de expresividad en la composición, la que más se afirma en la escritura de Gerardo Diego a partir de *Versos divinos,* estableciendo una especie de vínculo dialógico, de tú y yo, en el que la palabra poética, en tanto que forma musical, mantiene su integridad. En ese temblor dialógico de la forma musical se inscribe *Cementerio civil* (1972), libro donde vida y muerte resultan inseparables y el lenguaje se hace experiencia límite. Por eso, los poemas más importantes son los dedicados a Orfeo y a Mozart, dos músicos del más allá, en los que la expresión humana se halla tan integrada en la musical que ésta muestra una *aspiración* o *tendencia* hacia lo que todavía no ha sido. Este recorrido utópico resulta explícito en «Revelación de Mozart», poema cuya lectura tanto impresionó a Dámaso Alonso y que, a pesar de su extensión, no me resisto a transcribir por entero

Revelación de Mozart

Todo es divina superficie, todo
humanidad profunda. Mozart vivo,
pintura vegetal, hoja aplicada
a una pared, él y el misterio
del vacío infinito. Y una línea
—bisel cortante— en ángulo quebrada
que es un perfil de espejo metafísico.
Nadie intente salvar esa frontera
entre la plenitud y el lienzo puro
o la nada. Los dos orbes eternos,
la vida y lo que nunca nacería.

Es imposible ya comunicarse
sin cortarse los ojos que se atrevan
a transgredir la puerta. Pero el hombre
de ese retrato está mirando allendes,
tocando, revelando con sus ojos,
sus ojos que querrían ir de vuelo
si las riendas sutiles no tensaran
su esclavitud. Los ojos mozartianos
bañados de otra luz que no es la nuestra
besan, rajan cristal, niños y abiertos
en abultado éxtasis, nos salvan
al salvar el abismo, nos redimen.

Oh Mozart, Mozart flor, libre y atado
para quedarte siempre con nosotros.

Tres voces niñas cantan a la puerta
del misterio inminente. Hechiza un pájaro
las nieves y los juegos de una flauta.
Y la revelación ya en nuestros dedos
se deja acariciar, nos da sentido.
Con las piernas cruzadas toca un niño
de nueve años —triste ya y jugando,
creando melodía y equilibrio—,
el pianoforte que ahora está naciendo
al tacto de unas yemas delicado,
y no al hundir, al levantar las teclas
timbra, encadena, cristaliza escalas
y aroma de myosotis todo el ámbito.
—«No me olvides». La música es no olvido
y yo sólo sabré toda mi vida
decir cómo os quiero y cuánto, cuánto
—no me olvidéis— seré menesteroso
de vuestro amor. Y así como ahora errante
de Corte en Corte os lo voy cantando,
improvisando variaciones, arias,
sonatas onduladas de agua fresca,
así continuaré transparentando
cada año de mi vida más profunda
mi pena sonreída azul myosotis».
Rocas, fontanas, plazas de Salzburgo
en la octava del Corpus. Un sol lírico
calienta en los jardines de palacio
las casi negras máscaras mortuorias
que fingen los enormes pensamientos
entre los jaspeados y amarillos.
También la tierra piensa, piensa y canta,
y sus muertos se asoman a la vida
a gozar de este sol, oro de música,
y a oír cantar los mirlos y los niños.
La tierra, el ruiseñor, el niño, el muerto
cantan sobre la orquesta que hace el río,
cantan, miran y piensan. Tal la vida
se enreda con la nada y doce tonos
modulan de uno en otro sus mensajes
—color melancolía, matiz gloria—.
No olvida, no, la música. Ella cree.

Mas que verán los ojos —¿niño, hombre?—
que así penetran más allá del límite.
Porque ellos ven la bienaventuranza
y la espejan en cláusula, en cadencia
ofrecida al candor, porque ellos rondan
y descubren la espalda de los sueños,
por eso ya nosotros nos alzamos,
somos corpóreos, prietos e infinitos,

sabemos dónde pisa cada instante,
por qué curvas, volutas, por qué estrías
resbala tan feliz, a qué se expone,
cómo se salva y gira y es ya otro
y a la vez sigue siendo el mismo, suma
de todos los instantes presentísimos,
orbe acabado y siempre, siempre haciéndose.

