

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

*Bendita el ave que vuela
Integramente y sin roce,
Balanza de pena y goce.
¡Alma mía!, en mí nivela.
Jamás viola la cancela
Última del paraíso.
Ante el límite indeciso,
Negándose en pliegue y pliegue,
Rompe el vuelo. Y nadie llegue
A tentar ave en aviso.*

*Maravillate, poeta,
Orillas del lento empeño.
Noble soñador, tu sueño
Jaula te erige secreta.*

*Introdúcete, interpreta
Mejor que otro augur sublime
Esa música que gime
Nítida y sus giros teje.
Escucha. Canta Tú: el eje.
Zummo 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 expri-me»), 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 trascendental⁷.

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 significación⁸.

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