

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 musical¹¹.

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 vales», «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 ejercicio») 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 sonrío y prometo
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

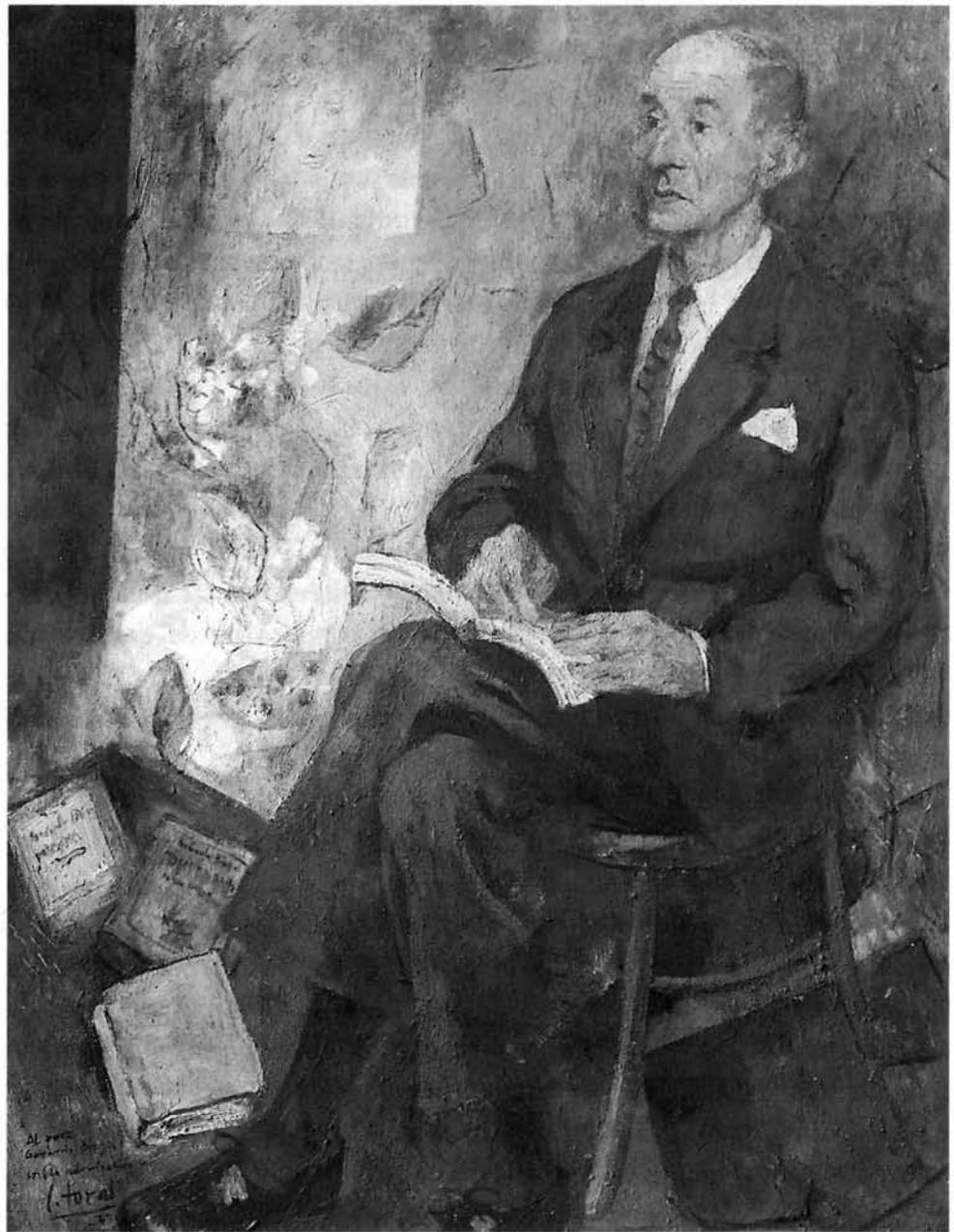
Rimas de Bécquer en un proceso creador que es a la vez poético y musical. La combinación estrófica que inventa el poeta, mediante la repetición de un mismo esquema rítmico donde el rápido movimiento de los tres decasílabos iniciales se ve refrenado por la síntesis más moderada del pentasílabo, obedece 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 música¹².

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
Cristóbal Toral, 1967