Y terco el pulso azul myosotis, péndulo,
pisondero, alzacola, menudico,
lecho latido, golpeado, cifra
entretejida, leve, queja y goce
en simple identidad para que el tempo
y el ritmo alcen sus brazos allá arriba,
sus libres acueductos donde surcan,
transcurren con las nubes las estrellas.
Todo se hace y se deshace, todo
se logra y se malogra, torna, gira,
tal una pompa de jabón que sube,
desciende, globo frágil de colores,
tensa esfera que nunca nunca estalla
porque consiste, vuela, vuelve, es.
Y habló el cuarteto ahora: «Ya he explorado
todo, arranqué a la esfinge su vacía
mascarilla. ¿Y no hay más? Dadme otra viola».
No era sólo la pena, era la alada
habitabilidad plena, absoluta,
la quinta dimensión que descubría
hacia el dolor o el gozo su poliedro,
su ángel de cuatro velas y un navío.
Siempre una voz ¿de más?, no, de conciencia
tan injertada al fuste que está obrando
la unidad de Narciso, el morar dentro
y fuera a un tiempo mismo, divisándose,
duplicándose y ya perteneciéndose
o extraperteneciéndose:
las cuatro
angélicas opciones que se esperan,
se entrecruzan, se evaden paralelas,
se arrepienten, preguntan y preguntan
por la ninfa, la siempre retrasada
—como en el juego de las cuatro esquinas—
volando, sucediéndose, arpegiando
el anhelo, la angustia que se alza
hasta la infinitud de la novena
para ir desmoronándose en sus pétalos.
Y sin cesar un punto, la amorosa
quinta presencia —arroyo, guija, beso,
pespunte mesurado— certidumbre
del existir en el sesgar del tiempo.
Cinco arcos multánimes, unánimes,
y un solo ángel sin cesar perdido.

Y en cuanto a otro ángel, recobrado,
ése es el del amor y del teatro,
porque la escena es, no la conciencia,
la ciencia. En ella sabe lo de todas
las almas, todas sí, menos la suya.
Entre el acuario escénico y la sala,
grana y oro y espectros de otra vida,
viene y va la piedad, drama jocoso.
Y Mozart canta y llora, rasga, incendia,
la tela del vivir. Duerme la vida
y sueña que es teatro y que es de música
el pensamiento humano. Fantasía
son esos palcos, tronos, dramas, príncipes,
y realidad, irrefragables seres
las melodías sobrevoladoras.
¿Dónde están las palabras? Ya no existen.
¿Dónde personas, máscaras? Disueltas,
absueltas en las ondas, los metales
de transfiguración por timbre y gracia.

Y las manos del niño entre cartones,
colores, perspectivas, cortan, arman
escenarios de grutas, líneas, ecos,
templos, serrallos, bosques, horizontes
de mar en lejanías de violines,
la modulable irrealidad del tacto.

Manos del niño, manos del anciano
que en huerto oculto por sí solas viven
aunque el hombre invisible, el evadido,
el cumplido muriese a la edad justa
como fruto en la flor ya consumado.
Pero esas manos que se desarrugan,
que se achican, suavísimas, mimosas,
para jugar entre linterna y muro
a las sombras chinescas —borriquillo
que habla, mariposa, liebre, trucha
que salta y riza espumas y mordientes—
esas manos o rosas o capullos
o fragancias errantes o caricias
siempre se están abriendo en jardín verde,
se están plegando de pudor y ensueño:
Para que más arriba, ojos ilímites
—adultos ya y astrales, emigrados—
nos descubran situado el paraíso
que hormigas como ángeles mensuran
—prisa de artejos y frescor de alas—.
Música desde el cielo para el hombre
a su medida clásica y divina,
revelación herida en el costado,
oh Mozart mío, de ese tu universo
que es el regazo puro —los timbales
de tu agonía ya alejaron truenos,

ya que el azul restaurado de Salzburgo
celeste es el celeste azul novísimo—
universo o regazo revelado,
el estado de gracia, el ser de gracia,
prenda de salvación por el retorno
en espiral al mástil del no olvido.

En los poemas con personajes, y éste lo es en grado sumo, siempre se da una identificación tácita o manifiesta con el personaje evocado. Por eso, en un poema de tan amplias dimensiones como éste, es lógico que encontremos frecuentes alusiones tanto a la vida como a la música de Mozart. Ahí están latentes, por ejemplo, la fantasía humanizada de *La flauta mágica*, el retrato que Thaddäus Helbling le hiciera hacia 1766 («Con las piernas cruzadas toca un niño / de nueve años»), los besos de las princesas hacia un niño necesitado siempre de amor («seré menesteroso / de vuestro amor»), la visión de la ciudad natal («Rocas, fontanas, plazas de Salzburgo / en la octava del Corpus»), el ángel del teatro, símbolo de la vocación artística de Mozart («Y en cuanto a otro ángel, recobrado, / ése es el del amor y el del teatro»), «los mirlos y los niños» que el poeta oyó cantar en su infancia y hasta «las sombras chinescas», tan frecuentes en la época del músico, o «los timbales / de tu agonía», que anticipan la muerte de Mozart, dejándose oír en el *Requiem.* Pero lo importante, como siempre sucede en el proceso artístico, es la transformación de estos materiales, biográficos o no, hasta obtener un producto de superior riqueza.

