

GERARDO DIEGO Y LA BUSQUEDA DE LA TOTALIDAD

Por Armando López Castro

Tanto nos han acostumbrado los manualistas y antólogos a las clasificaciones, olvidando que el arte no clasifica sino que desclasifica, que apenas hemos decidido a pensar el ser del lenguaje, su desnuda experiencia. Pero si nos liberamos del enunciado racional del discurso, no es difícil percibir en la negación del lenguaje la posibilidad de su recomienzo. Lenguaje negado, lenguaje siempre recomenzado.

Este vacío del lenguaje, espacio neutro en que se constituye, define, sin duda, el arte de nuestros días. Su origen habría que buscarlo en la crítica e insuficiencia de la razón, ya visible en Sade y Hölderlin y, de manera más imperiosa, en Nietzsche, Mallarmé y Artaud. Esta consagración de lo ilógico, de lo irracional, es común a todos los movimientos literarios anteriores a 1920, que fueron una reacción contra el esteticismo decadente de finales del siglo XIX. Partiendo de esta actitud dinámica y subversiva, es posible entender mejor en el abismo de la negación la afirmación de una amplia zona de libertad, de posibilidad y creación. Es precisamente la libertad de la imaginación creadora el rasgo distintivo de una nueva generación poética entre 1920 y 1930. En tal contexto creacionista surge *Imagen* (1922) de Gerardo Diego, el más importante de sus primeros libros¹.

Cuando en 1920 publica *El romancero de la novia*, compuesto «en un momento de recaída sentimental», el poeta concibe las relaciones entre el yo y el amor de aquella muchacha bilbaína según el modelo de la invención poética. En «Ella», primero de los romances que abre la serie, el amor imaginado, soñado, es tan real como el vivido.

¿No la conocéis? Entonces
imaginadla, soñadla.

El sueño y la poesía aparecen aquí en estrecha relación, pues permiten al individuo escapar de sus propias limitaciones. Todo esto demuestra un conocimiento muy inmediato de los simbolistas de 1885 y 1890, quienes se esforzaron por hacer de la poesía una actividad trascendente².

¹ A «esta voluntad de poesía como creación», en el sentido más pleno, alude Jorge Guillén en su ensayo «Lenguaje de poema: una generación», incluido como apéndice de su libro *Lenguaje y poesía*, Alianza, Madrid, 1969, pp. 181-199.

² La estética moderna debe a la escuela simbolista, de subjetivismo más hondo que el romántico, importantes revelaciones: el valor extraordinario otorgado al sueño, la asimilación de los sueños a una realidad trascendente, la expresión de esa realidad última por medio de una «música interior». El arte simbolista se confunde con la vida espiritual, con un tiempo sagrado de profunda unidad, al que se intenta lle-

Nada más propicio que el sueño para la evasión lírica. Por el sueño entra la poesía en comunicación con el cosmos, con «el alma del mundo». No es casualidad que *Iniciales*, escrito por estos mismos años, transcurra en un clima de poética ensoñación. Se trata de una ensoñación liberada de lo sensible por la música. Es lo que vemos en «Silencio», uno de los mejores poemas del libro

La voz, la blanca voz que me llamaba
ya apenas entre sueños la adivino.
Suenan su son angélico
cada día más tímido.

5 Bajo el agua del lago va enterrándose,
va hundiéndose en el fondo del abismo.
Los años van tejiendo
densas capas de limo.

10 Ella se esfuerza por romper las ondas,
por dejar su cristal en mis oídos.
Y yo apenas la escucho
como un leve suspiro.

Más que la voz percibo ya el armónico.
Ya más que timbre es vacilante espíritu.
15 Me ronda helado, mudo,
el silencio infinito.

La palabra *voz*, en este poema becqueriano e inmaterial, apenas tiene presencia y el poeta la escucha «como un *leve suspiro*». Al que sueña, el lenguaje no le basta, necesita la música para percibir el cosmos: «Más que la voz percibo ya el armónico». El color blanco, «la *blanca voz*», es un color iniciador y actúa sobre el poeta como el silencio absoluto, «el silencio *infinito*», anterior a todo nacimiento, lleno de posibilidades vivas. Por el sueño abandona el poeta el lenguaje significativo y constituye un cosmos de la palabra. La voz del poeta es una voz del mundo.

Agotar toda significación para alcanzar lo desconocido; dejarse vaciar para poder cantar lo imposible, «La novia imposible y soñada», que es el lenguaje de la poesía. El significado del poema «Los poetas saben», de este mismo libro, es, quizá, éste: el lugar de la palabra poética es el retraimiento. Así, lo poético reside en la renuncia

Los poetas saben muchas cosas,
piedras raras, extrañas flores.
Y en mi jardín no hay más que rosas,
rosas blancas y de colores.

gar mediante la fantasía. De ahí el deseo de espiritualizar el mundo, de «apoderarse de un paraíso revelado», según Baudelaire.

Cfr. Marcel Raymond, «Consideraciones sobre el simbolismo», primer capítulo de su estudio *De Baudelaire al Surrealismo*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1983, pp. 41-47.

- 5 Yo no me atrevo a hacer poesía.
Mi ajuar irrisorio es tan pobre.
Mi hacienda se gasta en un día
como una moneda de cobre.
- 10 Remotas memorias fragantes
de lejanos mayos floridos.
Y un puñado de consonantes
para hacer versos doloridos.
- 15 La novia imposible y soñada.
Un dolor de renunciación.
Y una música sepultada
en el fondo de mi corazón.
- 20 La ventaja del pobre es ésta:
que nadie le puede robar.
Mi poesía es torpe y modesta.
Oh, no me la podréis quitar.

Todo el poema converge hacia lo poético y encierra, en sí mismo, toda una poética de pobreza, «de renunciación». La música se recoge para, retenida en sí misma, «sepultada /en el fondo de mi corazón», entrar en el silencio, en lo absoluto. El poeta es el extraño, el llamado a retirarse de los otros, el retraído. Pero ¿adónde es llamado? Al fin que precede al inicio. El retraimiento por la música es espiritual, pues recoge un oír previo al decir. La polifonía de este decir poético empieza a sonar desde un recogimiento, desde la nada en la que el poema precisamente puede manifestarse. La seducción de esta voz consiste en el vacío que abre³.

Epoca de creación, no de imitación. «Debemos crear», tal es para Huidobro el signo de una nueva era que comienza y que él vio confirmado en el ambiente cultural del París de los años veinte⁴.

Lo que el poeta chileno traslada a sus libros, y que después se extiende

³ Prestar oídos a esta voz pobre no es únicamente saltarse los límites de cualquier clasificación, es sentir un vacío sin trabas. Dice Cesare Pavese: «El que la poesía nazca de la privación, lo apoya el hecho de que la poesía griega sobre los héroes se realiza cuando los epígonos son expulsados de las patrias donde están las tumbas de los héroes», *El oficio de vivir. El oficio de poeta*, Bruguera, Barcelona, 1979, p. 78.

Es a esta pobreza o vacío del lenguaje, desde la cual habla la poesía de Gerardo Diego, al que conduce este singular y olvidado poema, escrito en 1918, dado a conocer en la *Primera antología de sus versos* (1941) y reeditado sin cambios en *Iniciales* (1943). Seguimos la edición de *Obras completas*, Tomo I, Aguilar, Madrid, 1989, preparada por el propio Gerardo Diego.

⁴ Aparte de la amistad de Huidobro con Juan Gris, Picasso y Lipchitz, no hay que olvidar, en su primera formación, las lecturas de Rimbaud y Mallarmé, así como la del uruguayo Julio Herrera y Reissig (1873-1910), claro precursor del creacionismo. Guillermo de Torre, en su artículo, «Los verdaderos antecedentes del creacionismo lírico en Vicente Huidobro: Julio Herrera Reissig», revista *Alfar*, Tomo II, Ediciones NOS, La Coruña, 1983, pp. 32-35, señala los paralelismos y analogías entre ambos poetas.

a tantas páginas ultraístas, es la autonomía del poema y los nuevos medios de expresión autónoma: las imágenes nuevas, las sorprendentes alegorías, las metáforas audaces, el vocabulario infinito que nace de la distancia entre lo que vemos e imaginamos. La imaginación creadora, que rompe las normas convencionales e instala lo inhabitual en el poema, alumbra la palabra recién nacida. La significación mágica del lenguaje, el temblor de la palabra acomodada al ritmo cósmico, es la estética que Huidobro trae a la poesía española en 1918⁵.

París fue el centro cultural de Europa entre 1916 y 1920. Las principales tendencias y técnicas del vanguardismo, el caligrama de Apollinaire, el cubismo de Picasso o Juan Gris, el futurismo de Marinetti, el expresionismo, el dadaísmo de Tristan Tzara y el creacionismo de Vicente Huidobro y Pierre Reverdy, tuvieron cabida en el ultraísmo, uno de cuyos postulados era recoger «todas las tendencias sin distinción, con tal que expresen un anhelo nuevo». Movimiento revolucionario, pero posterior a las vanguardias y, en consecuencia, derivado de ellas⁶.

⁵ Durante su estancia en Madrid, entre julio y noviembre de 1918, Huidobro editó varios libros (*Poemas árticos*, dedicado a Juan Gris y Jacques Lipchitz; *Equatorial*, dedicado a Pablo Picasso; *Hallali*, dedicado a Marius André y la segunda edición de *El espejo del agua*), visitó la tertulia de *Pombo*, a la que asistían Ramón Gómez de la Serna y Rafael Cansinos-Assens, y trajo las últimas tendencias vanguardistas.

A pesar del silencio de la prensa contra el innovador, Huidobro intentó aglutinar las vanguardias en torno suyo y difundir la estética creacionista. La redacción del manifiesto *Ultra* en diciembre de 1918, la aparición en 1919 de la revista sevillana *Grecia*, núcleo del movimiento ultraísta, y la fuerte polémica producida por la conferencia de Gerardo Diego sobre «La poesía nueva» en el Ateneo de Santander (16 de noviembre de 1919), son manifestaciones del nuevo espíritu. Así, cuando Gerardo Diego y Juan Larrea asisten en diciembre de 1921 a la conferencia de Huidobro en el Ateneo de Madrid, la encarnación de la espiritual cosecha ya se ha producido.

Véase el artículo de Juan Larrea «Vicente Huidobro en vanguardia», ponencia leída en el Simposio Internacional sobre *Vicente Huidobro y la Vanguardia*, celebrado en la Universidad de Chicago en los días 5 y 7 de abril de 1978. Reproducido ahora en *Juan Larrea. Torres de Dios: poetas*, Editora Nacional, Madrid, 1987, pp. 75-163.

⁶ Nada tiene de extraño que a Vicente Huidobro, quien todavía en 1939 sostenía que «La poesía contemporánea empieza en mí», el ultraísmo le haya parecido inferior al creacionismo. En carta a Gerardo Diego, 29 de enero de 1922, dice: «Espero que usted ha comprendido bien después de conocerme las razones por las cuales yo no podré nunca tomar en serio el ultraísmo, pues nada detesto más que los elementos esenciales que lo constituyen: lo pintoresco, la fantasía y el dinamismo de maquinaria. Todo, falsa modernidad, lado externo y no interior», recogida en el número monográfico dedicado a Vicente Huidobro, revista *Poesía*, núms. 30-32, Madrid, 1989, p. 146.

Es preciso tener en cuenta que ese «movimiento simultáneamente derrocador y constructor», en palabras de Guillermo de Torre, tiene su razón de ser en el ambiente de renovación cultural del vanguardismo que impulsa al poeta a ir siempre un poco *más allá* de lo convencional. De este espíritu o sensibilidad común habla el poeta en *Versos escogidos*: «*Evasión* es mi libro ultraísta-ultraísmo, no escuela, sino libertad, no teoría, sino deseo, propósito de ir más allá, de romper con lo establecido», Gredos, Madrid, 1970, p. 21.

Lo cierto es que *Imagen* (1922), publicado poco después de la carta citada, incorpora lo más sustancial del creacionismo: la libertad de la imagen creadora.

Si no hay imaginación no hay poesía. Gracias a la autonomía de la imagen, al poder de transformación que le es propio, puede la poesía volverse contra lo meramente existente, contra lo que está establecido, y llegar *más allá*, revelar el misterio. ¿Y qué imagen puede ser ésta, en la relación del ser con el cosmos, sino la imagen múltiple? Es justamente esta «Imagen múltiple», que hunde sus raíces en territorios plurales, la parte central de *Imagen* (1918-1921), la «más ambiciosa y absoluta» de las tres, según el poeta. Lo primero y más importante de este libro es su condición liminar, de salto entre dos mundos. Se sale de un mundo anterior para entrar en un mundo nuevo.

Así, «Evasión» significa agregarse a un mundo nuevo y en esta apertura tiene su razón de ser el poema que abre el libro

- Salto del trampolín.
De la rima en la rama
brincar hasta el confín
de un nuevo panorama.
- 5 Partir del humorismo
funámbulo y acróstico,
a cabalgar el istmo
del que pende lo agnóstico.
- 10 La garganta estridente,
el corazón maduro
y desnuda la frente
ávida de futuro.
- 15 Y un asirse y plegarse
a la música hermana
para bienorientarse
en la libre mañana.
- 20 Repudiar lo trillado
para ganar lo otro.
Y hozar gozoso el prado
con relinchos de potro.
- Y así ved mis diversos
versos de algarabía.
Versos
 versos
25 más versos
 como canté algún día.

He aquí todo un programa poético. La virtud de la poesía consiste en («Repudiar lo trillado / para ganar lo otro»). Hay, pues, una rebelión contra el lenguaje dado, que genera un mundo nuevo de significación. Y la idea de un lenguaje posible, que introduce lo insólito en el poema (lo «funambulesco» y lo «acróstico»), se articula sobre la libertad de la música («para bienorientarse / en la *libre* mañana»). El recurso («a la música *hermana*»), a la que el poeta ha sido fiel durante toda su vida, tiende a superar los límites del lenguaje. Como se sabe, la música es una gramática universal, más abarcadora

que el lenguaje, de ahí que el lenguaje tienda a la forma musical. No cabe duda que esta relación se manifiesta en el poema por la superposición de los desplazamientos. Con ellos quiso el poeta hacernos ver la aspiración del lenguaje a la condición de la música⁷.

Si el primer poema de «Evasión» constituye un salto a la modernidad, el último parafrasea la estética creacionista

CREACIONISMO

¿No os parece, hermanos,
que hemos vivido muchos años en el sábado?
Descansábamos
porque Dios nos lo daba todo hecho.
5 Y no hacíamos nada, porque el mundo
mejor que Dios lo hizo...
Hermanos, superemos la pereza.
Modelemos, creemos nuestro lunes,
nuestro martes y miércoles,
10 nuestro jueves y viernes
...Hagamos nuestro Génesis.
Con los tablones rotos,
con los mismos ladrillos,
con las derruidas piedras,
15 levantemos de nuevo nuestros mundos.
La página está en blanco.
«En el principio era...»

