

# Gerardo Diego, músico y poeta

**E**n 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<sup>1</sup>.

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

<sup>1</sup> 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).



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<sup>2</sup>.

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

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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 sentido 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.

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<sup>3</sup>.