Sobre el retrato inacabado de Mozart, que su cuñado Josef Lange había pintado en 1782 y que Gerardo Diego vio en su viaje a Salzburgo, el poeta santanderino compone su poema en el verano de 1969. Ciertamente, al componer el poema, no mueve a Gerardo Diego un interés histórico o biográfico, sino el deseo de *salvar,* por la música, la realidad, de trascenderla. Y este anhelo de traspasar la realidad, de no quedarse aprisionado en ella, viene expresado por el propio poeta. En su artículo «Metafísica de un retrato», Gerardo Diego empieza diciendo: «Un retrato —se entiende, retrato de pintor—, ¿puede ser metafísico?». Tales palabras parecen anticipar la intención que mueve al poeta: «salvar esa frontera» en que la vida y la muerte se abrazan. Lugar vacío o no lugar, el del instante poético, donde se da el puro brotar de una palabra que, desprovista de cualquier intención, se hace inminencia de la realidad entera, aproximándose a la forma musical.

Por eso, el poeta ordena rítmicamente el poema de acuerdo con la forma clásica de la sonata: la exposición, el clímax o desarrollo y la recapitulación. Según esto, las diez estrofas pueden reducirse a tres partes: en

la primera, hay una frontera en la que el poeta y el músico se reconocen y se mantienen unidos, de ahí que termine con la invocación («Oh Mozart, Mozart flor, libre y atado / para quedarte siempre con nosotros», que es signo de identificación. La segunda, que es la más amplia, supone un descenso al mundo de la memoria, en el que los perfiles biográficos se van disolviendo, en un efecto dialéctico-dramático, hasta quedar reducidos a un espacio vacío, que es propiamente el sujeto de la sonata. La música que en tal vacío se constituye, música del final y del principio, desemboca en la apertura o inminencia que trasciende a la forma, abarcando al mundo entero en su expresión. Al desaparecer las «palabras», las «personas», las «máscaras», esa música volcada al infinito de lo inexpresable hace que el lector escuche o viva aquello deseado y desconocido que aún no ha tenido lugar («¿Dónde están las palabras? Ya no existen. / ¿Dónde personas, máscaras? Disueltas, / absueltas en las ondas, los metales / de transfiguración por timbre y gracia»). En la tercera, se produce la revelación de esa realidad trascendida, con la cual trabaja el poeta, que es una palabra *nueva* y a salvo del olvido («universo o regazo revelado, / el estado de gracia, el ser de gracia, / prenda de salvación por el retorno / en espiral al mástil del no olvido»).

Por lo tanto, a nivel expresivo, el tono particularmente nostálgico que recorre el libro, el ritmo entrecortado por los frecuentes paréntesis e interrogaciones, cuyas rupturas y cambio de entonación sirven para introducir un cambio de sujeto o tiempo verbal, actuando como aclaración o comentario al tema principal (sirva tan sólo como ejemplo el guión o paréntesis del v. 167, «—adultos ya y astrales, emigrados—», referido a esos «ojos ilímites») y el empleo de un lenguaje simbólico por el que la mitad de la medalla partida se convierte en presencia o revelación de la otra mitad. En realidad, todo el significado del poema parece concentrarse en tres símbolos claves: *los ojos,* que expresan la simultaneidad de la percepción, haciéndonos pasar en la unidad del poema de lo personal a lo cósmico; *el ángel,* que reaparece en el límite de lo indeterminado, donde la escritura empieza a formarse, y con el que se identifica el músico y con él, el poeta; y *las manos,* que tienen la misma raíz que manifestación. De hecho, todo lo que el ojo *penetra* o escruta lo *revela* la mano. Porque el auténtico símbolo, en cuanto establece una distancia entre su contenido objetivo y su expresión, nos hace recorrer un camino hacia lo posible real. Y es precisamente esta expresión de un símbolo real, de una clave, la que concentra nuestra atención en el motivo del viaje hacia lo lejos, que resuena constantemente en la música de Mozart y que Gerardo Diego hace suyo. Acaso esa percepción de lo real se concentraría de manera visible en el *azul* que surca el poema («Y terco el pulso *azul* myosotis»), expresión de lo absolu-

to al que la forma musical aspira. De ahí que el alma del músico, del poeta, tienda a superar los límites penetrando en el abismo de la muerte, de lo desconocido. Porque únicamente de la muerte puede nacer el canto que no morirá nunca. Así pues, la palabra ligada a la música, hecha forma musical, deviene aquí discurso del límite, desplegando un lugar vacío, que no es otro que el del poema, en el que la desaparición se hace inminencia de su fulgurante aparición («La música es no olvido», afirma el músico-poeta). Es a este espacio neutro, donde ninguna forma puede arraigar y el silencio se revela como transparencia de la muerte y del origen, al que conducen las experiencias de Mozart y de Gerardo Diego. En ambos casos, el discurso poético-musical es fruto de una permanente tensión hacia lo real y propone una lectura total del mundo[13].