El sentido del poema es darle al poeta su derecho de creación. La ecuación «Dios = poeta» refuerza la idea del poeta como creador absoluto. El propio poeta, convertido en teórico de los creacionistas, según muestran los vocativos («Hermanos») e imperativos («superemos», «modelemos», «creemos», «hagamos», «levantemos»), expresa la angustia de la creatividad, la crisis estética de las vanguardias.

Frente al arte clásico, sometido al orden de la existencia, lo que hace el poeta es crear su propio mundo («Hagamos *nuestro* Génesis»). En cuanto el poeta da espacio a lo sagrado en su interior, deja en libertad lo que de libre tiene lo divino, es un dios. Libertad como comienzo de un mundo nuevo y esencial, anterior a la escritura y al lenguaje. La página en blanco de Mallarmé y lo que dice el Apóstol son intentos de abarcar la totalidad. Hay un esfuerzo por situarse en esa zona de lo presémico, de lo preverbal en la que la palabra todavía no está disponible, sino que es latencia del lenguaje entero.

Desde el siglo XIX, el poeta moderno se esfuerza por recontrarse en el vacío que es él mismo. Tal tarea implica escapar de la lógica discursiva por medio de imágenes que se forman sobre sí mismas, sin apoyaturas e ilaciones, y que reúnen la totalidad. Al aspirar a la síntesis, no expresan las diferencias, sino la necesidad de lo continuo en la distancia, que tan sólo la mú-

⁷ Esta aspiración del lenguaje a la condición musical, cuya formulación más completa puede hallarse en el romanticismo alemán, pasa después al repertorio del simbolismo y del arte moderno.

Cfr. G. Steiner, *Lenguaje y silencio*, Gedisa, Barcelona, 1982, pp. 70-76.

sica puede llenar. «Con palabras —escribe Gerardo Diego— podemos hacer algo muy semejante a la Música, por medio de imágenes múltiples»⁸.

Para obtener una total autonomía en el poema, la imagen múltiple se aparta de lo inteligible, niega al lector todo reconocimiento del contenido, la racionalización de la experiencia verbal ante la posibilidad de otra cosa. Por virtud de la dispersión, esta imagen permite al lenguaje no identificarse con lo que nombra, de no comunicarse, de ser pura y de sí misma: «Imagen múltiple. No reflejo de algo, sino apariencia, ilusión de sí propia. Imagen libre, creada y creadora. Nueva célula del organismo autónomo». Los límites del discurso se anulan en favor de la integridad. Su atracción consiste en liberar el espíritu, que tiene que ver con la musicalidad de todo: «Las palabras no dicen nada, pero lo cantan todo; y se engarzan en una libre melodía de armonías. Poesía —esto es— Creación». En obediencia al espíritu, agente o motor de ese *más allá*, la imagen múltiple nos invita a un fondo latente, móvil e ilimitado. En este fondo de indeterminación y ambigüedad radica gran parte del valor poético de la imagen múltiple, de su polivalencia o polisemia. En estos aún —no— poemas de «Imagen» cesa la equivalencia verbal y comienza la gestación, que es previa a la creación misma y como su primer impulso. Así habría que leer «Gesta» y «Rosa mística», dos poemas nucleares de esta parte central. En el primero de ellos, «que en rigor es una biografía mía», el poeta no se limita a hacer un simple recuento de su vida, sino que la contempla «A la luz *pensativa* de mis manos», verso que se repite al principio y al final de este largo y complejo poema. Esta mirada que abre un vacío y libera a la vida de sus imperfecciones ¿no es acaso la mirada abierta de la muerte? Esta es la razón por la cual la distinción entre vida y muerte se atenúa cada vez más en el poema, para terminar por no dejar hablar más que a la palabra del poeta, mediadora entre dos mundos

MI	gesta	encadenada
se	alzará	arco tras
como	el gran	acueducto de
		arco los siglos.

No es superfluo precisar que la sucesión de los arcos de un acueducto, sugerida por los espacios en blanco, sirve aquí para transmitir la sensación de continuidad («*encadenada*») y de permanencia («*se alzará*»), rasgos distintivos de la palabra poética. Es así como por la imagen tipográfico-visual, que Gerardo Diego toma de los caligramas de Apollinaire a través de Huidobro, la palabra asume la totalidad, en forma análoga a la del poema «Angelus»

La vida es un único verso interminable

El distanciamiento de las palabras sugiere un vacío que únicamente la palabra puede llenar. Esta capacidad de alojamiento es lo que más la distingue.

⁸ Citado por Angel Crespo, «La poesía de Gerardo Diego», en *Gerardo Diego*, Ambitos Literarios / Premios Cervantes, Anthropos, 1989, p. 102. Rasgos característicos de la estructura vanguardista del poema son, según este crítico, el ideograma, la imagen múltiple, las imágenes tipográfico-visuales y la ausencia de puntuación. Con todo, a partir de 1925 lo visual va cediendo cada vez más ante lo musical.

Los palillos de mis dedos
 repiquetean ritmos ritmos ritmos
 en el tamboril del cerebro

Estribillo Estribillo Estribillo
 El canto más perfecto es el canto del grillo

El canto del grillo, con la repetición estridente que conlleva, no hace sino armonizar con el estribillo, que es el núcleo de la poesía tradicional. Lo interesante del poema es precisamente su título. Al artista lo distingue siempre su capacidad de asimilación. El poeta mezcla en primera persona vanguardismo y tradición, esa va a ser su «Estética». Porque en la autonomía del poema se combinan la imagen creada (poesía), la ausencia de puntuación (tipografía) y los efectos rítmicos del verso (musicalidad). El resultado de este acuerdo artístico es una emoción superior y distinta para el lector. Porque éste no se siente atraído tan sólo por una imagen aislada, sino por una constelación de imágenes en el sentido mallarmeano del término. La clave del poema no está en la disección de sus imágenes, sino en su articulación. Gerardo Diego, que busca la autonomía del verso, acude aquí a la cenestesia («Dejadme auscultar / el friso sonoro que fluye la fuente») para limpiar el lenguaje y presentarlo en toda su musicalidad. La mecánica sonora es vencida por la fluidez del agua de la fuente, «el Verbo que se hace agua», como dice Paul Fort⁹.

En la naturaleza todo es eco de algo. Si el canto del grillo no repitiera el estribillo de la canción tradicional o el agua de la fuente el ritmo del lenguaje, mal comprenderíamos la alianza de música y poesía. Y es que *Imagen*, a pesar de su variedad y diversidad, abre un espacio neutro que acoge la totalidad.

Hay una estrecha relación entre *Imagen* (1918-1921), *Limbo* (1919-1921), y *Manual de espumas* (1922) por su fondo creacionista. La innovación principal de *Limbo*, «que es como un apéndice o paralipómenos de *Imagen*», está en su intención poética: «La poesía, como en general la vida toda, necesita siempre un poco de aislamiento, de protección en la bolsa, en el seno del limbo, de la inocencia infantil». En efecto, el limbo es un lugar intermedio desde muchos puntos de vista: desde el lado religioso, pero también desde el poético. La ventaja de ese espacio intermedio, que es el de la poesía y la música, es que instaura una distancia en la que el lenguaje ya no es discurso, sino infinita posibilidad. Permanecer en el limbo es vivir en la inocencia, hacer que las cosas parezcan «recién nacidas», como se decía en el lenguaje poético del creacionismo. Al desaparecer el sujeto que habla, lo que aparece es un espacio en blanco, un vacío, receptáculo de toda posibilidad. Ese espacio neutro, que permite entrever otro modo de existencia, es el que se dibuja al final del poema «Ajedrez»

La muerte	y la vida
me	están
jugando	al ajedrez

⁹ Citado por G. Bachelard en «La palabra del agua», *El agua y los sueños*, Fondo de Cultura Económica, México, 1978, p. 286.

Apartado el yo del poema, lo que queda es el invisible tablero que separa a los dos jugadores (la vida y la muerte). Además, el juego pone en relación el combate simbólico entre la sombra y la luz, incierto territorio que es el de la creación poética. Siendo el poema un espacio libremente creado, la palabra no puede constituirse más que en la desarticulación del lenguaje, en su silencio.

Persiste en *Manual de espumas* (1924) la libertad imaginativa de los dos libros anteriores. Esa preponderancia que el artista atribuye a la creación y los elementos que la caracterizan (la acumulación o yuxtaposición de imágenes para dar sensación de totalidad, los espacios en blanco para destacar mejor lo esencial por la eliminación de lo secundario, la fragmentación de la realidad por imágenes sin relación lógica) son rasgos constituyentes del creacionismo y, en especial, de la pintura cubista¹⁰.

Al perder la realidad su sentido lógico, también lo pierden los materiales artísticos. La desintegración de los materiales no es sino el triunfo de lo ilógico. Nada tiene de sorprendente el que esta visión fragmentaria de la realidad reordene los objetos y las palabras. Esta «deformación coherente», mediante la cual el artista (pintor o poeta) da un sentido nuevo a la realidad, no es simplemente una transformación, sino también una vuelta a un mundo anterior a la significación. Se trata, por tanto, de que el poema sea en sí mismo y tenga su significado en sí mismo. Los poemas de *Manual de espumas* no definen nada, nos sitúan, como la música, en la ambigüedad de lo indeterminado. De ese centro emocional surgen las imágenes múltiples, las más frecuentes en el libro, que interpretan y enriquecen la realidad desde distintos ángulos. Así, en «Primavera», el espacio en blanco nos hace ver que el tiempo es una realidad afianzada en el instante y suspendida entre dos nada: «Ayer mañana». En la igualdad total del instante presente se unifican imágenes heterogéneas: «el nido», transformado en «la más bella grúa», acoge por igual a «las golondrinas» (mensajeras de la primavera) y a los «violadores de rosas / gozadores perpetuos del marfil de las cosas» (poetas del ayer). Gracias al instante, la golondrina aparece ligada a una transformación poética.

En «Otoño», uno de los mejores poemas del libro, la mujer va asociada a un rito de renovación cósmica. Esa «Mujer puntual como la luna llena» (nótese cómo el valor determinativo del adjetivo vincula luna y mujer en idéntico simbolismo de fecundidad) da a luz un mundo nuevo y ese mundo nuevo sólo puede surgir de la muerte del mundo antiguo, que había envejecido. Algunos símbolos claves, como la «semilla» (alternancia de vida y muerte), «las abejas» (resurrección), la «cabellera» (fuerza vital), revelan una dimensión

¹⁰ El creacionismo no fue para Gerardo Diego algo secundario y pasajero, sino el descubrimiento de una vía necesaria para que su poesía alcanzase toda su plenitud. Después de señalar que *Manual de espumas* es «mi cancionero más ortodoxo dentro del movimiento creacionista, y también el más próximo a la pintura cubista», dice a su amigo Dámaso Alonso: «Ese libro nace de un conocimiento más directo del verdadero creacionismo y de Vicente Huidobro, todo ligado con mi primera visita a París. En esos poemas quiero hacer una transposición poética de lo que entonces era el cubismo. Así como en el cubismo, en un mismo cuadro, se funden formas diversas, así en mi *Manual de espumas*, dos o tres temas distintos en un mismo poema», en su ensayo «La poesía de Gerardo Diego», *Poetas españoles contemporáneos*, ahora en *Obras completas*, IV, Gredos, Madrid, 1975, p. 737.

poética. En ese momento otoñal de transformación es cuando se elaboran los fermentos de la futura primavera.

El idealismo alemán inició un movimiento de liberación de lo real, que los vanguardismos posteriores llevarían a sus últimas consecuencias.

En su manifiesto «La creación pura (ensayo de estética)», Huidobro establece tres fases en la historia del arte y resume así su evolución: Arte inferior al medio (ARTE REPRODUCTIVO), en el que predomina la inteligencia sobre la sensibilidad; Arte en armonía con el medio (ARTE DE ADAPTACION), en el que hay una armonía entre la sensibilidad y la inteligencia; y Arte superior al medio (ARTE CREATIVO), en el que predomina la sensibilidad sobre la inteligencia. Es sabido que la vanguardia, y en especial el creacionismo, se opuso al carácter imitativo de lo poético, entendiendo la palabra poética como autónoma en sí misma y anticipadora de lo todavía no-existente. De ahí también, de esa indeterminación, de esa apertura al infinito, que la forma se realice como presencia inmediata de lo invisible. Lo que el poeta pretende poner en «Nieve» no es el yo inmediato, sino la lógica de lo visible al servicio de lo invisible

La noche marchó en tren
y el ala de mi verso se abre y se cierra bien

Hoy los corderos amontonan la risa

Es el día sin mar

Nunca estuvo tan cerca
la mujer hermosa
y el árbol escolar

La nieve sube y baja
y las orugas hilan la mortaja

El aspecto formal de este poema, aunque aparezca lleno de imágenes múltiples que rompen la analogía con lo real, alude al presente de la creación poética. Resulta significativo que la «nieve» aparezca en posiciones claves, en el título y al final del poema, y en forma personalizada («La nieve *sube y baja*»). Se trata, sin duda, de ese movimiento de ascenso y descenso, de destrucción creadora, que caracteriza a la palabra poética. Sobre la conciencia de esa destrucción positiva se opera una transparencia de la realidad, un estado de inocencia en el que lo poético se constituye. No podemos comprender el significado del poema sin tener en cuenta la destrucción que da paso a la inminencia (el símbolo de la oruga no hace más que revelar la transigración de un estado a otro), a un estado de desnudez o transparencia en que la palabra encuentra manifestación. Hay la «nieve», el estado poético en que todo está destruyéndose y creándose de nuevo. En realidad, la palabra poética es el anuncio de algo inminente y, con respecto al lenguaje, es la inminencia del lenguaje entero. Por eso, la distancia de lo real y la inminencia del nombrar se unifican en la atemporalidad del instante creador, que hace posible este punto de inocencia.

Los vanguardistas parten de una existencia previamente mutilada e intentan ordenar el desorden. El poeta creacionista se entrega a su propia crea-

ción con el deseo de presentarla autónoma y perfecta. A partir de aquí se entiende que no es la identidad entre el lenguaje y lo real lo que funda la comprensión de *Manual de espumas*, sino la distancia de su significación inmanente. Es en el presente del poema donde el tiempo es abolido y donde se produce la identificación de imágenes sin relación significativa entre ellas. Todo el alcance del libro reside ahí: su lenguaje desligado de lo real le da una autonomía, una significación propia. Lo difícil y esencial es aquí comprender que el lenguaje ha reducido en sí mismo toda determinación y aparece como significación pura y aislada. Sin duda es por esta desnudez por la que desaparece toda intencionalidad, devolviéndole al lenguaje la significación posible¹¹.

Los poemas de *Manual de espumas* son, antes que imágenes propiamente dichas, el espacio en blanco o vacío en que éstas se forman. Su transparencia es su máxima virtud.

