

objeto erótico y acuda a la música para darnos a ver esa relación compartida. Nada mejor que la música, arte de la reconciliación, para reintegrarnos a la plenitud originaria en aquel instante del amor donde yo era Otro, como escribió Rimbaud. Esta búsqueda de su mitad complementaria en el amor a través de la palabra, que nos devuelve a un tiempo primordial en el que la mujer aparece como imagen de una creación que asume en una realidad total, se da en la parte central del poema («Sería yo tu padre / y tu hijo a un tiempo mismo / en tu sonoro seno yo sería»), a la que de alguna manera remiten las restantes. Porque la instalación en ese centro materno, su religiosidad implícita, es la que ordena el mundo verbal de esta composición perfectamente arquitecturada. A partir de esa estructura presente en el título y que encabeza las dos primeras estrofas («Y quisiera ser músico»), es fácil percibir la ocupación de un mundo netamente preverbal por la música, el descubrimiento de lo que todavía no ha sido, de lo nuevo posible. Dentro de ese *desideratum* o utopía a la que el poema se reduce, lo decisivo es, por tanto, el doble movimiento de descenso al seno materno, donde lo temporal resulta abolido («prenatal, postmortal y virgen siempre»), y de espera ante lo no manifestado, la pre-iluminación que la música nos muestra («Porque tú, aunque visible, / no estás del todo hecha / hasta que nazcas *floreceda* en música»), de modo que «esa música *latente*» lo que hace es anticipar lo no dicho, pero sentido, lo que todavía no ha llegado a ser, lo inminente. Y es que lo poético viene precisamente de ahí, del sentimiento de una inminencia: «El hecho estético es la inminencia de una revelación que nunca se produce», ha señalado Borges, acaso con igual sentido. Por eso, a nivel lingüístico, la reiteración de idénticas estructuras sintácticas que dependen de un mismo núcleo verbal («Y quisiera ser músico»), la sutil analogía que se establece entre el objeto erótico y el objeto del poema por medio de la música («Músico ser quisiera / para con miembro y miembro componerte») y el valor determinativo de los adjetivos («en el calor *feliz* de tu regazo», «en tu *sonoro* seno», «de *colorida* y *cálida* armonía», «pulsada en *anhelantes* ritmos», «en la *azul...* melodía», «esa música *latente*»), que proyectan la subjetividad del hablante, no hacen más que intensificar emocionalmente la función utópica de la música. En este sentido de anticipación, la música sería anterior al lenguaje verbal y éste no haría otra cosa que aproximarse al ideal de aquélla⁹.

La obra de arte es un diálogo con lo absoluto, con lo real, que late o está en la materia transformada por la fuerza de un espíritu creador. Lo que intenta la música es transformarnos en seres trascendentes, aproximarnos a la contemplación de una belleza que tal vez no podamos soportar. La indeterminación de la música se presta a recorrer ese itinerario de

⁹ Para esta anticipación de la estética musical, orientada hacia un fin esencialmente utópico, es necesario remitir a los escritos de Ernst Bloch, particularmente al Prólogo de su obra *El principio esperanza*, Vol. I, Madrid, Aguilar, 1977, pp. XI-XXIX. Las reflexiones que ahí expone sobre la conciencia anticipadora del arte han sido seguidas por los distintos miembros de la Escuela de Frankfurt, sobre todo por los estudios musicales de Theodor Adorno, dedicados a Mahler (Barcelona, Península, 1987) y a Alban Berg (Paris, Gallimard, 1988).

la muerte a la vida, «viaje de la carne desde la tumba hasta la nueva vida gloriosa», puesto que sin muerto no hay resurrección. Y en ese viaje de las sombras a la luz, que es también el de toda poesía, habría que situar *Ángeles de Compostela* (1961), vivo testimonio de una aventura metafísica. Desgarrado entre lo visible y lo invisible, el poeta no deja de frecuentar esa frontera o límite de lo terrible donde el ángel habita, esa zona misteriosa donde se aclara el sentido de la vida. De esa exaltación angélica, que traduce una alcanzada emancipación por la música, participa el soneto que da título al libro.

Ángeles de Compostela

Ángeles de la gloria en Compostela,
Matiel, Uriel, Urján, Razías,
¿a qué convocan vuestras chirimías,
a qué celeste fiesta o láctea estela?