El camino iniciado hacia «el arrabal de senectud» con *Cementerio civil* (1972), no hace más que precipitarse hacia sus contenidos últimos en los libros finales: *Carmen jubilar* (1975), *Soria sucedida* (1977) y *Hojas* (1915-1989), obras de madura juventud, pues únicamente desde la madurez se puede escribir poesía joven. Y si en *Carmen jubilar* hay una búsqueda de la forma musical como imposible necesario («Música que vuela a su origen, / agua de pie, columna santa, / y entre las dos olvida el hombre / que lleva arrastrando las alas», escuchamos al final del poema «Jardines de la Villa de Este») y en *Soria sucedida,* que comprende *Soria* (1948) y *Soria sucedida* (1977), el poeta se debate entre el aprendizaje y la revelación a lo largo del proceso artístico, dándose en este poema tan musicalmente entrañados como «Romance del Duero», «La trucha» y «Ruiseñor de Mayo», es fundamentalmente en *Hojas,* libro de más dilatada elaboración y que incorpora varias series anteriores, algunas conocidas en parte a través de *Cometa errante* (1985), donde hallamos un mayor número de poemas musicales, algunos tan significativos como «Preludio, aria y coda a Gabriel Fauré», que había sido publicado antes varias veces y en el que Gerardo Diego nos ofrece lo mejor de sí mismo.

Preludio, aria y coda a Gabriel Fauré

Preludio

Mi boca que no sabe
de palabras de ensalmo y de ceniza,
que del vuelo del ave
sabe que se desliza
y no la melodía que abre y riza;

mi lengua ardiente y pura,
mis labios de borrasca apasionada,
y esta arboleda impura,

[13] *El artículo de Gerardo Diego, «Metafísica de un retrato», apareció en el diario* ABC, *26 de marzo de 1972. En cuanto al poema en cuestión, uno de los mejores análisis sigue siendo el de Carlos Murciano, «Gerardo y su revelación de Mozart», en* La estafeta literaria, *núms. 594-595, pp. 26-28.*
Para las resonancias biográficas del músico austriaco en el poema son importantes los estudios de Bernard Paumgartner, Mozart, *Madrid, Alianza, 1990, y de Marcel Brion,* Mozart, *Barcelona, Juventud 1990, con motivo del segundo centenario de la muerte de Mozart en 1991, aunque se echa de menos en ellos una mayor dedicación a los últimos años del músico austríaco.*

esta espada olvidada
de mi esqueleto y vibración callada;

y esta alma que en mí mora
y este espíritu, en fin, que me guarnece:
todo en punto está ahora
tal que por ti florece
—oh lírico Gabriel— y se estremece.

Fuera de sí se admira
mi humanidad disuelta y sin fronteras
y, onda azul de tu lira,
es brisa en las banderas,
luz en la luz y esfera en las esferas.

Baja la noche al mundo,
la noche de las almas. Todo duerme
un sueño ancho y profundo.
Y una música inerme
—criatura de amor— viene a mecerme.

Porque solos, amigo,
tú y yo no más velamos tanto sueño.
Tú cantas —oh alto trigo,
oh céfiro zahareño—.
Tú cantas y yo escucho, oh noble empeño.

Tibia luz se difunde
por el aire cautivo de la sala.
Ya en el tapiz se hunde,
ya entumeciendo el ala
por el cristal y el ébano resbala.

¿Qué mensaje nos llega?
¿De dónde brota esta presencia infusa,
esta fragancia ciega
y suavísima musa
que nos besa la frente y nos rehusa?

Es algo que nos duele
y no se sabe dónde, cómo o cuándo.
Algo que sabe o huele
a flor que masticando
en la lengua nos burla y va volando.

Instante de prodigio.
Cuánta ventura en un silencio cabe.
Cómo el licor estigio
a olvido espeso sabe.
Qué amanecer de anunciación tan suave.

¿Dónde, que no te veo,
dónde, nombre de arcángel, te escondiste?

Solo estoy, más sí creo.
Algo ensoñado y triste
va a nacer de la estela que perdiste.

Resbala de este a oeste
de espuma negra y de marfil la ola;
y en coloquio celeste
bogan violín y viola
y el violonchelo, náufrago, se inmola.

La dicha que arrebata,
la lágrima que asoma y nos redime,
la luz que ata y desata,
la esperanza que gime:
¿qué música hay que al alma no lastime?

Pena de amor, precisa,
indecisa, tu súplica fluctúa,
se ofrece ya, se irisa,
se esquiva, se gradúa,
diente a diente se ahinca y se insinúa.

Feliz al viento ondule
la frase en re bemol que amor engendra;
que en la espera que pule,
purifica y acendra
Penélope se abraza a Melisendra.

Pálido el infinito
cabe en la noche mágica del piano;
pálido y sin un grito.
Y ciega va la mano
como una luna errando en el arcano.

Sobre el arpegio leve,
surtidor que en el aire se renueva,
canta una voz de nieve
el estupor de Eva
que en los jazmines su rubor comprueba.

Altos chapines calza,
en la cima del ámbito se olvida,
se desmaya, se alza;
a la muerte, a la vida
nos asume, nos ahoga y nos convida.

Gabriel, alma del mundo,
corazón de la ausencia y la distancia:
en ti su ardor profundo
concentra y su elegancia,
en ti llora y suspira toda Francia.