Tras la vanguardia, el retorno a la tradición, siempre viva y operante. Este concepto dinámico de la tradición está justificado en *Poemas humanos* (1925), donde el poeta intima con la tradición y la hace suya. Por eso, el núcleo más importante, el que da unidad al conjunto dentro de su variedad, es el de los «Sonetos», tan hondos y transparentes. Porque estos sonetos han de ser leídos en lenguaje humano (esto es, profano, no religioso, según la acepción clásica), y cuanto más humano más activo y creador. Esta voluntad de interiorización se encuentra ya al principio, en el poema-pórtico del libro, donde la poesía ha tenido que adentrarse («Y desde *dentro* ver volar / y volar *dentro*») para vestirse «de lesa humanidad». Porque sólomente abandonándose a sí misma, entregándose a la intimidad, se hará la palabra más viviente («Verso obediente, verso humano»). Y tarea humana entre todas será crear, dar forma. Es en este marco formal en el que surgen los dos sonetos que abren y cierran la sección: el primero en su hábil mezcla de vida y poesía; el segundo en su mística ascensión. Ambos traslucen palpitante humanidad y sabio trazo. La lectura del primer soneto, más tarde reproducido en *Alondra de verdad* con el título de «Soneto mío», revela una voluntad artística de creación en busca del lenguaje preciso

Cauteloso arquitecto de colmena,
voy labrando celdilla tras celdilla
y las voy amueblando de amarilla
miel y de cera virgen y morena.

¹¹ El poeta obtiene aquí la perfección de la forma por la distancia en que se sitúa. Sus imágenes se sitúan únicamente en lo ininterrumpido, no en la dualidad, en la transparencia interior que las ilumina. Por eso, afirma Milagros Arizmendi: «El poeta pretende, de alguna manera, lograr un equilibrio entre inteligencia y sensibilidad para distanciarse tanto de la emoción inmediata como de la escueta visión racional en búsqueda de una total ruptura o de un lirismo esencial», en su edición de *Manual de espumas. Versos humanos*, Cátedra, Madrid, 1986, p. 31.

La perfección formal se logra por este equilibrio interior, por este distanciamiento previo.

- 5 Miel, flor de flores, que unta y envenena
de loca dulcedumbre nuestra arcilla;
y cera, que es espíritu, que brilla
y arde de amor y se consume en pena.
- 10 Burlo y venzo después toda aspereza
y rindo suave al tacto la corteza
y a la vista armonioso el edificio.
- Y mi soneto es alta flor de tela
que exhibe ardiente y pudorosa cela
piel de emoción y hueso de artificio.

En el lenguaje simbólico del poema, el poeta se revela como un laborioso hacedor de su obra. Se esfuerza por «hacer» el poema («*voy labrando*») o, mejor, de que exista a partir de su palabra. La analogía entre el poeta y la abeja (en hebreo la abeja y el verbo se relacionan por una misma raíz) nos sitúa en un contexto poético. Además, el color amarillo oro de la miel nos pone en comunicación con lo sagrado y la cera designa la perfección. Como estos productos naturales (la miel y la cera) deben armonizarse para formar el universo, así también el soneto y la flor se equilibran en un ciclo vital y poético. Porque la «alta flor» se considera aquí como imagen de la perfección a alcanzar, como manifestación de lo espontáneo y sin artificio («piel de emoción y hueso de artificio»). Ya en sus comienzos la poesía de Gerardo Diego tiene siempre a la perfección de la forma.

Idéntica perfección observamos en «El ciprés de Silos», soneto que ha entrado por derecho propio en lo mejor de nuestra tradición poética

- Enhiesto surtidor de sombra y sueño
que acongojas el cielo con tu lanza.
Chorro que a las estrellas casi alcanza
devanado a sí mismo en loco empeño.
- 5 Mástil de soledad, prodigio isleño;
flecha de fe, saeta de esperanza.
Hoy llegó a ti, riberas del Arlanza,
peregrina al azar, mi alma sin dueño.
- 10 Cuando te vi, señorero, dulce, firme,
qué ansiedades sentí de diluirme
y ascender como tú, vuelto en cristales,
como tú, negra torre de arduos fillos,
ejemplo de delirios verticales,
mudo ciprés en el fervor de Silos.

El poeta aspira a lo absoluto, que es condición de los inmortales. El árbol, al igual que la escala o la torre, se asimila al eje cósmico y va asociado a los ritos de ascensión. El alma del poeta sube por el ciprés, que metafóricamente se designa como («Enhiesto surtidor de *sombra y sueño*», «devanado a sí mismo en *loco empeño*», «mástil de soledad», «flecha de fe, saeta de esperanza», «*negra*, torre de *arduos fillos*», «*mudo* ciprés», en donde las con-

notaciones humanas resuelten evidentes), hasta los cielos. El poeta penetra en el más allá, a manera de prueba de iniciación, por el ciprés. El encadenamiento de las imágenes metafóricas, ya señalado por la crítica, hunde sus raíces en el territorio común del psiquismo primordial. Y así dice el *Libro de los Muertos*: «Los dioses le hacen una escala para que, valiéndose de ella, suba al Cielo». La ascensión simboliza el camino hacia lo absoluto. Y ese ciprés, «*negra torre de arduos filos*», representa las dificultades de esa ceremonia iniciática. El más allá es siempre de difícil acceso. Pero vencer los obstáculos, acercar este mundo al otro, es tal vez el único medio de escapar a la muerte¹².

En *Versos humanos*, a pesar de ser «un conjunto un tanto inconexo y desigual», la experiencia poética resulta mucho más interiorizada. Este es un elemento que se desencadena ahora y que va en aumento en todo lo que viene después. En la medida en que el decir es un fragmento de la vida humana, densa y exuberante, ese mismo decir labra una morada, un espacio vital y poético en el que la vida se aloja. Adentrarse, hacerse un mismo vacío, significa abrirse a lo absoluto. La vía interior es una búsqueda de la unidad, en la que convergen la experiencia poética y la religiosa. Cuando San Agustín habla de «lo más interior de mi interior», Santa Teresa «del ápice del alma» o Novalis «de lo más interior del alma de la vida», aspiran a una visión de lo absoluto en la propia alma, por la que son vivificados y por la que pueden hablar. El ejemplo más claro, dentro de la tradición cristiana, sería la oración, estado en el que se ha dejado de hablar para dejar paso a la palabra, es decir, para que la palabra hable en uno. Esa situación de no interferencia de la palabra aparece claramente expresada en una de las «Canciones» más bellas de *Versos humanos*.

Adentro, más adentro,
hasta encontrar en mí todas las cosas.
Afuera, más afuera,
hasta llegar a ti en todas las cosas.

5 Secreto panteísmo.
Mi oración es así.
Tú estás en todo
y todo en mí.

El descenso «hacia el adentro» es signo de transparencia previa a toda significación. Se comprende entonces que, en tal estado, la palabra del poeta («Mi oración») sea la proyección a escala humana de lo que ocurre en el plano cósmico. El mundo está dentro («*Secreto panteísmo*») y el poeta, como el orante antiguo, no habla, para que todo pueda hablar en él. Ciertamente, la visión interior es la que da aquí forma a la palabra¹³.

¹² Este soneto ha sido uno de los más analizados por la crítica literaria. Destaca, sobre todo, el estudio de E. Hernández Vista, «El ciprés de Silos (estudio estilístico y estructural)», revista *Prohemio*, I, 1, 1970, pp.19-47.

Sin embargo, el análisis literario debe tener en cuenta el complejo simbolismo de las culturas, arcaicas (Cfr. Mircea Eliade, «Simbolismo de la ascensión», *Imágenes y símbolos*, Taurus, Madrid, 1979, pp. 50-54; y Jean Markale, «La queste», *Druidas*, Taurus, Madrid, 1989, pp. 249-254) so pena de resultar ineficaz.

La función de la religión, y también de la palabra, es definir la relación del hombre con lo divino. En la teología cristiana, esta relación se realiza gracias al acto de la Encarnación, por el que Dios se humaniza. La Encarnación remite, pues, a los mitos de descenso. En el mito cristiano, el Verbo encarnado llega a este mundo desde arriba (*descendi de coelis*, como reza el Credo), por eso en la soledad del Huerto de los Olivos, donde lo revelador es el descenso («Por fin, un ángel *desciende*»), el Ángel y el Cristo son lo mismo. Se podría añadir que para Gerardo Diego el lenguaje poético, desde sus inicios hasta las diversas etapas de su desarrollo, se convirtió especialmente en *Viacrucis* (1931), en un soporte necesario de la conciencia religiosa¹⁴.

En el arte vanguardista se hace evidente una voluntad de destrucción, que la mirada lúcida de Ortega ya advierte en su ensayo *La deshumanización del arte* (1925). Al destruirse las formas, aparece lo inefable, la inefabilidad de la música, que fue la guía para la composición de la *Fábula de Equis y Zeda* (1932).

Igual que los espectadores de un drama clásico reconocen la exposición, el nudo y el desenlace, los oyentes de una pieza compuesta en forma de sonata deben participar en sus tres tiempos: la apertura o exposición, la parte intermedia o desarrollo y el final o recapitulación. El poeta aprovecha el fondo narrativo de la conocida fábula para desplegar toda su inventiva¹⁵.

¹³ La interiorización es, sin duda, elemento esencial en *Versos Humanos*. El paisaje, el amor y otros temas menores aparecen siempre referidos a esta órbita personal que actúa sobre el lenguaje con objeto de adecuarlo a lo que está más allá de él. En este recorrido único y singular es sólo la palabra la que mantiene viva la experiencia de la renuncia. En la medida en que la renuncia concierne a la palabra, concierne también al lenguaje y a la vida. La renuncia habría, pues, que entenderla como el sostenimiento de todas las renunciaciones en la totalidad. Cfr. Miledda C. D'Arrigo, *Gerardo Diego. El poeta de Versos Humanos*, Universidad de Turín, 1955.

¹⁴ Los poemas de *Viacrucis* (1931) se hallan bajo el signo de lo religioso, de la propia vida espiritual. Los rasgos distintivos del libro, el tono sencillo y el uso de la décima, cumplen la función de hacer concordar lo individual con el plan divino. La prueba de esta creencia se halla en la plegaria oral, en la invocación ritual del rezo colectivo. Y así, por la oración, el hombre deviene Dios, es decir, la totalidad. El fundamento de la organización del libro es la oración: «Cada estación consta de dos décimas: una evocando en síntesis rítmica la escena y su movimiento, y la segunda, con la confesión del orante que extrae del paso su lección, provecho y ansia de gracia. Este mi *Viacrucis* no es, pues, poesía adrede, es oración adrede, y así hay que admitirlo y juzgarlo o rechazarlo por principio», afirma el poeta en *Versos escogidos*, Opus Cit., p. 52.

¹⁵ En la introducción a su estudio *Fábulas mitológicas en España* (Espasa-Calpe, Madrid, 1952, p. 3), José María de Cossío habla así de estos relatos: «Me propongo hacerle de un género de poemas que, teniendo en el fondo un carácter narrativo, es en ellos los menos importante la novedad e interés de lo narrado, y lo más los aderezos poéticos añadidos a la narración. La materia, el argumento, era conocido, y aun archiconocido, del lector u oyente a quien se dirigían, y se aceptaba por el poeta para, como cimiento en que realzar el bordado, servir de sostén a la copia poética que ha de dar interés a la sabida fábula».

No es nueva la *Fábula de Polifemo y Galatea*; la conocíamos ya desde Ovidio y Góngora. Pero en estos había un argumento, una representación a la vista. El secreto, en cambio, de esta *Fábula de Equis y Zeda* es que no hay representación alguna, sino realidad verbal.

En el primer movimiento rápido de la sonata («Exposición») se establecen el tema, el carácter y el contenido. El poeta aparece concebido como «arquitecto», como creador de su propia obra. Y «la torre», «el viento», «el sauce y el ciprés», «la oruga», fundidos en «el arpa», que une cielo y tierra, simbolizan el paso de un mundo a otro, la marcha hacia el más allá.

El segundo movimiento lento del canto central, que lleva el título «amor» y el lema «Góngora, 1927», tiene un tono lírico, de amorosa ofrenda personal

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

Bajo la alusión metafórica de la ofrenda de Polifemo a Galatea, lo que subyace es el poder del instante para articular la totalidad. La paradoja del instante es la de no haber empezado y no poder tener fin. En el instante suspendido del crepúsculo «la columna *vespertina*», eje del mundo o árbol de la vida, es un símbolo ascensional, de paso de lo «irreal a la realidad» absoluta, que es el objeto propio de la poesía. Igualmente, el laúd o «la mandolina» es la personificación de la palabra, del sonido creador. La palabra poética, siempre en el límite de sí misma, reduce vida («peces») y muerte («crisantemos») a un solo punto. La palabra poética es por naturaleza paradójica y la paradoja revela lo que el discurso oculta: salvar de la muerte al instante del amor vivido. En el tercer movimiento, claramente rápido, «Todo es pendiente» hacia la muerte, pues sólo ingresando en la muerte podremos acceder a una nueva vida. Los tres movimientos culminan en ese círculo del final, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna

Oh cielo es para ti su rueda y rueda
Equis canta la una la otra zeda.

Esa rueda que aparece como emblema del devenir cíclico, «la bicileta inmóvil gira y *canta*», concentra la luz de la palabra poética.

Diríase que la flexibilidad de la sonata, esa flexibilidad nacida de la hondura de la emoción, es el marco adecuado para poder crear en libertad.

Con la técnica creacionista el poeta depura el mito, lo convierte en álgebra, en pura alusión metafórica. Tales metáforas son las que dan su inquietante belleza a esta fábula, ya distinta de todas las demás. Una de sus novedades es la necesidad de decir lo espontáneo, lo anónimo, el amor sin más.

Contemporáneos de la *Fábula de Equis y Zeda*, son los *Poemas Adrede* (1926-1941), que nacen de una misma voluntad de destrucción creadora. Destruir algo es dejarlo deshabitado, sin dueño. La destrucción es, por tanto, una forma de acceso a la realidad última, de la que toda obra participa. Cuando el lenguaje se desapropia, se vacía de sí mismo, es para hacerse transparente. Su propia desaparición es signo de su futura aparición. Poesía adrede, creación adrede¹⁶.

¹⁶ Destruir las formas equivale a liberarse de los límites, entrar en contacto con lo sagrado. Nombrar lo sagrado es el objeto último de la poesía: «Porque toda poesía

Estamos aquí cerca de la experiencia en que los místicos acostumbran a perderse para volverse a encontrar. Algún día habría que buscar en profundidad las raíces comunes de la experiencia poética y mística. Hay en ambas un perderse para encontrarse, («que, andando enamorada, / me hice *perdidiza*, y fui ganada», *Cántico espiritual*, Estr. 29), una abolición de lo discursivo para cantar libremente. En este sentido, el canto a la pérdida, a la desposesión, es uno de los más claros ejemplos de irrupción de la experiencia mística en el espacio de la palabra poética. Hay dos poemas, seleccionados por el propio poeta, en los que el paralelismo entre mística y poesía resulta evidente. Uno es «Pierda», que finaliza con dos versos memorables.

Esa palabra sésamo mirífica
de sílabas de goma insigne Pierda

Esa «palabra clave» resulta admirable («mirífica»), porque en su recogimiento, después de atravesar su noche oscura, pone al desnudo el vacío transparente de la inminencia. Es a esta ausencia del lenguaje a la que conduce la palabra poética.

