

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 reside 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 poética⁴.

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 Mileda 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.

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

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 cosa⁵.

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 transparencia, 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 todo⁶.

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.