Aria

Oh, música anunciada que la noche esclareces,
noche tú misma ubérrima de estrellas y de pulsos,
oh donación sin límites en quien Dios se recrea,
oh divina entre todas las cláusulas humanas.

Fue en un principio el ruido. Los rayos y las piedras
no hallaban sus aristas de eficaz geometría.
Era el agua un problema de sólida mañana
y el caos bostezaba su gañido de espanto.

Y dijo Dios: «no quiero». Qué tremenda palabra.
La piedad de los cielos, consolando, negando.
Y del lecho vacío de la nada sin lengua,
adulto, esbelto príncipe, se edificó el silencio.

El silencio es el padre de la niña armonía.
Él la engendra y la cría de sus puras entrañas.
Aplicad el oído a la piel de la música.
Detrás de la sonata late el silencio cósmico.

Canta el hombre angustiado su destino en la tierra,
canta para espantar el miedo de los astros.
La mudez es él solo, perdurable estatuto.
Del preludio a la fuga corre un escalofrío.

Oh engaño el más sublime, más pulcro e inocente
que de la mano augusta del Eterno nos vino.
Por no mirar —doblándonos al brocal de suicidas—
nuestra imagen perfecta, lapidamos el pozo.

Onda tras onda nacen, crecen, mueren y vibran
tras ellas otras ondas y se pisan, suplantan.
Un instante en el aire fulge la arquitectura,
la mano quiere asirla: un puñado de viento.

Problemática, oh música, es tu extraña existencia.
¿Eres en el espacio, en el seno del tiempo?
¿Eres tú porque somos los hijos del capricho?
¿Te debemos la vida, oh madre derramada?

¿Te conocen las aves, los enigmas, los ángeles?
¿Las aguas del arroyo, los roces de las sedas?
¿Qué eres tú, cuerpo o alma, testamento o espíritu?
Cuando callas, tan bella ¿en qué nieve te duermes?

Ser una, diez, mil veces, es tu perfecto sino
paréntesis de gloria entre el cero y la nada,
celda deshabitada con la ventana abierta
por donde errara un día mariposa invisible.

«Quizás» de los amores, «Sí» de los nobles sueños,
bandera de la fe que azota, rasga el ábrego,

llaga que nos consuela, que nos besa en la llaga,
batir de alas felices recordando, volviendo.

Oh música de claras columnas verticales,
palacio transparente de giratorias lluvias
oloroso a resina de los bosques pretéritos,
a jirones de cielos azules, desgarrados.

Oh pantera infinita que el hígado nos muerdes,
revelación —tan súbita— de la palabra roja,
blasfemia de tres cuernos, pez negra en los oídos,
letanía errabunda sin bienaventurados.

A ti, eterna y efímera, presa en el tacto y vana,
quise entonar el aria de tu suerte probable,
herirte el fiel costado con mi espada de fuego,
con armas de ti misma comprobarte en tus límites.

A ti, madre o madrastra, quiero aplicar mis labios,
a tus senos que fluyen la leche de la amnesia.
Y que una noche fría me encuentren bien dormido
en un pliegue arrastrado de tu mano de reina.

Coda

¿Dónde estoy? Si fue sueño,
si la visión del piélago me olvida,
asido a un dulce leño,
prenda última de vida,
me guarece una dársena ceñida.

Y ya otra vez me encuentro,
me palpo y gozo en cálida escultura,
y hallo que soy el centro
de toda criatura.
y el cielo en torno rueda sin presura.

Gabriel, música tuya
es esta que me acuerda y que me calma,
corona y alleluia
que asciende de tu alma,

requiem de la esperanza y de la palma.
Maravillosas, fieles,
las blancas alas de las gavïotas
resbalando niveles
pliegan ya sus derrotas
en quieto acorde cándido de notas.

Tú en tanto, anciano y mozo
—viejos mostachos de color de bruma
o acariciando el bozo—,
ojos tristes de puma
o de leopardo, crédulos de espuma;

mozo siempre y anciano,
aboliste ya el tiempo que aún oprime
nuestro descielo humano,
y con latir sublime
tu sangre en el adagio el pulso imprime.

Sube lenta la luna
y enamorada de ella va la ola.
Hazme, padre, la cuna
sobre las aguas sola,
amargas aguas de tu barcarola.

La música, como la poesía, depende de su forma para conmover al lector. Debido a su origen común, hubo siempre el intento de dar al lenguaje poético una organización musical, especialmente con el simbolismo francés, época en la que la máxima de Verlaine *De la musique avant toute chose,* tan presente en el ánimo de Fauré, revela ya que la sonoridad ocupa el lugar de la palabra y comunica más inmediatamente el significado del poema.