Por ser descondicionante, la palabra poética es liminar. Lo que rodea a esta experiencia de los límites no es la memoria, sino el olvido. Y es reveladora esta insistencia en el olvido, que el lector percibe en el segundo poema, «Palabras proféticas», dedicado a San Juan de la Cruz. El poeta, al igual que el místico, establece la reducción de todo a la sola unión con dios. Las formas verbales («Arrastrar», «Dejarse florecer», «Olvidar», «Dimitir», «Abdicar») insisten en el olvido, en la desposesión, donde todo se iguala o «se compensa».

Porque querido amigo ya todo se compensa
mis deudas tus jazmines trastornos siderales
el muerto que se estira el caracol que piensa
y el ala de la tórtola prolongando hospitales

El olvido es aquí el espacio del poema, el vacío por donde el lenguaje puede desplegarse indefinidamente. Por el olvido escapa el lenguaje al modo de ser del discurso y la palabra se desarrolla a partir de sí misma. Esta inocencia de la palabra liberada de sus límites trae consigo la conquista de la totalidad. Porque es todo el lenguaje lo que la palabra hace sentir en la negación de lo que dice, en su pérdida o desaparición.

Al terminar la década 1920-1930, se observa un cambio de aire en el panorama poético de entonces. Al ingenio sucede la emoción; a la voluntad de creación, la exaltación jubilosa de la vida. Lo nuevo no está ya en lo que se hace, sino en lo que se dice, en la irrupción de la experiencia vivida en el ámbito del poema, indicador de su veracidad. Y la razón de ser de *Alondra de verdad* (1941), el sentido oculto que lo recorre, tal vez sea éste: la palabra del poeta, articulada con su vida personal y con sus experiencias vividas, recibe la acogida de una palabra de verdad.

en cierto sentido es poesía adrede, aunque esta mía de este librito quiera serlo exacerbadamente). (*Versos escogidos*, Opus Cit., p. 74).

En cuanto a la composición de *Poemas adrede*, va desde 1926 a 1941. La primera edición mexicana de 1932 sólo contenía cuatro poemas. A ella se añadieron seis más en la definitiva de 1943, entre ellos «Piedra» y «Palabras proféticas».

De todo el conjunto podemos deducir, al menos a la primera lectura, que la unidad formal del soneto, la forma clásica por excelencia, sirve de expresión a la diversidad de contenidos. Primeramente, el símbolo unificador del poemario: la imagen de la alondra, síntesis de vuelo y canto. El canto será vivo y misterioso, o no será. Quizás por eso el poeta ha hecho de la alondra un símbolo moral y poético: «Y así sale hoy este libro bajo un título que sigue simbolizando una intención de poesía luminosa y alada —alondra— y a la vez auténtica y vivida —de verdad— a la que creo corresponde el tono dominante en esta colección de sonetos»¹⁷.

Esta actitud de ascensión espiritual, de luminoso aleteo, que preside la elaboración del conjunto, ya se anuncia en el poema que abre el libro, «Soneto mío», cuya novedad más importante respecto al poema de *Versos humanos* consiste precisamente en buscar un fundamento trascendental para la poesía¹⁸.

Ese camino hacia lo Absoluto, que la ascensión simboliza, no es más que un rito de iniciación, el de la *quête* (la búsqueda). El que se lanza a esa búsqueda debe afrontar el reto de la inmensidad, el deseo de infinito. Todo nos lleva aquí hacia las alturas: la verticalidad de la «Giralda» o «las torres de Compostela», la música de Beethoven, Schumann, Schubert, Scriabin y Debussy, la «cumbre de Urbión», «El ciprés de Silos». Este afán de infinitud queda ilustrado en el poema «Insomnio», sin duda uno de los mejores del libro

Tú y tu desnudo sueño. No lo sabes.
Duermes. No. No lo sabes. Yo en desvelo,
y tú, inocente, duermes bajo el cielo.
Tú por tu sueño y por el mar las naves.

5 En cárceles de espacio, aéreas llaves
te me encierran, recluyen, roban. Hielo,
cristal de aire en mil hojas. No. No hay vuelo
que alce hasta ti las alas de mis aves.

10 Saber que duermes tú, cierta, segura
—cauce fiel de abandono, línea pura—,
tan cerca de mis brazos maniatados.

¹⁷ «Notas» presentes en las ediciones de 1941, 1943 y 1989 (*Obras completas*, Tomo I, p. 486). Ya en el poema creacionista «Primera alondra de verdad», después recogido en *Biografía incompleta*, el poeta distingue entre el pasado («Entonces sólo había alondras de mentira») y el presente («Pero naciste tú alondra de verdad»), revelándose su ideal poético: «Canta canta mi alondra de verdad alondra canta». El canto, como el vuelo de la alondra, une cielo y tierra, de modo que la palabra ha de ser la alondra en la poesía de Gerardo Diego. La alondra tiene la transparencia de la palabra poética, es un claro ejemplo de «imagen literaria pura», como ha señalado G. Bachelard en *El aire y los sueños*, Fondo de Cultura Económica, México, 1980, p. 106.

¹⁸ Así lo demuestran la sustitución de «Cauteloso» por «Anhelante» y las variaciones introducidas en los tercetos, en donde el lenguaje poético aparece y se justifica en función de esta ascesis, de esta «necesidad de vuelo» (Nótese el cultismo «y *transverberen* su volumen puro», de clara ascendencia ascético-mística; y la adjetivación insólita «Vive, soneto mío, *altiva* llama», que trasluce idéntico clima de altura, propio de la poesía y de la mística).

Qué pavorosa esclavitud de isleño,
yo insomne, loco, en los acantilados,
las naves por el mar, tú por tu sueño.

En el sueño encuentra el poeta el estado propicio para volcar su pasión amorosa y estética. La amada aparece dormida en su sueño; el amante despierto en su vigilia. En ella hay desnudez («tu *desnudo* sueño»), inocencia («y tú, *inocente*»), certeza y seguridad («*cierta, segura*»), abandono y pureza («—cauce *fiel* de abandono, línea *pura*—»), cualidades características, determinantes de lo que es la poesía. En él, lucidez («Yo en desvelo»), falta de libertad («Qué *pavorosa* esclavitud de isleño»), locura («yo *insomne, loco*, en los acantilados»). Desde el romanticismo se insiste sobre el tema del placer inseparable del dolor. Cuanto más inaccesible es la belleza, tanto más deseable. A partir de la separación («No hay vuelo / que alcance hasta ti *las alas* de mis aves»), hay un intento por liberarse de las cadenas de la irracionalidad. Respecto al vuelo onírico, el ala es ya una racionalización. No queriendo someterse a ninguna racionalización, el poeta emprende por el sueño un viaje de libertad creadora¹⁹.

El sueño y la imaginación están aquí de acuerdo para aspirar a la Aboluto. Evidentemente es la imaginación la que vincula al sonámbulo con el poeta oculto en su interior. La experiencia onírica, el sueño de vuelo, revela una experiencia poética. La navegación por ese mar de gran altura («las naves por el mar, tú por tu sueño»), experiencia abisal de la que Lautréamont y Rimbaud no regresaron nunca, simboliza los sueños del imposible ideal. Se trata de una salida de lo real, de una búsqueda de lo imposible.

El deseo de verticalidad, visible en numerosos símbolos ascensionales («tore», «rosa», «alondra», «viento», «nube»), en imágenes y metáforas desmaterializadas («altiva llama», «vuelo de la noche», «aéreas llaves», «flores de sueño», «brazos de horizontes», «metales en flor», «alta azucena»), en el uso del verbo «elevar» y de otros pertenecientes a su mismo campo semántico («ascender», «subir», «volar»), revela un impulso hacia lo alto. Un lenguaje que va creciendo hacia lo alto, que se apoya en la música para darnos una idea de armonía y de absoluto. El anhelo de absoluto es una condición fundamental del lenguaje musical, el lenguaje de lo inefable, de lo Absoluto²⁰.

¹⁹ El poeta romántico no es pasivo, sino que tiene la dinámica de lo infinito. A ese poder de expansión alude Hölderlin cuando dice: «El hombre es un dios cuando sueña y un mendigo cuando razona», pues la palabra del soñador, del poeta, nos abre a lo imposible nombrándolo. La máxima de este ensueño, de esta vigilia tan despierta, sería la de una abertura a lo que no ha llegado todavía. En esa neutralidad gris del sueño se borra toda significación determinada y el lenguaje se desvela como inminencia. En realidad, el sonámbulo proyecta el poeta oculto e interior, liberado de la razón. Para Rafael Argullol: «El romántico descubre en el sonámbulo, en la acción onírica, un itinerario de libertad y creatividad que le es negado en la vida cotidiana», *El héroe y el único*, Taurus, Madrid, 1982, pp. 288-289.

²⁰ Todo el libro está lleno de música y las citas harían inacabables los ejemplos. Hay, sin embargo, un gran soneto musical, el dedicado «A Roberto Schumann», en el que «tu *fugitiva* música» es una apertura hacia el infinito.

Desde este predominio de lo musical sobre lo poético, que siempre se da en la poesía de Gerardo Diego, se entiende que la música sea el ideal supremo para el poeta, porque dice lo que la palabra no puede expresar: «La música empieza como lenguaje

En Gerardo Diego el músico y el poeta se juntan de manera singular. La voz del poeta quiere decir lo espiritual, por ello se adentra y se aligera. El valor de un símbolo se mide por su expansión originaria, por su capacidad para inventar la realidad. Mas para inventarla, necesita hacerla suya («Alondra de verdad, alondra *mía*»), pues en esa interiorización radica la verdad. El vuelo alado de la alondra es el sueño de vuelo del poeta. Tiene una intimidad tan honda que aúna en sí mismo la síntesis de la caída y de la elevación, la pasión por la totalidad. Cuanto más profunda es la palabra, tanto más transparente y verdadera. Ese símbolo nuclear de la alondra, que reúne en la ensoñación de su vuelo lo luminoso y profundo de la verdadera poesía, nos abre hacia el misterio, objeto último de la palabra poética.

Entre 1926 y 1936 desarrolla Gerardo Diego uno de los períodos más importantes de su madurez poética. A estos años de plenitud pertenece la composición de *Alondra de verdad* y *Angeles de Compostela*, dos libros mayores en su trayectoria. Es también el momento de *La sorpresa* (1943), pequeño cancionero amoroso, lleno de emoción y ternura.

Después de haber entrado en lo íntimo, la palabra lo habita con particular intensidad. Esa experiencia de amor compartido, creado por la palabra, es lo que lo distingue en verdad. Y lo primero que hace la palabra es dar a esa experiencia un centro común donde vivir. La palabra es la morada del amor. Así leemos en «Nuestro huerto».

Como el huerto también, nuestro cariño,
de año en año ¿no ves que al cielo crece,
que árbol o niño,
trepa y florece?

Entre el «Gesto» y «El broche», la dedicatoria y la despedida, tiene su sitio la sincera paz del amor conyugal. El amor se nos presenta bajo el signo de la atracción recíproca en la tranquila intimidad del jardín, forma natural para la expresión de la armonía²¹.

Simbólicamente, el amor compartido («nuestro cariño») es el eje del mundo («árbol o niño»), mediador entre el cielo y la tierra. Las repeticiones verbales («*crece*», «*trepa*», «*florece*») contribuyen al paralelismo emocional en-

de la expresión lírica, exactamente donde la poesía concluye. Y como no hay razón para que cambie una esencia por cuestión de grado, lejanía o intensidad, lo que la música dice, sigue siendo poesía, la poesía de lo inefable, que es la definición perfecta de la música para los románticos», *Gabrie Fauré y la poesía*, Madrid, 1946, p. 10.

²¹ Podría ser el huerto, el *hortus conclusus* de la antigua retórica, el símbolo nuclear del libro. ¿No dijo el poeta en el poema «El bosque», con brevedad memorable, «que en el huerto heredado también somos felices»? El tópico del *locus amoenus* de la retórica medieval, cuyo ejemplo más importante tal vez esté en el Paraíso Terrestre de la *Divina Comedia*, simboliza la nostalgia por el Paraíso perdido, al margen del tiempo.

La sensación que resulta de la lectura de este poema, y con él del libro entero, es la de penetrar en un recinto clausurado, de amor compartido, donde lo que cuenta no es la descripción, sino la sensación de tiempo suspendido. Por eso, afirma el poeta: «Doy estos detalles, no por ser mi cancionero descriptivo, puesto que sólo hay alusiones al paisaje de río, bosque y montaña como fondo de la huerta que es el verdadero centro del libro», *Versos escogidos*, Opus Cit., p. 127.

tre el amor y la palabra. La emoción erótica es aquí poética, pues va unida a un proceso creador y brota con la palabra misma.

Esa voz de la memoria, profundamente vital, que halló su primera manifestación en *Versos humanos*, parece encontrar, en los poemas de *Hasta siempre* (1949), una apoyatura más sólida en lo circunstancial, en lo inmediato, que en los juegos verbales del creacionismo. En el poema que abre el libro, «Versos humanos», el verdadero problema para el poeta es conciliar lo perenne y lo momentáneo: «Poesía creada y pura y verso humano».

Salvar esta distancia, alumbrar lo eterno en el poema, es la hazaña suprema del artista. Con este mismo deseo de durar más allá de la brevedad de lo mortal aparecen tres composiciones claves: el «Romance del Júcar», el extenso poema «A Rafael Alberti» y las décimas «A Jorge Guillén».

El agua verde y clara del Júcar es, ante todo, agua soñada. Y en el «verde soñar» del agua, que tanto se aproxima al obsesionante estribillo del «Romance sonámbulo» lorquiano, se funden el amor («verde de corpiños verdes») y la muerte («verde urna»). Hablar del amor y de la muerte es hablar de lo imposible, de la poesía, que es el lenguaje de lo imposible.

Para Gerardo Diego, la relación con Rafael Alberti, era el lugar de una experiencia común, de un fundamento en la imagen, el vínculo con lo esencial. Por eso, las alusiones literarias de los «leales» en honor de «aquel que tiene de escribir la llave» configuran un viaje hacia los orígenes del lenguaje. Si don Luis apura las posibilidades expresivas del idioma, es con el fin de salvar la distancia entre la forma y la unidad emocional, de llenar una ausencia, origen del lenguaje. La secreta hazaña de la generación de 1927, de la que este poema es vivo documento, fue la de emprender por la imagen el viaje hacia el núcleo mismo del idioma.

No menos reveladoras son las décimas a Guillén, animándole a la edición de las «Octavas» de Góngora y a la de sus propias poesías». La lucidez que se encuentra en la poesía de Jorge Guillén, empeñado en dar expresión poética a la plenitud del universo, es progreso de concreción. Los poemas de *Cántico* (1928) han de leerse como una indagación mental que lleva a la dialéctica «del verbo y de la apariencia», de palabra y realidad.

Dado que el poeta se ha planteado una rememoración de lo vivido, debe implicar en ella todos sus recursos expresivos: la frase amplia y sonora, con su efecto de modulación; los signos más visibles de la acumulación, el encadenamiento y la repetición (el color verde en el «Romance del Júcar»), que contribuyen a la intensificación emocional; las alusiones metafóricas, amplificadas por la asimilación de la tradición gongorina.

