

El segundo movimiento, distinto al primero, frece un tono más lírico y reflexivo. Las asociaciones simbólicas y metafóricas de la música con la noche («noche tú misma ubérrima de estrellas y de pulsos»), con el silencio creador («Detrás de la sonata late el silencio cósmico»), con la palabra («Oh pantera infinita que el hígado nos muerdes») convergen en el ritmo cadencioso del alejandrino que nos va llevando al tiempo primordial del origen («Fue en un principio el ruido») y del que la forma musical no es más que pura evocación. De ahí que la respuesta afirmativa de la interrogación retórica («Problemática, oh música, es tu extraña existencia. / ¿Eres en el espacio, en el seno del tiempo? / ¿Eres tú porque somos los hijos del capricho? / ¿Te debemos la vida, *oh madre derramada?*») tenga por objeto hacernos ver que la música es una forma del lenguaje olvidado, la más próxima al silencio. Y es que el silencio sagrado, que precedió a la confusión de las lenguas, se repite constantemente.

Los movimientos tercero y cuarto, claramente rápidos, están llenos de reiteraciones y ritmos fuertes que conducen a un final excitante («Sube lenta la luna / y enamorada de ella va la ola. / Hazme, padre, la cuna / sobre las aguas sola, / *amargas* aguas de tu barcarola»), en el que la unidad de vida y muerte adquiere todo su volumen e intensidad. Gracias a la organización musical, pues la tonalidad elegíaca, la sucesión de ritmos diversos y la estructura tripartita subrayan el sentido del texto poético, la transformación del olvido («Mi boca que *no sabe* / de palabras de ensalmo y de ceniza») en memoria («Hazme, padre, la cuna / sobre las aguas sola, / *amargas* aguas de tu barcarola»), de muerte en vida, tiene su paralelismo en el tránsito gradual de la melodía a la invocación, paralelismo que es tanto de estado de ánimo o de *tempo* como de diseño estructural. Los cuatro movimientos avanzan, dentro de una secuencia de gran fluidez y dramatismo, hacia un final de amor y muerte. Pues que la voz poética es aquí una voz líquida, como la música de Fauré, que no avanza linealmente, sino sorteando invisibles obstáculos en busca de su motivación original¹⁴.

«Hay que escribir libros, como quien compone música», señaló hace tiempo Novalis. Y tal deseo parece cumplirse por entero en la poesía de Gerardo Diego, el cual escribe sus versos con oído de músico y oye la música con ojos de poeta. Dentro de la llamada generación del 27, de la que no es posible una definición unívoca debido a su variedad estética, García Lorca y Gerardo Diego son los que más se singularizan desde el principio por la doble vertiente musical y poética. Manuel de Falla les había señalado la necesidad de renovar el lenguaje musical en conexión con las vanguardias, pero sin descuidar la aportación del canto popular, camino ya iniciado por el *Cancionero* de Pedrell. La incorporación de la música a ese proceso de renovación simultánea de tradicionalismo y

¹⁴ El problema de la creación poética no es distinto al de la creación musical y, en esta analogía, tal vez resida el motivo de la proximidad de Gerardo Diego a la música de Gabriel Fauré, que viene ya de lejos, pues la escritura de este poema data de 1941. La lectura del poema debe completarse con la conferencia sobre «La calidad poética en la música de Fauré», pronunciada por Gerardo Diego en el Instituto Francés de Madrid, el 3 de diciembre de 1945, y publicada el año siguiente. Por lo demás, a pesar de la constante relación del poeta santanderino con el músico francés, nada se dice de ella en el estudio de Carlos José Costas. «Gerardo Diego: poeta de la música», La Estafeta Literaria, *Opus Cit.*, pp. 29-30; en el volumen *La música en la generación del 27. Homenaje a Lorca, Madrid, INAEM, 1986*; y en el ensayo de Andrés Ruíz Tarazona, «La música y la generación del 27», Cuadernos Hispanoamericanos, núms. 514-515, pp. 117-124. Y, sin embargo, la música grácil y aérea de Fauré está constantemente presente en la escritura de Gerardo Diego.

modernidad se trasladó al ambiente universitario de la Residencia de Estudiantes: «La música, al igual que las ciencias, la poesía, la filosofía y las artes plásticas, era parte esencial de la educación de los estudiantes que allí vivíamos, y ello de manera activa, directa, constante», nos recuerda Jesús Bal. Y fueron García Lorca y Gerardo Diego, ambos vinculados a la Residencia, los que vivieron la música de manera más intensa e hicieron del lenguaje musical su expresión más acabada, conscientes de que el lenguaje poético quedaría incompleto si le faltara la aportación musical.