Gerardo Diego quiere trasladar a su poesía la música juvenil y nostálgica de Fauré; por eso este poema, compuesto de acuerdo con la forma musical de la sonata, que responde al principio estético de la variación equilibrada, presenta una tonalidad elegíaca bastante uniforme y una sucesión de ritmos diversos. El poema ofrece una forma tripartita, análoga a la forma ABA musical, en la que la parte central es lenta, lo cual viene subrayado métricamente por el moroso discurrir del alejandrino, mientras las otras dos partes son más rápidas y variadas, según muestra el uso de la lira, estrofa de flujo y reflujo. Aunque cada sonata tiene sus propias reglas, el modelo de estructura tripartita y tres movimientos, ya establecido por Haydn y que perdura hasta hoy, es el que sigue aquí Gerardo Diego. Lo importante es que cada movimiento, sin dejar de coincidir en esa tonalidad nostálgica que unifica el poema, tiene vida propia y responden, en su variedad, a los distintos estados de ánimo.

La rapidez del primer movimiento, que suele ser el más importante y donde se establece el tema de la composición, propicia un ritmo acelerado en el que el oyente se deleita con los cambios de tonalidad introducidos por los abundantes paréntesis, interrogaciones y exclamaciones, formas de la función comunicativa, que tienen por objeto expresar una relación compartida entre el músico y el poeta. Fruto de esa relación empieza a darse una progresiva ascensión de lo concreto a lo abstracto, del mundo en que vive el poeta hasta la fusión con lo imposible de la música de Fauré, por eso este primer movimiento termina con el deseo de síntesis, de plenitud («Gabriel, *alma del mundo,* / corazón de la ausencia y la distancia: / en ti su ardor profundo / *concentra* y su elegancia, / en ti llora y suspira toda Francia»).

El segundo movimiento, distinto al primero, frece un tono más lírico y reflexivo. Las asociaciones simbólicas y metafóricas de la música con la noche («noche tú misma ubérrima de estrellas y de pulsos»), con el silencio creador («Detrás de la sonata late el silencio cósmico»), con la palabra («Oh pantera infinita que el hígado nos muerdes») convergen en el ritmo cadencioso del alejandrino que nos va llevando al tiempo primordial del origen («Fue en un principio el ruido») y del que la forma musical no es más que pura evocación. De ahí que la respuesta afirmativa de la interrogación retórica («Problemática, oh música, es tu extraña existencia. / ¿Eres en el espacio, en el seno del tiempo? / ¿Eres tú porque somos los hijos del capricho? / ¿Te debemos la vida, *oh madre derramada?»)* tenga por objeto hacernos ver que la música es una forma del lenguaje olvidado, la más próxima al silencio. Y es que el silencio sagrado, que precedió a la confusión de las lenguas, se repite constantemente.

Los movimientos tercero y cuarto, claramente rápidos, están llenos de reiteraciones y ritmos fuertes que conducen a un final excitante («Sube lenta la luna / y enamorada de ella va la ola. / Hazme, padre, la cuna / sobre las aguas sola, / *amargas* aguas de tu barcarola»), en el que la unidad de vida y muerte adquiere todo su volumen e intensidad. Gracias a la organización musical, pues la tonalidad elegíaca, la sucesión de ritmos diversos y la estructura tripartita subrayan el sentido del texto poético, la transformación del olvido («Mi boca que *no sabe* / de palabras de ensalmo y de ceniza») en memoria («Hazme, padre, la cuna / sobre las aguas sola, / amargas aguas de tu barcarola»), de muerte en vida, tiene su paralelismo en el tránsito gradual de la melodía a la invocación, paralelismo que es tanto de estado de ánimo o de *tempo* como de diseño estructural. Los cuatro movimientos avanzan, dentro de una secuencia de gran fluidez y dramatismo, hacia un final de amor y muerte. Pues que la voz poética es aquí una voz líquida, como la música de Fauré, que no avanza linealmente, sino sorteando invisibles obstáculos en busca de su motivación original[14].

«Hay que escribir libros, como quien compone música», señaló hace tiempo Novalis. Y tal deseo parece cumplirse por entero en la poesía de Gerardo Diego, el cual escribe sus versos con oído de músico y oye la música con ojos de poeta. Dentro de la llamada generación del 27, de la que no es posible una definición unívoca debido a su variedad estética, García Lorca y Gerardo Diego son los que más se singularizan desde el principio por la doble vertiente musical y poética. Manuel de Falla les había señalado la necesidad de renovar el lenguaje musical en conexión con las vanguardias, pero sin descuidar la aportación del canto popular, camino ya iniciado por el *Cancionero* de Pedrell. La incorporación de la música a ese proceso de renovación simultánea de tradicionalismo y