Bastaría con citar las «Canciones» para darnos cuenta del juego verbal, del efecto fundamentalmente estético, que atraviesa el libro. Parece como si la capacidad expresiva llegase a ensombrecer, no a anularlo, el fondo humano de este libro «central»²².

Hasta siempre significa algo más que un trabajo aislado y ocasional en la poesía de Gerardo Diego. Implica una lenta formación, en la que cuenta más la totalidad del conjunto que cualquiera de las partes de que consta. Libro de madurez, «de mitad de camino vital», tiene un claro propósito cons-

²² Así lo llama Leopoldo de Luis en su artículo «Hasta siempre», en homenaje al poeta santanderino, *Estafeta literaria*, núms. 594-595, pp. 30-31.

tractor: articular la comunicación humana con las motivaciones literarias dominantes en esos años, la vida con la literatura.

Al terminar de leer el libro, se advierte que el poeta ha llegado a un estilo nuevo y maduro. Esta madurez, en la búsqueda y encuentro de la propia voz, es su principal acabado.

La aventura del poeta es una aventura solitaria. En la soledad del desierto la luna y el poeta tienden a identificarse y, en el lenguaje poético de *La luna en el desierto y otros poemas* (1949), la semejanza se va haciendo identidad. A través del sueño la luna se revela cada vez más humana («hermana nuestra», «Mi pobre luna», «—oh prodigioso, tierno amor de hermana—») hasta ser portadora de la infidelidad del poeta, de su propio destino

Por eso, hermana mía, mi adorada,
porque eres triste alumbra mi aventura
y reclina en mi hombro tu tristeza.

No es Gerardo Diego el único que observa la íntima relación que hay entre la luna y el poeta. Desde los poetas románticos hasta la «luna lunera» de García Lorca, la luna cumple un ritual de muerte y resurrección, un destino humano y poético²³.

Si el poeta se reconoce en la luna y la luna «alumbra» su desolada aventura hacia el *Unico*, que tan claramente revela la imagen del desierto leopordiano, es porque la luna encarna lo sagrado, la realidad última. El desierto es atravesado por la luz de la luna. También el desierto es el lugar de las citas imposibles, un espacio para la revelación. La luna, en el desierto, restituye el sueño del origen, del que participan poesía y religión. De todo este complejo simbolismo lunar, que vincula entre sí a la luna, el desierto, el sueño, el poeta, lo que merece retenerse es el mito de la regeneración. La palabra poética destruye porque las palabras están gastadas y agotadas, pero tras la destrucción viene siempre la aparición de la nueva palabra que ya no puede morir.

¿No es esa palabra —luna la incesante creadora de las formas vivas?

Gerardo Diego siempre ve la Poesía en el Amor. A esa veta de poesía amorosa pertenecen cinco libros: *Amazona*, *Amor solo*, *Sonetos a Violante*, *Canciones a Violante* y *Glosa a Villamediana*. De una manera general, ese ciclo amoroso presenta varios rasgos comunes y característicos: el candor y la adolescencia, la ensoñación, la intensa ternura, la espontaneidad, la reveladora mirada de la mujer. Se trata de rasgos propios del amor universal y el poeta no hace más que tomar elementos de un fondo común. Las numerosas coincidencias que existen entre los poemas de este ciclo se deben, sin duda, al dominio sagrado de la mujer, que la constituye en objeto de religión y poesía. Como señaló el poeta en varias ocasiones, hay una estrecha relación entre el amor y la poesía. Por lo tanto, la mujer se identifica con la naturaleza

²³ A propósito de esta ley del devenir que la luna cumple, señala Mircea Eliade: «Podría decirse que la luna revela al hombre su propia condición humana; que, en cierta medida, el hombre se mira y se reencuentra en la vida de la luna. Por eso el simbolismo y la mitología lunar son patéticos, pero a la vez consoladores, porque la luna rige a la vez la muerte y la fecundidad, el drama y la iniciación», *Tratado de Historia de las Religiones*, Tomo I, Ediciones Cristiandad, Madrid, 1974, p. 218.

y queda fuera de la historia, es religión e iniciación, cumple una función mediadora, lo mismo que la palabra poética. Si lo que distingue a ésta es su capacidad de transformación, no es casual que *Amazona* (1955) concluya con el mito de Psique, que se representa con alas de mariposa, símbolo de renacimiento.

Importa destacar, en este extenso poema, que la respuesta afirmativa de la interrogación retórica

¿No es verdad que tu símbolo
se doblará en la imagen
de otra sien de poeta,
de otra herida de ángel?

no hace más que confirmar el fondo poético de este símbolo. Desde el deslizamiento del símbolo a la imagen y desde la analogía alma-mariposa se extiende toda una indagación de lo Absoluto a través de la palabra. El ciclo de la mariposa, ligado a la muerte y resurrección, revela una existencia penetrada por el ángel de la Palabra.

El amor se presenta bajo el signo de la diferencia. Pero, en la experiencia erótica, última aproximación a lo sagrado, tenemos la nostalgia de la unidad perdida. Sin este paso de lo discontinuo a lo continuo, sin esta búsqueda de la continuidad que lo sagrado presupone, se nos escaparía el significado de *Amor solo* (1958), que tal vez radique en abrirnos a esa realidad última que le trasciende. El deseo de trascendencia o de superar los límites nos lleva a dejar libre un vacío. Básicamente, el vacío es desnudez, libertad. Lo que priva en «Amor solo», poema que cierra el libro, es un vacío deseado, lleno de posibilidades. Una vez que los límites son anulados, queda un espacio vacío, el hecho desnudo de amar, para la experiencia de lo absoluto

No, Amor sin ella, Amor definitivo,
mi Amor, ya para siempre y descubierto,
Amor vacante, Amor o acaso Muerte,
mi antiyó, mi antivida,
tú, mi Amor, mío, eternidad lograda,
cielo en la tierra, ancla de Dios
descendida a mi arena submarina
entre un fragor sublime de cadenas.

El vacío abre a lo interior, a lo absoluto. De toda esta concatenación de predicaciones («Amor *definitivo*», «Amor *vacante*», «eternidad *lograda*»), la más bella sin duda es la identificación entre el amor y la muerte («Amor o acaso muerte»). El amor abre a la muerte y la muerte ofrece una inminencia al amor («ya para siempre y *descubierto*»). Tal identificación sugiere un trasfondo de experiencia poética. El amor abre a la muerte y la muerte nos abre a lo imposible, a la poesía. Porque si se trata de abrir el amor a lo absoluto que puede revelar el lenguaje, bien podría decirse que nos hallamos aquí en la presignificación de esa palabra absoluta o naciente²⁴.

²⁴ Este texto final tiene precisamente por tema esa zona que precede a la palabra. Así, no sorprende que el poeta diga: «En cuanto al poema final *Amor solo*, tanto cierra y como he dicho antes contradice el libro, como puede dejar abierto el camino hacia otro amor más alto», *Versos escogidos*, Opus Cit., p. 180.

Es en verdad escritura del límite, lugar natural de lo poético.

Canciones a Violante (1959) y *Sonetos a Violante* (1962) son libros complementarios y entrecruzados. Entre el rigor de los sonetos y la libertad de las canciones, la figura de Violante, genial invención de Lope de Vega, descubre una íntima relación entre el amor y la poesía. El mismo Lope intercambiaba siempre lo uno y lo otro, siendo el amor para él un cuerpo inexistente sobre el que se construye la poesía. La palabra poética es siempre una palabra erótica, pero la experiencia erótica, al situarnos fuera de la vida ordinaria, nos conduce a la soledad, al silencio. Y en ese momento de soledad, de profundo silencio, se revela la continuidad del ser. Ese silencio del erotismo, un sentimiento de lo imposible en la ausencia del amor, es lo que se percibe en «La falta», uno de los mejores *Sonetos a Violante*

 Mi lección no escuchaste. Tú no estabas
 entre el callar del mirlo y el convento
 del unánime y dulce pensamiento
 de las alumnas nuevas. Tú faltabas.

5 (¿Te pondré falta?). Rítmicas, esclavas,
 por aquel virreinal recogimiento
 —tu paraninfo en palosanto atento—
 mis palabras volaban. ¿Qué orotavas

10 de amor, teides de éxtasis sublime,
 lagunas hondas de estrellor secreto
 te me hurtaron? ¿Por qué no estabas, dime?

 Salí al claustro, era ya la noche alta
 que clausura la flor y abre el soneto.
 Y miré al cielo y no te puse falta.

Nos encontramos evidentemente ante la ausencia del amor («Tú no estabas», «Tú faltabas», «¿Por qué no estabas, dime?»). El amor necesita estar ausente para estar vivo. El amor busca ante todo el secreto de la intimidad, el silencio de la noche. Descenso a la noche, inmersión en el oscuro cuerpo del amor para gestar su nuevo alumbramiento. En tanto que la noche es posibilidad, el cuerpo del amor nace de esa ausencia germinadora.

Olvidarlo todo en la ausencia del amor es crear un vacío para después llenarlo con un amor más verdadero. El vacío es una llave, pues abre a la trascendencia. Al hacer el amor, tratan los amantes de llenar ese vacío, de alcanzar la totalidad y fundirse con ella. Por eso, el amor es algo sagrado, como la unión del cielo y la tierra, y en esa relación sacra domina siempre la mujer. A ese respecto, el final de la canción «Me estás enseñando», de las *Canciones a Violante*, presenta a la mujer como el Otro absoluto

 Me estás enseñando a amar.
 Yo no sabía.
 Amar es no pedir, es dar.
 Mi alma vacía.

Visiblemente, hay aquí una relación de orden sacro. Siendo la mujer como es objeto de religión, exige hacer del amante una ofrenda, un sacrificio.

El que ama, aprende a morir. Una vez más, la muerte o el vacío («Mi alma, vacía») es el primer paso para alcanzar lo absoluto. Lo que descubre este poema es una verdadera religión estética: el amor encarnado en la mujer como objeto último de trascendencia. La mujer es siempre trascendental y lo erótico, en última instancia, debe pensarse como espacio absoluto de trascendencia, como poético.

Durante los siglos XVI y XVII, la glosa nos ofrece dos tipos: la culta y la popular. Para el poeta culto la glosa es una creación con el fin de ejercitar su ingenio; la glosa popular, en cambio, no hace más que repetir el contenido de la canción tradicional. En ambos casos, lo que hace la glosa es mantenerse fiel al espíritu y tono del poema primitivo y desarrollar el pensamiento inicial con intención explicativa. El soneto de Villamediana, para quien la amada es la figura «incorrutable siempre y siempre pura», es un pretexto para una creación imaginativa que busca eternizar el amor. Y lo que más nos impresiona de esta amplia *Glosa a Villamediana* (1961) es precisamente la angustia del amor por perdurar más allá de la muerte. La imaginación («la imaginaria luz del pensamiento») es la que logra dar corporeidad al amor («Ojos de amor, pichones de mi bando»). Esta materialización del pensamiento poético, tan propia de la poesía metafísica inglesa de entonces, trasluce una pasión por habitar «el secreto del amor», la experiencia y la rememoración de un amor que no acaba de morir, que aún permanece vivo («trémulo éxtasis»). ¿Qué amor nacido para la muerte no tiembla? Y ese temblor tiñe el lenguaje de blancura, de voces abstractas y blancas («pensamiento», «sentimiento», «olvido», «muerte», «vida»), que revelan un mundo íntimo. Este amor inocente, ya visible en la blancura de los sonetos de Villamediana, parece extraído de un trasfondo religioso y anuncia un silencio próximo a lo absoluto. Esa fidelidad a la poesía de Villamediana, blancura en que el amor encuentra su última palabra, le ha dado a Gerardo Diego la fuerza de expresión adecuada a esa intimidad, a ese amor con carácter de ofrenda, de sacrificio.

Después que la voz ha cantado a las «torres de Compostela» en *Alondra de verdad* (1941), alcanza su más perfecto y delicado logro en *Angeles de Compostela* (1961). La asociación piedra-agua sintetiza un simbolismo universal, ya de suyo sagrado. En el Exodo, de la roca brota el agua de salvación, de resurrección. Los versos finales del poema «El santiaguero» son significativos

Piedra y agua salvando,
resucitando.

El Camino de Santiago, nombre que los alquimistas daban a la Gran Obra, ha constituido una aventura espiritual. También aquí «El viaje», motivo central del retablo, es una búsqueda ritual, un rito de paso, «de la carne desde la tumba a la nueva vida gloriosa», según dice el poeta²⁵.

²⁵ En la definitiva edición de 1961, señala el poeta: «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 desde el 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 desde la tumba a la nueva vida gloriosa». *Obra completa*, Tomo I, Opus Cit., p. 1.005.

Para un esquema estructural del libro, véase la edición de Francisco Javier Díez de Revenga, *Alondra de verdad. Angeles de Compostela*, Castalia, Madrid, 1986, pp. 47-48.

El alegórico viaje del alma al paraíso no es más que un rito de iniciación. El viaje fúnebre del comienzo («El anda se corroe») da paso a las flores del final («*Dulce* lluvia de pétalos»). En la gloria ya no hay muerte, puesto que se ha trascendido la muerte.

A lo largo de este viaje lo que destaca es la disposición arquitectónica del conjunto. Gerardo Diego no ha hecho otra cosa que proseguir la tradición románica del Pórtico de la Gloria: el Cristo en majestad, el Tetramorfos, los Angeles y los Ancianos. A los ocho ángeles, que servían al artista para rellenar los huecos, los sitúa el poeta en un primer plano: los cuatro «ángeles de piedra» y los cuatro «ángeles de agua». A los ángeles, signos de lo sagrado, pertenece la función reveladora, la propia de la poesía. Por eso, a «Urján», lleno de rubor, pide al poeta: «—No, *mediador*, no temas, no desmayes», pues también la palabra poética *media* entre el hombre y lo absoluto. Igualmente el «Angel de rocío», que ofrece el cielo a los hombres («el cielo ofrecido a los hombres»), es signo de la palabra divina, de la palabra del origen.

Esta peregrinación, este viaje espiritual está jalonado de símbolos orientadores: el barco, el mar, la ría, el viento, la lluvia, todos ellos concentrados en la piedra y el agua, símbolos sagrados que revelan un modo de ser absoluto. Porque Gerardo Diego estuvo siempre tocado por lo sagrado, por esa «luz angélica» que hace saltar los límites.

Angeles de Compostela, verdaderamente admirable por su sentido de la totalidad, revela aquella visión profunda de la luz, que es la experiencia misma de Dios. Aquí poesía y teología se conjugan en el deseo de alcanzar el punto absoluto en el que todo se comprende. Esta visión profunda, absoluta, total, ha de considerarse como un movimiento ascendente, como una marcha hacia la luz: *poesia esser teologia*, según dijo Boccaccio sobre Dante²⁶.