Gerardo Diego amaba la música porque la conocía profundamente, de ahí su permanente amistad con los músicos y el intento de trasladar la experiencia musical a la poética, tal vez como resultado del músico que quiso ser y no pudo. Él mismo nos confiesa: «Yo soy poeta porque no puedo ser músico. Si yo hubiera aprendido el lenguaje de la composición musical y hubiera logrado crearme dentro de él mi metal de voz propio, todo lo que intento decir con la palabra lo hubiera confiado al sonido. La más pura e inaccesible poesía empieza donde la palabra concluye y nace la música». Y esta doble vocación musical y poética está presente tanto en su labor profesional como creadora. En cuanto a la primera, no sólo fue amigo de músicos, desde Manuel de Falla hasta Joaquín Rodrigo, sino que dio cursos sobre música de piano, apoyando sus conferencias con recitales interpretados por él mismo, actuó como crítico musical en diarios y revistas y escribió importantes ensayos musicales, entre los que podríamos destacar «La noche y la música», «La calidad poética en la música de Fauré», «Música y ritmo en la poesía de San Juan de la Cruz» y «Bécquer y la música». En cuanto a la segunda, que es la que más nos interesa, habría que verla desde una doble dimensión: las referencias musicales y la organización musical del poema. Porque Gerardo Diego no sólo se inspiró en la música de conocidos músicos, sirvan como ejemplos más notables el homenaje a Chopin en sus *Nocturnos*, el poema «A Ida Haendel», el homenaje a Haydn en «Las estaciones» y los retratos de Fauré en «Preludio, aria y coda a Gabriel Fauré» y a Mozart en «Revelación de Mozart», sino que además tuvo un sentido musical de la composición poética como acaso no se haya dado en nuestras letras desde los tiempos de Góngora. Convencido de que la experiencia estética debe aportar orden y serenidad, sentido y equilibrio, Gerardo Diego eligió la forma clásica del soneto, ya recuperado desde el modernismo, para darnos sus mejores libros, *Versos humanos*, *Alondra de verdad*, *Ángeles de Compostela*, y desplegar en ellos toda su técnica poético-musical. Porque si a Gerardo Diego lo que más le atrae es la articulación música-palabra, no sorprende que recurra a la música para expresar lo trascendente y dé a su lenguaje una forma musical. La música nos propone un deslizamiento de la trascendencia a la

transparencia, y la poesía de Gerardo Diego es transparente porque es musical. Como en el lenguaje poético de San Juan de la Cruz, al que él tanto admiraba, lo más importante es que la voz cantada sea capaz de expresar una experiencia. Y es que la palabra fluida, musical, de Gerardo Diego únicamente puede comprenderla quien haya alcanzado una cierta madurez y haya pasado por ciertas experiencias. Sólo entonces la palabra se libera de cuanto la aprisiona y nos abre, en ese ámbito intermedio de lo musical, a nuevos espacios de visión¹⁵.

En la medida en que el poeta santanderino busca en sus poemas el control de las emociones, el efecto final es siempre de mesura y equilibrio. Bastaría el análisis del soneto «El ciprés de Silos», en su elaborada construcción lingüística, para apreciar cómo los distintos recursos expresivos, la acentuación fija del endecasílabo a la italiana, la coincidencia de términos claves con el eje rítmico del verso y el empleo de variadas aliteraciones, a nivel de fonética rítmica; la preferencia por la forma simple, verbo o nombre, frente a la compuesta, que abandona el carácter relacional de la palabra en beneficio de su evocación de lo presente, de lo elemental, desde el punto de vista morfológico; la eliminación de los nexos lógicos a nivel sintáctico; la selección léxica de símiles y metáforas, que van creando un mundo poético armonioso; la organización rítmica, que hace consciente la dinámica sonora de los versos; y la concentración en el último verso, donde el misterio y revelación poéticas logran matenerse en perfecto equilibrio, se articulan todos ellos en función del control emotivo. Las emociones marchan bajo el orden organizador, lo cual hace que, aunque la musicalidad lírica presente variaciones de intensidad, no se pierde el sentido global de la composición, pues un poema de Gerardo Diego se reconoce siempre por su arquitectura, por estar bien construido, que es algo inherente a su fina sensibilidad musical¹⁶.