El ritmo en vuestras túnicas modela
pliegues de piedra musical y estrías,
y las jambas —oh esbeltas jerarquías—
entrecruzáis mientras la danza vuela.

Vuestras sonrisas, ángeles, son prenda
de mi resurrección. Dejad que aprenda
pasos de vuestra danza y sus mudanzas

para aquel día en que por fin me eleve
carne inmortal de fuego y luz de nieve
hacia el cenit de las adivinanzas.

El paso de la muerte a la vida supone una transformación y la poesía es el arte de la transformación por excelencia. En la carta a Witold Von Hulewicz del 13 de noviembre de 1925 señala Rilke: «Libamos locamente la miel de lo visible para acumularla en la colmena de lo invisible». Según esto, el poeta es sólo un transformador, cuya misión consiste en transitar de lo visible a lo invisible, de hacer que lo visible renazca invisible. Por eso, el hablante se identifica aquí con los ángeles del Pórtico de la Gloria, figuras en las que aparece ya cumplida la transformación de lo visible en lo invisible. Y es misión del ritmo, de la música, el construir el soneto, el conferirle sentido. Porque mediante la música, que no *es* sino que *deviene*, es posible percibir la simultaneidad de lo que es con lo que será, la convivencia de vida y muerte. En el poema, todo queda sometido a la voluntad de una permanente transformación: la función apelativa de vocativos («—oh esbeltas jerarquías—») e imperativos («Dejad que aprenda»); el valor figurativo de la adjetivación («¿a qué *celeste* fiesta o *láctea* estela?», «pliegues

de piedra *musical* y *estrías*», «—oh *esbeltas* jerarquías—», «carne *inmortal* de fuego»), donde se amplía la capacidad significativa del nombre al darle el adjetivo una cualidad que sólo la imaginación puede ofrecer, como sucede en el v. 4, donde el color blanco de la Vía Láctea, la Vía de la leche, viene a reforzar la victoria total de la vida sobre la muerte, la resurrección; y la tensión paradójica del v. 13 («carne *inmortal* de fuego y luz de nieve»), en el que las imágenes del fuego y de la nieve llevan siempre el signo del ser tenso, abriéndonos a la inmortalidad. Es evidente que la articulación música-palabra sirve aquí al poeta para abolir la distancia entre cielo y tierra, para habitar en lo indeterminado, en lo inacabado, que es el territorio del ángel y de la escritura poética. Cuando en el instante del poema podemos convocar el universo, como aquí sucede con las trompetas angélicas («¿a qué convocan vuestras chirimías, / a qué celeste fiesta o láctea estela?»), cuando en ese «ritmo» nos es dado sentir un poco de eternidad, entonces la música nos dice que no podemos morir del todo. En la música, aun de forma fugaz, nos visita el ángel y necesitamos de su terrible belleza para sobrevivir. Con este libro, Gerardo Diego se ha atrevido a habitar en la incertidumbre del territorio sagrado, que es el de la creación poética, y gracias a su capacidad de superar la curva del tiempo mediante la esencialidad de la forma musical, ha sabido construir un conjunto bien concebido y sabiamente estructurado, donde el lenguaje no se limita a nombrar una nueva espiritualidad, sino que realmente la crea. A ese personaje ausente, inesperado, que le sirvió de guía durante el proceso de escritura, ha pedido ayuda el poeta para recomponer un mundo roto, y la música, su fiel aliada, ha venido a instalarse dentro del discurso poético, reproduciendo la metáfora de la resurrección. Pues la palabra poética, que no sería nada sin esa transformación, se muestra sin duda como la auténtica experiencia de lo sagrado, desde la que la escritura, en su luminoso y necesario riesgo, tiende a hacerse la voz de los ángeles¹⁰.