La trayectoria poética es un mosaico. Cada libro tiene en ella su lugar preciso y luminoso. Al proceso de formación de *Angeles de Compostela* pertenece también *Paisaje con figuras* (1956), libro nacido de una luz entrañable, que desde sí misma revela lo que aún no ha aparecido, una suerte de continuidad entre la muerte y la vida. De esta luz íntima se apropia «Visitación a Gabriel Miró», uno de los mejores poemas con personaje que Gerardo Diego ha escrito. La palabra nos hace ver al artista en su soledad («Quédate solo»), pues toda creación verdadera es un acto de soledad. Y hace falta a veces que nos detengamos en esta soledad, en este silencio luminoso, para sentir («—un rasgueo de pluma, un bordón de moscarda—»), la expresión de un temblor. Viene así la palabra a hacer de la pintura lo que fue en su origen: acción sagrada, conjuro de la realidad última.

²⁶ Esa totalidad de la que habla el poeta («Es por su ambición, por su composición, por la variedad y ardor que en él puse, uno de mis libros predilectos, y él solo representa buena parte de mi *poesía total*», *Versos escogidos*, Opus Cit., p. 98) aparece sostenida por un lenguaje sagrado, que ejerce su acción sobre los símbolos y la composición del retablo. Este lenguaje ritual es el que liga, en la edición de 1961, el románico con el barroco, los ángeles de piedra con los ángeles de agua, el soneto con los diversos metros y formas de la tradición popular. Pues que el significado religioso-simbólico de este lenguaje es un medio de entrar en contacto con lo Absoluto.

La analogía entre la estructura del libro y su significado simbólico-religioso ha sido subrayada por Arturo del Villar en su edición de *Angeles de Compostela. Vuelta del Peregrino*, Narcea Ediciones, Madrid, 1976, p. 79.

La poesía reconoce la gran mediación de la palabra. Verbo primordial, trabajado en su interior por lo sagrado. Bajo el signo de lo sacro se halla *La rama* (1961). La rama, fragmento del árbol que simboliza el cosmos, encarna la vida inagotable, que es la realidad absoluta para la experiencia arcaica. La relación del árbol con el poeta es aquí evidente

Todo mi cuerpo al contemplar la rama
 en su ser vegetal se corrobora
 y un recuerdo magnánimo me llama
 de cuando fui ilusión de árbol que llora.

El árbol y el poeta se ponen simbólicamente en paralelo. En virtud de esta asociación, la palabra llega a expresar todo un ritual de muerte y resurrección, que lo mismo se da en el universo entero que en la vida humana. La renovación de la vida se manifiesta aquí a nivel vegetal y humano. Esa solidaridad entre el árbol y el hombre inscribe la palabra en el territorio de lo sacro, en la nostalgia por el origen perdido («de cuando fui ilusión de árbol que llora»). Por este acto cósmico de la palabra, todo vuelve a empezar.

Mi Santander, mi cuna, mi palabra (1961) pertenece a esa categoría de libros largamente interiorizados. Durante años, estos poemas, incesantemente retenidos por el espíritu, han vivido o convivido con el poeta en una suerte de connaturalidad. Pues un poema no puede leerse como una novela o un ensayo. Con un poema se habita, se convive, un poema se constituye como lugar de la palabra. De toda esta aportación vital (la ciudad natal, el mar, los amigos ausentes, la infancia, la tienda paterna, los hermanos, la montaña) lo que perdura es la faceta intimista, ya presente en el poema liminar «Bautismo», en donde el poeta declara: «De mis hijos con alas es éste el que más quiero». Lo que había sido experiencia, necesidad vital, pasa a ser estilo personal en virtud de la insistencia del lenguaje y el ritmo. Con «Emilia» forjó uno de los escasos poemas que se aproximan al hallazgo de la propia voz. Los versos finales revelan que el poeta ha llegado a un estilo nuevo y maduro.

¿Acaso ya sabías, dulce hermana,
 dulce doncella sordomuda,
 que Dios que te selló boca y oídos
 para embriagarte de su música,

desataría un día mi trabada
 lengua discípula y adulta?
 ¿Sabías ya que yo iba a ser poeta?
 ¿No eres, tú, Emilia, quien me apunta?

Sin duda, el diálogo que el poeta entabla con esa figura próxima y viviente, por medio de las marcas subjetivas del vocativo y de la interrogación retórica, tiene por objeto abarcar la totalidad de la experiencia compartida. La palabra cede a la música, al silencio, superior al lenguaje, y es el silencio de esa mujer el que hace hablar al poeta. Ella, sustentadora de la infancia, no podía disolverse. Había que salir de los límites del lenguaje, aproximarse a la música, para salvar el recuerdo. La nostalgia de esa mujer, de su silencio, es algo que viene de lejos y que aún sostiene al poeta.

Antes de que Lorca y Alberti escribieran poesía de toros, Gerardo Diego

empezó a trabajar en el extenso libro *La suerte o la muerte* (1926-1963), subtítulo *Poema del Toreo*. Raro arte el del toreo. Aparece como un ritual que hay que cumplir. Ese ceremonial de acercamiento a la muerte es toda la historia del toreo. Y esa aproximación es un conjuro. La muerte del toro se convierte en el objeto necesario de la vida del torero. Es, sin duda, la muerte la que da a la fiesta su sentido último. Instante trágico de la fiesta, en que el torero, venciendo al toro, hace cierta la comunión entre vida y muerte. La soledad es la que reconcilia al toro, animal sagrado, y al torero, pájaro solitario, en un doble sacrificio religioso-poético. Relación mágica que remite al jeroglífico toro-pájaro de las antiguas culturas. Porque el toro, el que lleva el sol y la luna entre sus astas, está ahí para ser sacrificado por el torero, que lo sacrifica sacrificándose, arriesgando la muerte en libertad. Y es que el torero, pájaro solitario como el poeta, rara vez se conducirá en tropel. Mientras el público grita a su alrededor, él actúa en «soledad sonora». Cara a cara el toro y el torero, presentes los dos en y por la soledad. Ella es la que anuda los poemas y las viñetas, lo trágico y lo alegre, el tono y el ritmo, los variados lances de la corrida. De todos ellos, ninguno tan memorable como la «Oda a Belmonte», amigo del poeta, el torero a solas. Esta amistad es para ser seguida: primero, en «A Juan Belmonte» (Boceto para una oda), donde el torero aparece «Triste en su soledad»; después, en la extensa «Oda a Belmonte», donde la fiesta está presidida por la luna

La arrebolada en sus rubores luna
se asoma, presidenta, a su baranda.
Un toro y Juan Belmonte.

¿Por qué la luna va unida a la fiesta? Sin duda, porque la sangre es vida y la vida pertenece a la luna. Por último, en la «Oración por Juan Belmonte», donde el torero pervive en la memoria según su naturaleza verdadera, según su ser: «Era un hombre no más, *solo y desnudo*». Pues que la poesía, en sí y por sí misma, necesita de la soledad y de la desnudez para alojar a la realidad total. Y lo peculiar de *La suerte o la muerte* consistirá en revelarnos no ya tan sólo una serie de coincidencias entre ciertos poemas, sino también la fiesta, de raíz religiosa, como homóloga de la poesía²⁷.

La religión es la mejor fuente del poeta. Penetrar en la fiesta es penetrar en el sentido de la poesía para buscar en la palabra una expresión de la sangre, de la vida que se transmite. En la fiesta hay un rito de asimilación, de devoración sagrada. Precisamente, lo que hace la palabra es dar a esos muer-

²⁷ Desde «Bautizo y brindis» hasta esa «Plaza vacía» del final, una serie de poemas sobre toreros ilustres (la «Elegía a Joselito», la «Oda a Belmonte», la «Epístola a Manolete», la «Egloga de Antonio Bienvenida o el poema a Pepe Luis Vázquez») revelan una honda convivencia con el sentido trágico de la fiesta. Dice José Luis Cano: «Hay que haber vivido —no sólo visto de lejos— cientos de corridas, y sentir ese escalofrío, esa agonía de la tragedia, secretamente prendida de la maravilla de un lance. Maravilla de un arte que es a un tiempo ciencia y que es viejo de siglos», en su ensayo «Gerardo Diego y su poema del toreo», *La poesía de la generación del 27*, Labor / Punto Omega, 3.^a edición, Madrid, 1986, pp. 115-116.

La fascinación de estos poemas no nace sólo de la sabiduría poética por armonizar tan variados elementos, sino también de la nota melancólica que los colma, de la nostalgia, forma de lo sagrado.

tos ilustres un lugar en la memoria, hacerlos inmortales. Y así la palabra, mediadora entre vida y muerte, hace visible lo invisible, se convierte en expresión sacral.

El Jándalo (1964) es una obra firmemente enraizada en el ambiente luminoso de Andalucía. El libro está estructurado en dos partes: Sevilla y Cádiz. La luz azul de Sevilla y la luz blanca de Cádiz aparecen como realizaciones de una experiencia total. En tal sentido, «Luz de Sevilla» y «Elegía de Cádiz» sobresalen por la profundidad de su visión. Ambos poemas construyen realidades sensoriales y penetradas de espiritualidad. El azul de Sevilla, el más profundo de los colores, y el blanco de Cádiz, el color neutro del blanco o no color, el color de una luz ensimismada, el del pintor Zurbarán, al que expresamente se nombra en el poema «Beato Juan Houghton»²⁸.

Desde el color azul al blanco se extiende todo un camino de intimidad y revelación poéticas. Lo extraordinario tiene lugar en la luz misma, en esa luz primera que se da a ver en todo lo cotidiano. En el *Génesis*, la luz es una revelación del Verbo y las palabras, restos de esa palabra primordial, son un camino hacia la luz. Aquí, de nuevo, la palabra no se limita tan sólo a describir, sino que tiende a la sublimación.

En *El cerezo y la palmera* (1964), Gerardo Diego ha intentado llevar al teatro la tensión de la escritura poética, sin mengua de la economía que el teatro ha de tener. Se trata de una obra construida alrededor del tema del nacimiento y presentada en forma de «Retablo Escénico», ya ensayada en *Ángeles de Compostela*, donde todas las superficies han recibido la misma atención. A la unidad dinámica del tema de la anunciación del nacimiento a los pastores, que parece ser el momento más popular dentro de la tradición religiosa, corresponde en la forma concreta de la obra el diálogo de los Angeles iluminados en la primera jornada; la caracterización directa de los pastores y personajes bíblicos en la segunda; los coloquios de los Magos y los Angeles en la tercera. Del texto bíblico vienen los grandes temas de la anunciación del nacimiento a los pastores, de la muerte y resurrección de Cristo, ya prefiguradas por «el cerezo» y «la palmera» del título, la estrella que guía a los Magos y que alumbra encima del portal. Ahora bien, ni los Angeles Intérpretes ni los pastores atemorizados son situaciones nuevas. Lo significativamente nuevo es la combinación de música y poesía: «como poesía y música que se buscan amantes», según dice el Angel I en la jornada segunda. La mayor parte de las canciones proceden de la lírica popular, como sucede en el teatro de Gil Vicente y Lope de Vega, que el poeta conoce bien. Así, la jornada primera acaba con el villancico en boca de María («Cuando venga, ay, yo no sé / con qué le envolveré yo, / con qué»); en el segundo cuadro de la segunda jornada, los pastores se juntan para jugar al «trébole» y repiten en forma alternada el zéjel («De la nieve brota el fuego / y cada vez hay más nieve»). Este cuadro es el más animado, por eso, mientras se realizan las ofrendas, el organillo de Evaristo toca compases de chotis, habaneras y jotas populares. Al final, la obra termina con la bella nana («Si la palmera pudiera»), recitada por los Angeles. No hay duda de que estas canciones, además de expre-

²⁸ De ese blanco dice María Zambrano: «El blanco, el inimitable blanco de Zurbarán a donde todos los colores van a dar, al modo de los ríos en el mar. La inmensidad del blanco que se hace así blancura», en su ensayo «Francisco de Zurbarán», publicado primero en Puerto Rico (1965) y recogido ahora en *Algunos lugares de la pintura*, Espasa-Calpe, Madrid, 1989, pp. 135-143.

sar los sentimientos de los personajes, cumplen la función dramática de crear ciertos ambientes que son, a causa de las canciones mismas, o estados de devoción o de sentimientos amorosos. Queda así la canción reducida a sus verdaderos límites: satisfacer una necesidad escénica. El nacimiento de Jesús aparece aquí como *tableau vivant*, poético y teatral al mismo tiempo, como teatro-acción. Su presencia es funcional porque implica un sentido artístico visible en la predilección por lo simétrico, en la distribución de las canciones y en la riqueza simbólica. Gerardo Diego es antes que nada un poeta y lo que pretende es, a través de la imaginación, crear un lenguaje nuevo, simbolista al fin. De ahí que esta obra, sin dejar de ser teatral, sea más musical y poética.

Al igual que *Variación* (1954), el libro *Variación 2* (1966) viene a ser un ejercicio musical sobre poemas pertenecientes a distintas épocas y libros. Todos ellos van adoptando, como es propio de la música, numerosas variantes. En la música, que para Gerardo Diego es mejor que las palabras, la variación va unida a la búsqueda. Variar significa rebelarse ante lo dado, inventar nuevos territorios, buscar nuevas posibilidades. Es precisamente en el tratamiento imaginativo que el poeta imprime a la variación donde reside la secreta belleza, el profundo sentimiento poético de la «Canción de la pena abrileña», que copio en sus dos versiones para que se aprecien mejor las diferencias

CANCION

Canción de la pena infinita.
Canción de la pena no escrita.
El agua que hoy llueve es bendita.

Canción de la pena abrileña.
Canción de la pena norteña.
La lluvia a llorar nos enseña.

Canción que planea en el techo.
Canción que aletea en el lecho.
Canción del momento deshecho.

Canción de dos almas gemelas.
Amor de las dos paralelas.
¿Jamás se unirán sus estelas?

Canción de la letra y el son.
No existen. Se buscan. Ya son.
Se encuentran. Se abrazan. Canción.

CANCION DE LA PENA ABRILEÑA

Canción de la pena infinita.
Canción de la pena no escrita.
El agua que hoy llueve es bendita.

Canción de la pena abrileña.
Canción de la pena norteña.
La lluvia a llorar nos enseña.

Canción de la playa perdida.
Canción de la espuma absorbida.
Canción de la muerte en la vida.

Canción de dos almas gemelas.
Amor de las dos paralelas.
No se unen jamás sus estelas.

Canción del jamás en el suelo.
Canción del quizás en el vuelo.
Canción del compás en el cielo.

Pocas variaciones, pero sustanciales. La imposible búsqueda de la poesía y de la música en el primer poema alcanza en el segundo a toda la existencia humana: «Canción de la muerte en la vida». Lo que tal vez más se aprecia en estas variaciones es el absoluto dominio que tiene Gerardo Diego del ritmo de la canción, que responde a la actitud estética de evitar la grandilocuencia. La música de Falla, siguiendo el camino señalado por Barbieri y Pedrell, recibe la tradición del canto popular para renovarla. La música y la

poesía se encuentran en la transformación. Y es que el dinamismo de la canción, profundamente viva, no se pierde por la innovación, sino que se hace o se crea en ella hasta alcanzar los límites de lo sublime. Porque es preciso ir a la canción para encontrar, en su condensación y transparencia, ese «algo más» último que es peculiar al lenguaje poético. El arte es siempre un comienzo de construcción. Arte nuevo, el del canto popular, a fuerza de ser antiguo y profundo²⁹.