[14] *El problema de la creación poética no es distinto al de la creación musical y, en esta analogía, tal vez resida el motivo de la proximidad de Gerardo Diego a la música de Gabriel Fauré, que viene ya de lejos, pues la escritura de este poema data de 1941. La lectura del poema debe completarse con la conferencia sobre «La calidad poética en la música de Fauré», pronunciada por Gerardo Diego en el Instituto Francés de Madrid, el 3 de diciembre de 1945, y publicada el año siguiente. Por lo demás, a pesar de la constante relación del poeta santanderino con el músico francés, nada se dice de ella en el estudio de Carlos José Costas. «Gerardo Diego: poeta de la música»,* La Estafeta Literaria, *Opus Cit., pp. 29-30; en el volumen* La música en la generación del 27. Homenaje a Lorca, *Madrid, INAEM, 1986; y en el ensayo de Andrés Ruiz Tarazona, «La música y la generación del 27»,* Cuadernos Hispanoamericanos, *núms. 514-515, pp. 117-124. Y, sin embargo, la música grácil y aérea de Fauré está constantemente presente en la escritura de Gerardo Diego.*

modernidad se trasladó al ambiente universitario de la Residencia de Estudiantes: «La música, al igual que las ciencias, la poesía, la filosofía y las artes plásticas, era parte esencial de la educación de los estudiantes que allí vivíamos, y ello de manera activa, directa, constante», nos recuerda Jesús Bal. Y fueron García Lorca y Gerardo Diego, ambos vinculados a la Residencia, los que vivieron la música de manera más intensa e hicieron del lenguaje musical su expresión más acabada, conscientes de que el lenguaje poético quedaría incompleto si le faltara la aportación musical.

Gerardo Diego amaba la música porque la conocía profundamente, de ahí su permanente amistad con los músicos y el intento de trasladar la experiencia musical a la poética, tal vez como resultado del músico que quiso ser y no pudo. Él mismo nos confiesa: «Yo soy poeta porque no puedo ser músico. Si yo hubiera aprendido el lenguaje de la composición musical y hubiera logrado crearme dentro de él mi metal de voz propio, todo lo que intento decir con la palabra lo hubiera confiado al sonido. La más pura e inaccesible poesía empieza donde la palabra concluye y nace la música». Y esta doble vocación musical y poética está presente tanto en su labor profesional como creadora. En cuanto a la primera, no sólo fue amigo de músicos, desde Manuel de Falla hasta Joaquín Rodrigo, sino que dio cursos sobre música de piano, apoyando sus conferencias con recitales interpretados por él mismo, actuó como crítico musical en diarios y revistas y escribió importantes ensayos musicales, entre los que podríamos destacar «La noche y la música», «La calidad poética en la música de Fauré», «Música y ritmo en la poesía de San Juan de la Cruz» y «Bécquer y la música». En cuanto a la segunda, que es la que más nos interesa, habría que verla desde una doble dimensión: las referencias musicales y la organización musical del poema. Porque Gerardo Diego no sólo se inspiró en la música de conocidos músicos, sirvan como ejemplos más notables el homenaje a Chopin en sus *Nocturnos*, el poema «A Ida Haendel», el homenaje a Haydn en «Las estaciones» y los retratos de Fauré en «Preludio, aria y coda a Gabriel Fauré» y a Mozart en «Revelación de Mozart», sino que además tuvo un sentido musical de la composición poética como acaso no se haya dado en nuestras letras desde los tiempos de Góngora. Convencido de que la experiencia estética debe aportar orden y serenidad, sentido y equilibrio, Gerardo Diego eligió la forma clásica del soneto, ya recuperado desde el modernismo, para darnos sus mejores libros, *Versos humanos, Alondra de verdad, Ángeles de Compostela,* y desplegar en ellos toda su técnica poético-musical. Porque si a Gerardo Diego lo que más le atrae es la articulación música-palabra, no sorprende que recurra a la música para expresar lo trascendente y dé a su lenguaje una forma musical. La música nos propone un deslizamiento de la trascendencia a la

transparencia, y la poesía de Gerardo Diego es transparente porque es musical. Como en el lenguaje poético de San Juan de la Cruz, al que él tanto admiraba, lo más importante es que la voz cantada sea capaz de expresar una experiencia. Y es que la palabra fluida, musical, de Gerardo Diego únicamente puede comprenderla quien haya alcanzado una cierta madurez y haya pasado por ciertas experiencias. Sólo entonces la palabra se libera de cuanto la aprisiona y nos abre, en ese ámbito intermedio de lo musical, a nuevos espacios de visión[15].

En la medida en que el poeta santanderino busca en sus poemas el control de las emociones, el efecto final es siempre de mesura y equilibrio. Bastaría el análisis del soneto «El ciprés de Silos», en su elaborada construcción lingüística, para apreciar cómo los distintos recursos expresivos, la acentuación fija del endecasílabo a la italiana, la coincidencia de términos claves con el eje rítmico del verso y el empleo de variadas aliteraciones, a nivel de fonética rítmica; la preferencia por la forma simple, verbo o nombre, frente a la compuesta, que abandona el carácter relacional de la palabra en beneficio de su evocación de lo presente, de lo elemental, desde el punto de vista morfológico; la eliminación de los nexos lógicos a nivel sintáctico; la selección léxica de símiles y metáforas, que van creando un mundo poético armonioso; la organización rítmica, que hace consciente la dinámica sonora de los versos; y la concentración en el último verso, donde el misterio y revelación poéticas logran matenerse en perfecto equilibrio, se articulan todos ellos en función del control emotivo. Las emociones marchan bajo el orden organizador, lo cual hace que, aunque la musicalidad lírica presente variaciones de intensidad, no se pierde el sentido global de la composición, pues un poema de Gerardo Diego se reconoce siempre por su arquitectura, por estar bien construido, que es algo inherente a su fina sensibilidad musical[16].

