

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 menestero / 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, recordado, / 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 límites») 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 mundo¹³.

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 «Ruiñeñor 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 austriaco.

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 mecirme.

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?