El notable sentido arquitectónico de Gerardo Diego le hace disponer simétricamente sus *Odas morales* (1966), sometidas a estricta disciplina bajo el esquema sencillo y armonioso de la lira. El número cinco rige la estructura de este pequeño libro: dos odas a un lado («A la disciplina» y «A la duda») y dos a otro («A la fe» y «A los poetas malagueños»), siendo la oda «A los vietnameses» el lugar de la intersección, de la integración. Pues que el cinco, en todas las tradiciones, una cifra sagrada, el número del centro, un símbolo de la totalidad lograda por un centro que reúne cuatro. Ese lugar central sería aquí la nostalgia del paraíso

Oh, paraíso. Helechos,
cañas bambúes, hojas que crecían
del tamaño de lechos
a amantes protegían
y en túneles sombríos escondían.

El paraíso no es otra cosa que ese lugar de la primera palabra. Esa melancolía es la nostalgia por lo sagrado, por ese más allá al que la palabra tiende. Si el poeta desea retornar a ese jardín edénico, cuya espontánea vegetación («helechos», «cañas bambúes», «hojas del tamaño de lechos») es fruto de la actividad divina, es porque la aproximación al origen le salva del tiempo, que es privación de la unidad y caída en la distinción, en la guerra (la de Vietnam o la de España en 1936), entendida ésta como ruptura del equilibrio primordial. Se puede decir entonces que la función de la palabra es la de acabar con un desorden y restablecer el orden, mediar entre este mundo y el otro.

Biografía incompleta (1967) puede entenderse como un texto inacabado, en trance de constituirse. Libro escrito adentro y afuera (*intus et extra*), en la profundidad de lo vivido y en la apertura a la «Biografía continuada». Esta biografía poética revela, en el fondo, una metamorfosis: el nuevo lenguaje sólo se encuentra en el agotamiento de la lengua muerta que contiene. Por esta razón, la escritura, experiencia radical del lenguaje, es una cuestión de vida o muerte. En esta travesía de la escritura, el lenguaje aparece como es

²⁹ Los poetas y músicos de los años veinte hicieron un arte nuevo, pero «sin perder contacto con la tradición». Cuando Falla acude al canto popular, es para renovar el lenguaje musical, para hacerlo disponible. Lo que importa es, pues, desaparecer, para que la tradición hable en uno. Tal era el ideal de don Manuel, seguido entre otro por García Lorca y Gerardo Diego, que encarnan la doble vertiente musical y poética y a los que la renovación del lenguaje se les imponía como una exigencia. A ellos, más que a ningún otro, habría que aplicar la admirable consigna de Verdi: «Volvamos a lo antiguo y será un progreso».

Cfr. *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1986.

tado de permanente transformación. *Vita nova. ars nova*. A la vida renovada, la nueva vida, corresponde un lenguaje que, a fuerza de profundizar en sí mismo, quiere romper los límites del discurso. Puesto que el lenguaje está hecho para nombrar la ausencia de lo que se nombra, su aparición conlleva la posibilidad de pasar de lo real a lo imaginario. En semejante virtualidad, se inscribe el poema «Exódo», cuyos versos finales son los más explícitos

Vámonos vámonos de aquí
 al país donde los amaneceres se ríen de los muertos y de sus
 zapatos de baile
 e ignoran la existencia aterradora de la música del
 dromedario y del otoño
 esas tres obsesiones avvicindadas día y noche en el
 hueco de nuestras manos
 mientras no nos decidamos al embarque definitivo
 de una vez y para siempre
 narices yacentes y ojos cerrados
 para no volver a abrirlos sino a la nueva geografía
 de la patria inventada de no vistos colores
 maravillosamente linda y sordomuda.

Lo que aquí está en juego es la transformación de la realidad en ficción.

La escritura es una aventura continua. Se deja todo atrás y se aborda otro mundo. La palabra, que es la gran mediadora de cielos y tierra, existe para que el discurso reciba la acogida de una palabra de verdad y se convierta en otra cosa. Para ello, lo primero que hace aquí la palabra es abrirse a un nuevo territorio («Vámonos vámonos de aquí»). Esa noción de abrir la escritura, que es ya de por sí una estética, lleva implícita la negación de toda propiedad verbal. Hay que lanzarse a la gran aventura («al embarque *definitivo*») para que sea posible un nuevo comienzo, la aparición de lo imposible («la *nueva geografía / de la patria inventada de no vistos colores / maravillosamente linda y sordomuda*»). La adjetivación no hace sino marcar, aún más, a la actividad poética como un nuevo comienzo, como un imposible necesario. De la memoria al olvido, lo que aquí está posibilitando la palabra es la aventura misma del lenguaje, la reducción de la palabra al silencio, clave última de todas las escrituras.

El viaje es para el hombre una experiencia transformadora. De este viaje o aventura espiritual, que es *Angeles de Compostela*, regresa el poeta a lo sencillo, lo natural, en «*El Cordobés*» *dilucidado y Vuelta del peregrino* (1966), dos libros distintos en un único volumen: el primero como continuación de *La suerte o la muerte*; el segundo, de *Angeles de Compostela*. A pesar de su diversidad, ambos libros parecen estar escritos desde el filo de la iniciación. El peregrino-poeta pasa por la muerte y vuelve. Y todos nosotros debemos pasar por tal experiencia y volver. Esa vuelta del poeta sería un retorno a la dimensión primoridal perdida. Dentro de este ritual iniciático hacia la inocencia primera de la vida, se inscribe el poema «Ormola». No me atrevería a asegurar que este poema sea artísticamente el más perfecto, pues también lo son «Elegía de Emilio Prados», «La voz de Federico» y «La mirada de Ortega», pero sí que es el que más profundamente transmite la salida o búsqueda como elemento propio de toda experiencia poética. El que ha optado por tan radical salida («*Salí a buscarte, madre, niña mía*») ha de vaciarse,

mirar hacia adentro («—Mira hacia abajo. Ese es tu valle materno»), para ascender hacia lo alto («Y sigo y trepo arriba, más arriba, / hasta asir con mis manos mi alto empeño»). La ascensión al Ormola, montaña sagrada, se convierte en revelación de lo trascendente. La muerte de la madre es un «paso al más allá», un trascender la condición humana

cuando Dios te llamó y tú ahogándote
me mirabas tristísima y alegre,
heroica (te ahogabas) sonriendo,
desgarrándote, hundiéndote, salvándome
desde tu ultraladera, me mirabas
subiendo, azuleándome de cielo.

El camino hacia el otro mundo se revela por el azul, el color de lo absoluto. La muerte implica trascendencia. Nunca muerte y poesía estuvieron tan unidas. La muerte, la palabra.

A Gerardo Diego debemos un constante apego por la música, apego que se manifiesta de modo singular en el *Preludio, aria y coda a Gabriel Fauré* (1967) y en los *Nocturnos de Chopin (Paráfrasis románticas)*, libro comenzado en 1918, publicado más tarde en 1963, y que, en 1969, apareció con nuevos retoques y distinto título: *Ofrendas a Chopin*.

Tiene la música de Fauré la expresión de la melancolía. Por eso, en el «Aria» central, el poeta se pregunta por el sentimiento mismo de la música

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?

Humanamente, la melancolía es la nostalgia por el Otro Mundo. Esa nostalgia es la madre del arte, de la música y de la poesía. Pitágoras nos dice que en el principio fue el acorde y el poeta repite aquí lo mismo: «fue en un principio el ruido». La esencia del universo es musical y la música nos hace sentir lo absoluto, origen del arte. Es en la música donde el poeta intenta expresar su visión de lo trascendente, sabiendo que no hay fórmula capaz de decir lo inefable. Arte y religión coinciden en una misma experiencia de la realidad última. Para el idealismo alemán, que surge frente al materialismo estético, la música aparece como sucedáneo de lo religioso, como camino hacia el misterio. Es lo que nos hace sentir la música interior de Chopin, música de gran poeta, que nos levanta y nos funde con lo divino. Esa música ligera, como la palabra musical de Bécquer, queda reducida, en su inmaterialidad, a la pura función de mediar entre la tierra y el cielo. Tal ideal de mediación es lo que se advierte al final del «Nocturno XIV», el poema de la forma

¡Quién pudiera seguirla en su vuelo
y arrobado en dichoso desmayo
patinar por el hilo de un rayo
de luna hasta el cielo!

¿Cuál es el objetivo de exaltar la impotencia de la mediación como esta

do ideal? Simplemente una actitud pasiva, fundamentalmente creadora: dejarse penetrar por lo absoluto. Porque no hay ninguna manifestación artística, ni poética ni musical, que no sea resto de un trato con lo absoluto³⁰.

Leyendo el libro *Poesía amorosa* (1918-1969), que recoge en la edición de 1970 catorce poemas nuevos con el título de «Invenciones a dos voces», se advierte la evolución de Gerardo Diego en el tratamiento de la materia entera, amorosa y poética. Porque el Eros y el Verbo pertenecen al substrato originario de lo sagrado. Al tiempo rectilíneo de la Historia se opone el tiempo circular de la Religión, de la mujer, que nos abre a lo absoluto. Lo que hace de la mujer un objeto religioso es su función mediadora entre la Naturaleza y el hombre. La mujer admite el tiempo natural y, en consecuencia, lo femenino es una aproximación al origen, una forma de internarse en el territorio de lo sacro y encontrar allí la voz que hable como la materia misma lo haría. La lectura de estos poemas amorosos nos sitúa ante un lenguaje que no se puede dividir. Esa voz de lo indistinto, propiamente creadora, es la que se escucha en el poema «Crear materia»

También yo creo mi materia hermosa,
mi materia de ti.

La creación exige por naturaleza la libertad y no se puede vivir en ésta si algo se interpone. Acto poético como creación constante, como un paso continuo de la materia a la forma y de ésta a la infinitud de la materia, como fluidez o disponibilidad. Porque es el ingreso en lo infome lo que determina la apertura infinita de la forma, la posibilidad de la palabra, pues es función de ésta abrirse a lo imposible nombrándolo. Dar forma, transformar la materia en transparencia, es conjurar toda ruyter de la materia. Así habría que entender el lenguaje de estos poemas: como una aproximación más intensa de la palabra a la infinitud de la materia, a la esencial indeterminación del origen.

La esencia de la poesía implica la instalación del amor en la palabra. El amor quiere instalarse en la palabra porque ésta, siendo plenamente un producto temporal, constituye para el amor una de las mejores posibilidades

³⁰ La música ha sido esencial en la vida y en la poesía de Gerardo Diego. El mismo ha dicho: «La música es una necesidad de mi vida, la forma más mía, más natural de experiencia dentro del arte».

Sin embargo, no hay todavía un estudio de conjunto, sino tan sólo aproximaciones parciales. Véanse los artículos de María del Carmen Hernández Valcárcel, «Poesía y música en los *Nocturnos de Chopin* de Gerardo Diego», *Estudios literarios dedicados al profesor Mariano Baquero Goyanes*, Murcia, 1974; y de Carlos-José Costas, «Gerardo Diego: poeta de la música», *Estafeta literaria*, núms. 594-595, pp. 29-30.

Una selección de textos musicales debería contar con el poema «Aria», procedente de *Preludio, aria y coda a Gabriel Fauré*; los poemas dedicados a «Debussy» y «Alejandro Scriabin» de *alondra de verdad* y los poemas correspondientes a los *Nocturnos de Chopin*, completados con importantes conferencias dedicadas a la música, especialmente el penetrante ensayo sobre «La noche y la música», que Gerardo Diego pronunció en el Teatro Robledo de Gijón, el 10 de junio de 1938.

Una antología de estos textos puede verse en el ciclo musical dedicado al poeta por la Fundación Juan March en febrero de 1990. *Boletín informativo*, núm. 198, marzo de 1990, pp. 27-29.

de realizarse. Palabra como ofrenda, como ocupación inocente, que sirve de fundamento al amor vivido. Tal es el verbo que recorre los catorce romances de *La fundación del querer* (1970), libro escrito de forma seguida y con la experiencia de la intimidad³¹.

El título está destinado, ya de por sí, a ver en la voluntad el fundamento de la concepción poética. De la libre voluntad depende no sólo la perduración de nuestra vida («En el fondo, todo hombre vive en su voluntad», había dicho Schopenhauer), sino también de la palabra poética («Pero lo que permanece es lo que los poetas fundan», afirma Hölderlin). Es precisamente en lo ilimitado de la voluntad donde se forma la poesía. Fundar, en sentido poético, consiste en abrir el ser, nombrarlo en su presencia fundamental. Gracias a esta apertura, la palabra evidencia la realidad profunda del amor. Esta vinculación de la experiencia amorosa con la aventura poética aparece de forma clara en el romance que da título al libro

La fundación del querer
es una suerte profunda.
Se funda lo que se quiere,
se funda lo que se busca.

En este caso, el instante amoroso, en cuanto reunifica al poeta con lo absoluto («se funda lo que se busca») es la forma suprema de libertad. El amor debe ser libre donación, debe quedar abierto a lo que es para poder nombrarlo. Y la esencia de la palabra poética, la nombradora, únicamente se comprende a partir de un solo momento de amor, de su intento por detener el tiempo.

Desde los poetas del siglo de oro hasta Unamuno y Machado, España no tuvo auténtica poesía religiosa. Ellos volvieron a unir la religión y la poesía. Después de ellos, el último Juan Ramón Jiménez y, dentro ya del 27, la poesía de García Lorca, que tiene un carácter fundamentalmente sagrado, y la de Gerardo Diego, llena de honda tradición católica³².

Cuando se parte de la no diferencia entre lo divino y lo humano, que esta poesía tan hondamente revela, se entiende la palabra como el nombrar del origen. Nace, pues, *Versos divinos* (1971) para ser contrapunto y complemento de *Versos humanos* (1925), para ser ambos exploración en profundidad de la palabra perdida. Tal sumersión del lenguaje, que niega sus propios límites, libera un vacío en el que lo ininterrumpido, aquello que murmura ince-

³¹ Sólo a través de la más profunda intimidad puede mantenerse el poeta en unión con el amor compartido. En este sentido, *La fundación del querer* guardaría una clara relación con los libros del ciclo amoroso y, de manera especial, con *Amor solo*.

³² En general, la cultura gnóstica y laica del momento hizo que la preocupación religiosa de estos poetas fuera más bien escasa. Con todo, la poesía como expresión religiosa, como un saber acerca de la realidad total, está presente de modo distinto y con distinta intensidad en algunos de ellos: la poesía de Lorca, siempre nutrida de una religiosidad arcaica; el existencialismo de Dámaso Alonso; el catolicismo de Gerardo Diego; la mística de Emilio Prados; la poesía religiosa de Altolaguirre después de la guerra y de Doménchina en el exilio.