No suele ser un buen método explicar la estética de un arte apoyándose en la de otro, pues tanto la música como la poesía aparecen hoy como lenguajes independientes. Sin embargo, es claro que Gerardo Diego buscó establecer el debido equilibrio entre la música y la poesía a lo largo de su trayectoria, tal vez porque ambas aparecen como manifestaciones de un mismo lenguaje perdido y están orientadas a revelar en la forma un contenido infinito e informe. Pocas veces, como en la poesía de Gerardo Diego, nos hallamos ante el hecho de que música y poesía son la misma alma. Ya al inicio de su poetizar, en el poema «Poeta sin palabras» del libro *El romancero de la novia*, hay un recogimiento en la música, que es previo al decir («Llevo dentro, muy dentro, palabras inefables / y el ritmo en mis oídos baila sus armonías, / mientras vagan perdidas, ciegas e inexpressables / yo no sé qué interiores, soñadas melodías»). Después, en «Manos en el

¹⁵ Gerardo Diego no sólo colaboró con Joaquín Rodrigo y Federico Sopena en la obra *Diez años de música en España* (Madrid, Espasa-Calpe, 1949), sino que además nos dejó importantes escritos sobre música, algunos de ellos todavía inéditos y de los cuales es posible deducir toda una estética musical que tiende, en su libertad, hacia algo que está todavía en fermentación, a lo inacabado o no definible. Véanse al respecto los estudios de J. Neubauer, *La emancipación de la música*, Madrid, Visor, 1992; y J.D. García Bacca, *Filosofía de la música*, Barcelona, Anthropos, 1994.

¹⁶ Sobre esta musicalidad lírica, que une el ritmo del sentido con el sonido, ya habló José María de Cossío en su artículo «La poesía de Gerardo Diego», *Escorial*, V (1941), pp. 440-451. En cuanto al ritmo y música verbal de los versos gerardianos, puede verse el ensayo de Isabel Paraíso de Leal, «El orden en la pirueta (Notas sobre la métrica libre de Gerardo Diego)», *Crisol*, 9 (1988), pp. 47-63.

piano» de *Sonetos a Violante*, que acaso constituya la mejor biografía del poeta, volvemos a encontrar la unión de amor y poesía por la música («Mis manos son —qué flores tan extrañas— / mis manos que acarician —tú las viste— / el capullo, el marfil —tú las quisiste—, / mis levísimas, líricas arañas»). Por último, el enigmático y revelador «Romance del Duero», de *Soria sucedida*, donde la poesía está esencialmente concebida y expresada como canto («Quién pudiera como tú, / a la vez quieto y en marcha, / cantar siempre el mismo verso / pero con distinta agua»). En los tres poemas hay una estrecha correspondencia entre música y poesía, una posición de no interferencia ante lo poético, de que la palabra no interrumpa el lenguaje de la música, lo cual nos lleva a verlas como experiencias convergentes.

«Decir y cantar era antaño la misma cosa, lo cual muestra que una y otra tuvieron la misma fuente», afirma Jean-Jacques Rousseau, citando a Estrabón. Si en los poemas de Gerardo Diego, música y poesía se interpenetran constantemente, es porque ambas están orientadas a decir lo real, aquello que nos trasciende y por lo cual somos. Pues la realidad es unificación, aquello no tiene fronteras, y lo que hace la música es *impulsarnos* más allá de los límites, de todo lo conocido, hacia el origen de una totalidad mayor. El movimiento de la música es el retorno al origen, sentido o deseado pero no explicado, pues Mahler mismo escribió que «la música ha de contener siempre un anhelo, un anhelo que aspira a ir más allá de las cosas de este mundo», algo que se percibe de manera inconclusa o inacabada. Lo desconocido es la materia del impulso creador, ya que tanto el músico como el poeta son exploradores de nuevos espacios a descubrir, operando ambos con algo todavía en fermentación. La posibilidad de que lo aún no manifiesto pueda ser previamente sentido, determinando un *continuum* unificado, es lo que hace de la expresión musical una forma de inminencia, un arte de la pre-apariencia. Por la creación poético-musical, que se orienta a la trascendencia, nos integramos en la totalidad de lo existente. De ahí que la unidad poética de Gerardo Diego, en la que las distintas variaciones se traban unas a otras en el movimiento de la libertad creadora, tal vez haya que buscarla en la *similitud* de la música, que así se nos desvela como su forma más natural de experiencia artística.

Armando López Castro