La memoria supone una posibilidad de inmersión en la materia del mundo, un descenso o viaje al origen. Después de haber descendido al fondo de la memoria tanto personal como colectiva, en *Mi Santander, mi cuna, mi palabra* (1961), libro en el que se produce un retorno a lo autobiográfico, que el poeta practica ya desde sus primeros versos, y una armonía con la música cósmica («Música de las esferas / para siempre, siempre, mía», oímos al final del poema «Misterio doloroso del niño perdido en la relojería»), se da una mayor radicalización de la materia en *Sonetos a Violante* (1962), donde el amor y la palabra forman un todo único. Pero la palabra necesita de la música, forma del lenguaje olvidado, para revelar lo absoluto bajo la forma del sentimiento. Y esta condición metafórica de la música, que genera un deslizamiento entre el amor y el canto, una «amistad estelar» entre los amantes, se hace presente en el soneto «El cielo del verso», situado en la parte central del libro:

¹⁰ El sentido de este poema, y con él de todo el libro, es la permanente transformación de lo visible en lo invisible a través de la expresión artística. Cuando se unen música y palabra, como aquí sucede, generan una experiencia límite, una sobrecogedora tensión que se torna necesaria para nombrar lo terrible, el más allá de la belleza. ¿Acaso no es el poema la forma de reconocer la extrema hermosura del ángel?

La analogía entre la estructura del libro y su simbolismo religioso ha sido subrayada por Arturo del Villar en su edición de *Ángeles de Compostela. Vuelta del Peregrino, Madrid, Narcea, 1976, p. 79*; por F.J. Díez de Revenga en su edición de *Alondra de verdad. Ángeles de Compostela, Madrid, Castalia, 1986, pp. 47-48*; y por el propio Gerardo Diego en la definitiva edición de 1961: «El poema está construido en forma de retablo, con cuatro cuerpos u órdenes, y cada uno de ellos con seis elementos que se corresponden. Se va ascendiendo desde el más sombrío de los ángeles hasta el más luminoso, y del mismo modo desde el infierno de Macías hasta el paraíso de Rosalía y el Apóstol. También la idea fundamental dogmática lleva su contrapunto en los cuatro breves cantos de *El viaje, viaje de la carne de la tumba a la nueva vida gloriosa*», *Obras completas, Tomo I, Poesía, Madrid, Aguilar, 1989, p. 1005*, que es la edición que aquí seguimos.

En el cielo del verso

Y nada más amar es ya tu oficio,
amar de amor, amarme, ala incesante.
Recuerda que por mí fuiste Violante
y te creé del sueño traslaticio.

Yo te otorgué el supremo beneficio,
yo fui el verbo y tú el nombre —eterno instante
de darte el ser, la luz, el consonante—,
oh enamorada en quien mi canto oficio.

Déjate así quedar, aire seguro,
beso de soledad, paz de futuro,
acorde al tacto y regalada lira.

Déjate así tañer tensa, entregada,
y suene nuestra música estrellada
en el cielo del verso que respira.

La música, como expresión de lo infinito, ignora el principio de contradicción. Nadie lo ha dicho mejor que Beethoven: «Vive en la música una sustancia eterna, infinita, no del todo aprehensible». Porque tan sólo la palabra poética, hecha de esa sustancia inefable que habita la música, puede salvar ese instante de la entrega amorosa, hacerlo eterno. Esa vinculación con lo absoluto, propia del instante poético, es lo primero que empieza a afirmarse en la escritura del poema por medio de la frase entre guiones («—eterno instante / de darte el ser, la luz, el consonante—»), que produce una ruptura en la enunciación de lo que se está diciendo y sirve para introducir un cambio de tiempo verbal. Ese paréntesis de la parte central del poema, aun teniendo un significado más bien visual, extragramatical, concentra ese instante de la entrega de los amantes, que el poeta hace coincidir con el momento de la creación poética y que desea mantener vivo a lo largo del poema. De ahí la función apelativa que domina en la expresión literaria, donde tanto el uso del vocativo («oh enamorada en quien mi canto oficio») como la reiteración anafórica de la forma verbal en imperativo («Déjate así quedar», «Déjate así tañer»), contribuyen a hacer de esa relación amorosa una visión poética, que es lo realmente distintivo del poema. Esa función comunicativa, centrada en los indicadores de segunda persona y sus variantes sintácticas, nos está diciendo que la existencia del poeta depende de la realidad de su amada, que el tú de la amada crea al yo del poeta y que ambos son extremos de una relación musical que los crea a los dos, de modo que ese instante amoroso, expresado musicalmente, es el único terreno en que se pone a prueba la realidad entera. Pues todo lo que es durable es el don de un instante y sólo la música, que concentra en sí