Falta todavía un estudio de conjunto sobre las interferencias poético-religiosas dentro del grupo, sin olvidar la significativa presencia de César Vallejo.

santemente, no tiene otra cosa que ofrecer más que la unidad del nombrar. El vacío tiene como correlato necesario la totalidad. Para esta visión total, que borra cualquier significación determinada, el poeta recurre a un lenguaje específicamente religioso, que va en busca de la presencia oculta. En la fundación de este lenguaje, expresión del ser y de las cosas, se instala la escritura de este libro, todo él animado por la fe. Este sentimiento religioso es el que abre y cierra un conjunto bastante heterogéneo. Con la fe se anula la distancia y se recupera la unidad perdida. Por eso, el poeta comienza expresando su fe en Cristo, el Verbo encarnado

Porque, Señor, yo te he visto
y quiero volverte a ver
quiero creer.
(«Creer»)

y termina con la venida del Espíritu Santo, que constituye la presencia de la Unidad perdida

Pero no estamos solos. El fuego nos calienta.
Y el reino del Espíritu descendió hasta nosotros.
(«Pentecostés»)

A la diversidad de Babel sucede la unidad de Pentecostés. El episodio de Pentecostés simboliza el ingreso en la nueva vida anunciada por Cristo.

La fe es la que permite que el Espíritu Santo penetre en los apóstoles en forma de lenguas de fuego. Aceptar la diversidad de las leguas supone restablecer la unidad de la lengua. Pentecostés revela la Unidad recuperada, lo absolutamente imposible, es un episodio poético³³.

Cementerio civil (1972), libro recogido y humano, aparece como ejemplo de escritura límite, como palabra del final y del comienzo. Podría decirse que el lector de esta obra se encuentra ante un lenguaje donde vida y muerte resultan inseparables, lenguaje como apertura al más allá, de innata superioridad musical. Porque es la música la que fuerza los límites de lo real y nos lleva adonde la palabra no puede hacerlo³⁴.

³³ Aquí vuelve a descubrirse que lo religioso forma parte de la condición poética de Gerardo Diego. El mismo ha dicho: «No hay motivo más hondamente humano para inspiración de un poeta que el motivo divino. Desde que Dios se hizo Hombre, cantarle es cantar y comprender al hombre de carne y alma, al hombre individual, y a la colectiva humanidad sumida y resumida en su paciente persona», citado por F. Javier Díez de Revenga en su ensayo «Gerardo Diego: poética y poesía», *Gerardo Diego. Premio «Miguel de Cervantes» 1979*, Opus Cit., p. 85.

³⁴ Para Gerardo Diego la música es siempre superior al lenguaje. Tal superioridad revela tanto un desbordamiento como una insatisfacción, un exceso del lenguaje con relación a la música, y una aspiración del poeta al músico que no pudo ser: «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», *Revista Verbo*, núms. 19-20, «Homenaje a Gerardo Diego», Alicante, octubre-diciembre, 1950.

Son, en efecto, los poemas musicales los más importantes dentro del conjunto y, entre ellos, destacan los dedicados a Orfeo y a Mozart, dos músicos del más allá. Orfeo, que atraviesa los límites entre la vida y la muerte, es el prototipo del poeta, el hechicero de la palabra

¿Para quién cantas tú, para quién canta
tu alma de luz, el lirio de tu cuello?
¿Para el fuego de Apolo o el cabello
en fuga huracanado de Atalanta?

5 Arboles, rocas, fieras, mueve, inmanta,
bambolea y concentra tu destello
de oro, tu timbre que, si eriza el vello,
desde el orco hasta el cielo nos levanta.

10 Tu voz conduces, intervalas, bañas
en llanto. Se te rompe. Mas perdura
tu mano, Orfeo, que edifica y dice

—arrancando a la lira sus entrañas—
las sílabas de un nombre que inaugura,
crea toda la música: ¡Eurídice!

La misión del poeta, como la de Orfeo, consiste en sacar de la oscuridad una imagen perdida, recuperar para la luz las sombras, provocar el nacimiento o descubrimiento del ser. Su canto, que ha atravesado vivo la muerte, que la ha visto con sus propios ojos («la más terrible que un ser vivo pueda soportar»), se hace inmortal, puesto que es a través de la muerte como nace el canto que no morirá nunca. Este canto puro es el que «crea toda la música».

Y junto a Orfeo, la figura de Mozart, músico de infinitudes, a quien el poeta dedica su extenso e inolvidable «Revelación de Mozart», poema de larga gestación. Gerardo Diego coloca muy bien los dos poemas juntos, el de Orfeo y el de Mozart, dentro de un conjunto más amplio de reflexión sobre el arte. Imposible hacer un análisis de este largo poema, aunque uno de sus momentos culminantes tenga que ver con la trascendencia de los límites de la humanidad, propia del lenguaje y la música

Mas qué verán los ojos —¿niño, hombre?—
que así penetran más allá del límite.
Porque ellos ven la bienaventuranza
y la espejan en cláusula, en cadencia
ofrecida al candor, porque ellos
rondan y descubren la espalda de los sueños,
por eso ya nosotros nos alzamos,

Mozart es para Gerardo Diego no sólo la imagen del poeta, sino que además su música armoniosa trasluce la relación entre lo divino y lo humano (Escrito queda: «Música desde el cielo para el hombre»)³⁵.

³⁵ Véase el ensayo de Carlos Murciano: «Gerardo y su *Revelación de Mozart*», *Revista Estafeta literaria*, núms. 594-595, Opus Cit., pp. 26-28.

En la medida en que la música de Orfeo y Mozart escapan a la muerte, al determinismo del lenguaje, ese mismo lenguaje toca a su fin y tiende al infinito. Música y poesía devienen inseparables en su aproximación al origen, pues reproducen el retorno de lo múltiple a la sola unidad, como el antiguo mito de Orfeo, enraizado en una religión agraria que unía la vida y la muerte.

Carmen jubilar (1975) es un libro de madura juventud. De un joven que se asomó un día a la poesía y se entregó a ella sin reservas. «Se necesita mucho tiempo para hacerse joven», escribió Picasso. Y es que sólo desde la plenitud de la madurez se puede escribir poesía joven. Ahora, cuando el arco está ya completo, se ve la poesía como una experiencia de la vida, como una gran aventura, un largo aprendizaje, y así lo dice el poeta en el poema liminar que da título al libro

Humana obra de misericordia,
enseñar al que quiere saber el que no sabe.
Y sin interrupción cuarenta y seis años
y medio.
Qué aprendizaje hermoso de inocencia,
de ciencia y de paciencia,
y cuánto respirar, beber poesía,
poesía alumna, mi única maestra,
mi juventud perenne. Oh, gracias, gracias.

De lo que se trata es de rejuvenecer el lenguaje, de hacerlo disponible, abriéndolo a nuevos territorios. Pues la poesía no puede ser entendida como un discurso definitivo y cerrado, sino como una práctica más allá de la palabra. Es como *un imposible necesario*.

Del amor de Gerardo Diego por Soria, ciudad lírica por antonomasia, brota el volumen *Soria sucedida* (1977), que comprende dos libros: *Soria* (1922-1946) y *Soria sucedida* (1921-1976). Libro, pues, de compleja y dilatada elaboración, de una larga experiencia, que comporta la totalidad del sentido, sin que podamos distinguir lo que es interior de lo que es exterior, la ciudad de su expresión. Al principio, en el poema «Total, precisa, exacta» de la sección «Galerías de estampas y efusiones (1922-1923)», el poeta nos decía:

Total, precisa, exacta. Soria: bien te aprendí
Yo no sabré cantarte; pero te llevo en mí,
toda entrañable, toda humilde,
sin quitar ni poner una tilde.

Al final, en el poema «La ninfa en el laurel» que cierra el libro, el poeta nos dice:

Total, precisa, exacta, Soria, bien me supiste.
Soria arbitraria y mía, en mí te conociste,
toda entrañada, toda fiel,
como la ninfa en el laurel.

¿Qué es lo que ha cambiado entre los dos poemas? En el primero, la forma verbal «bien te *aprendí*» lo que indica es un aprendizaje, un esfuerzo

del poeta; en el segundo, «bien me *supiste*», una revelación, un dominio de la ciudad sobre el poeta. Sin duda, aprendizaje y revelación son dos movimientos complementarios del proceso poético. Se va hacia algo para que ese algo llegue a revelarse. Lo que cuenta es, por tanto, el poder de transformación que distingue a la palabra poética. Esta tiene por misión descubrir la realidad y eternizarla en el instante del poema, según prueba al antiguo mito de Apolo y Dafne («como la ninfa en el laurel»). En este proyecto de descubrimiento, el lenguaje no conoce la mentira y únicamente lo habita la fidelidad expresiva («Total, precisa, exacta»). Desde el momento en que el poeta ha convivido con la ciudad, la ha hecho suya, su lenguaje no hace más que expresar la palabra del pueblo, la voz olvidada o perdida. Lo esencial en este caso es que el lenguaje no resulta extraño a la realidad vivida, sino que brota directamente de ella³⁶.

En el prólogo a su *Poesía completa* (1989), nos dice Gerardo Diego: «El Libro es intocable. La Hoja, por el contrario, se presenta en su última versión, como resultado del pleno derecho del autor a mejorarla y transformarla, aunque siempre respetando el poeta la verosimilitud». Es una voz salida de un alma en plena madurez, una voz que parece no confundir los Libros con las Hojas y vincular éstas a un determinado tiempo de composición. La distribución de estos poemas inéditos en series, escritos entre 1915 y 1982, responde tal vez a la preocupación esencial de variar, propia de la música y de la poesía. De las 16 series, algunas conocidas en parte a través de *Cometa errante* (1985), las más novedosas son las dos series de «Jinojepas» (1927-1957 y 1966-1982), verdaderos apócrifos. No deja de resultar curiosa esta práctica de *lo apócrifo* (de la libertad de pensamiento y de expresión) en los años maduros. Tal vez esta conexión entre lo cómico y lo humano sirva para hacernos ver la aspiración a lo que debe ser bajo la insuficiencia de lo que es. Así habría que leer el poema «Jinojepa del Cervantes», claro ejercicio de ironía universal. Ironía y libertad se implican mutuamente. Como la ironía impide al pensamiento fijarse, sino que continuamente lo está movilizando, lo que hace la ironía es ampliar el campo de los posibles pensados e imaginados. El pensamiento poético es una puesta en cuestión del pensamiento objetivo. Lo poético es ante todo lo imaginado, lo que está más allá de lo real. Lo importante es, pues, mantener la imaginación para interpretar lo oculto, abrirse a lo imposible, entrar en el desierto, en el lugar de las citas imposibles

³⁶ Ya hace tiempo que Antonio Machado habló del destino poético de Soria, de su honda espiritualidad: «Soria es una ciudad para poetas, porque allí la lengua de Castilla, la lengua imperial de todas las Españas, parece tener su propio y más limpio manantial. Gustavo Adolfo Bécquer, aquel poeta sin retórica, aquel puro lírico, debió amarla tanto como a su natal Sevilla, acaso más que a su admirada Toledo. Un poeta de las Asturias de Santillana, Gerardo Diego, rompió a cantar en romance nuevo a las puertas de Soria. Y hombres de otras tierras, que cruzaron sus páramos, no han podido olvidarla. Soria es, acaso, lo más espiritual de esa espiritual Castilla, espíritu a su vez de España entera. Contra el espíritu redundante y barroco, que sólo aspira a exhibición y a efecto, buen antídoto es Soria, maestra de castellanía, que siempre nos invita a ser lo que somos y nada más», de un artículo publicado en *El Porvenir Castellano*, de Soria, número del 1 de octubre de 1932. Recogido por José Luis Cano en su ensayo «Soria y Gerardo Diego», *La poesía de la Generación del 27*, Opus. Cit., p. 109.

Entré al desierto sin cerrar la puerta
 («El poema de un verso»)

En este breve y enigmático poema, constituido por un solo verso, aparece claro este *processus ad infinitum* propio de la experiencia poética. ¿No sería el desierto el lugar propiamente creador, el lugar de la palabra, que en el principio se quería semejante? El vacío que rodea al desierto es semejante al silencio que rodea a la palabra. Quien asimila cualquier parte de *Hojas* a la escritura de libros anteriores se equivoca. De todos sus libros, el poeta hizo un único libro. Al final de toda destrucción está la inminencia de lo trascendente. De ahí que esta palabra poética, que nombra lo inminente, tienda por naturaleza a la totalidad del canto, sin que ya pueda hablarse de distancia entre el ser y la palabra. Su fuerza le viene de su vacío, de su lisura, de esa zona de ausencia en que todo es posible de nuevo y se ofrece a la libertad.

Nombrar es anudar, volver al origen. Un poeta con esta conciencia de lo primordial tiende inevitablemente a hacer de la escritura un ejercicio de destrucción. En efecto, para ser fiel a sus orígenes, para recuperar la unidad perdida, necesita la palabra vaciarse de sus representaciones. Se trata entonces de no ser histórica, sino trascendente. Y la trascendencia tiene como correlato la negación, el vacío. Voz del vacío, la sola voz. Esta voz absoluta, que no conoce límites ni etapas, es difícil de clasificar, siendo doble ya desde el principio mismo: «Yo no soy responsable de que me atraigan simultáneamente el campo y la ciudad, la tradición y el futuro; de que me encante el arte nuevo y que me extasíe el antiguo; de que me vuelva loco la retórica hecha, y me torne más loco el capricho de volver a hacérmela —nueva— para mi uso personal e intransferible».

Obra de la totalidad, obra sobre la que actúa el delicado juego de tradición y novedad, rasgo peculiar del arte vanguardista. Los poetas y los músicos de los años veinte hicieron un arte nuevo, pero «sin perder contacto con la tradición». Parece claro que, en la movilidad cultural del 27, la tradición no es un peso muerto, sino una fuerza viva que anima e informa el presente. Desde sus comienzos, la poesía de Gerardo Diego se singulariza por ser «innovadora», por tener conciencia de su propia contemporaneidad. Y así combinará la vanguardia con la tradición e intentará superar la dicotomía vertiendo en el molde tradicional la materia poética creacionista, tal y como sucede en la *Fábula de Equis y Zeda*. La unión de estas tendencias, trabándose unas a otras, tal vez haya que buscarla en la simultaneidad de la música, su forma más natural de experiencia artística. Dado que el lenguaje cumple una función negativa, pues está hecho para nombrar la ausencia de lo que se nombra, el poeta recurrirá a la música, que es por excelencia el arte de la participación. El lector de esta poesía se encuentra frente a una totalidad: lo *imposible* como fin último. Lo que intenta la música, de manera más radical que el lenguaje, es saltar de lo real a lo imposible, tender a todo lo que no es ella, al silencio anterior al lenguaje. Por eso, la unidad de esta poesía habría que buscarla no en la lectura, sino en la audición, en el ritmo, que es la forma de una fluencia, según la conocida expresión de Gerhard. El sentido de esta totalidad en lo musical resulta evidente en el «Romance del Duero»

Quien pudiera como tú,
a la vez quieto y en marcha,
cantar siempre el mismo verso
pero con distinta agua.

Tales versos tradicionales revelan que el canto, al reunir lo aparentemente contrario, persigue la totalidad, la unidad trascendental. Ese canto, esa voz, sabia mezcla de fantasía y rigor, ha crecido hacia adentro de sí misma para trazar, a través de la nostalgia, un viaje desde la sensación a la emoción. Tal es el movimiento de la libertad creadora.