No suele ser un buen método explicar la estética de un arte apoyándose en la de otro, pues tanto la música como la poesía aparecen hoy como lenguajes independientes. Sin embargo, es claro que Gerardo Diego buscó establecer el debido equilibrio entre la música y la poesía a lo largo de su trayectoria, tal vez porque ambas aparecen como manifestaciones de un mismo lenguaje perdido y están orientadas a revelar en la forma un contenido infinito e informe. Pocas veces, como en la poesía de Gerardo Diego, nos hallamos ante el hecho de que música y poesía son la misma alma. Ya al inicio de su poetizar, en el poema «Poeta sin palabras» del libro *El romancero de la novia,* hay un recogimiento en la música, que es previo al decir («Llevo dentro, muy dentro, palabras inefables / y el ritmo en mis oídos baila sus armonías, / mientras vagan perdidas, ciegas e inexpresables / yo no sé qué *interiores, soñadas melodías*»). Después, en «Manos en el

[15] *Gerardo Diego no sólo colaboró con Joaquín Rodrigo y Federico Sopeña en la obra* Diez años de música en España *(Madrid, Espasa-Calpe, 1949), sino que además nos dejó importantes escritos sobre música, algunos de ellos todavía inéditos y de los cuales es posible deducir toda una estética musical que tiende, en su libertad, hacia algo que está todavía en fermentación, a lo inacabado o no definible. Véanse al respecto los estudios de J. Neubauer,* La emancipación de la música, *Madrid, Visor, 1992; y J.D. García Bacca,* Filosofía de la música, *Barcelona, Anthropos, 1994.*

[16] *Sobre esta musicalidad lírica, que une el ritmo del sentido con el sonido, ya habló José María de Cossío en su artículo «La poesía de Gerardo Diego»,* Escorial, *V (1941), pp. 440-451. En cuanto al ritmo y música verbal de los versos gerardianos, puede verse el ensayo de Isabel Paraíso de Leal, «El orden en la pirueta (Notas sobre la métrica libre de Gerardo Diego)»,* Crisol, *9 (1988), pp. 47-63.*

piano» de *Sonetos a Violante*, que acaso constituya la mejor biografía del poeta, volvemos a encontrar la unión de amor y poesía por la música («Mis manos son —qué flores tan extrañas— / mis manos que acarician —tú las viste— / el capullo, el marfil —tú las quisiste—, / mis levísimas, líricas arañas»). Por último, el enigmático y revelador «Romance del Duero», de *Soria sucedida*, donde la poesía está esencialmente concebida y expresada como canto («Quién pudiera como tú, / a la vez quieto y en marcha, / cantar siempre el mismo verso / pero con distinta agua»). En los tres poemas hay una estrecha correspondencia entre música y poesía, una posición de no interferencia ante lo poético, de que la palabra no interrumpa el lenguaje de la música, lo cual nos lleva a verlas como experiencias convergentes.

«Decir y cantar era antaño la misma cosa, lo cual muestra que una y otra tuvieron la misma fuente», afirma Jean-Jacques Rousseau, citando a Estrabón. Si en los poemas de Gerardo Diego, música y poesía se interpenetran constantemente, es porque ambas están orientadas a decir lo real, aquello que nos trasciende y por lo cual somos. Pues la realidad es unificación, aquello no tiene fronteras, y lo que hace la música es *impulsarnos* más allá de los límites, de todo lo conocido, hacia el origen de una totalidad mayor. El movimiento de la música es el retorno al origen, sentido o deseado pero no explicado, pues Mahler mismo escribió que «la música ha de contener siempre un anhelo, un anhelo que aspira a ir más allá de las cosas de este mundo», algo que se percibe de manera inconclusa o inacabada. Lo desconocido es la materia del impulso creador, ya que tanto el músico como el poeta son exploradores de nuevos espacios a descubrir, operando ambos con algo todavía en fermentación. La posibilidad de que lo aún no manifiesto pueda ser previamente sentido, determinando un *continuum* unificado, es lo que hace de la expresión musical una forma de inminencia, un arte de la pre-apariencia. Por la creación poético-musical, que se orienta a la trascendencia, nos integramos en la totalidad de lo existente. De ahí que la unidad poética de Gerardo Diego, en la que las distintas variaciones se traban unas a otras en el movimiento de la libertad creadora, tal vez haya que buscarla en la *similitud* de la música, que así se nos desvela como su forma más natural de experiencia artística.

Armando López Castro