



Ramón Sánchez Ochoa. Gerardo Diego. Prosa musical I. Historia y crítica musical, Pre-Textos, Valencia (España), 2014, 808 pp., 35 €
ISBN-10: 8415894775. ISBN-13: 978-8415894773



Ramón Sánchez Ochoa. Gerardo Diego. Prosa musical II. Pensamiento musical, Pre-Textos, Valencia (España), 2015, 384 pp., 25 €
ISBN-10: 8416453365. ISBN-13: 978-8416453368

El mismo año de la publicación de *Poesía de lo imposible*, vería la luz el primer volumen de la *Prosa musical* y, en 2015, el segundo. Se trata de dos tomos en los que Ramón Sánchez Ochoa reúne, primero, los escritos sobre historia y las críticas musicales de Gerardo Diego y, después, su pensamiento musical. La *Prosa musical* era un tema pendiente de publicación en la prosa dieguina, lo que se resuelve magníficamente con esta cuidada edición. Estos dos volúmenes constituyen, así pues, el complemento y colofón a la obra completa de Gerardo Diego.

Con el permiso de Ramón Sánchez Ochoa, transcribimos el prólogo a estos dos tomos de la *Prosa musical*, para conocer mejor tanto al investigador como su objeto de investigación, no sin antes alabar el acertado trabajo de selección y agrupación temática de los escritos de Gerardo Diego, así como la selección bibliográfica aportada y el elaborado índice onomástico, que facilita considerablemente cualquier consulta puntual.

PRÓLOGO

Oh música de claras columnas verticales,
palacio transparente de giratorias lluvias
oloroso a resina de los bosques pretéritos,
a jirones de cielos azules, desgarrados.

Gerardo Diego

Como una lluvia infinita la música permea la obra entera de Gerardo Diego. Fluye en sus libros, impregna sus páginas, por sus estrofas se filtra hasta el suelo y subsuelo de sus versos: de la fachada al patio, de la cubierta a los cimientos, en esas dos vertientes de su edificio creador que son la poesía de Bodega y la poesía de Azotea. Poeta músico y músico poeta, esta voz singular del Veintisiete ha vivido y cantado la música como pocos escritores se han atrevido nunca a hacerlo. La música es desde el primer momento el faro que orienta sus versos, la «columna mágica», como escribe en una temprana carta, que le impide perderse en la noche oscura de la creación. Es el «friso sonoro que fluye la fuente» en el breve poema «Estética» y dicta «ritmos ritmos» en el «tamboril» de su «cerebro». Es el «palacio transparente de giratorias lluvias» de «Preludio, Aria y Coda a Gabriel Fauré», inagotable surtidor de temas y técnicas para su poesía. Y la música es también y todavía el ideal estético perseguido por sus versos, sus versos más extremados sobre todo, esa poesía absoluta en la línea creacionista que convierte el poema en una realidad nueva, en un puro juego verbal sostenido en sus proporciones y equilibrios internos, que al igual que la música, arte asemántico por excelencia, no reenvía a nada que le confiera sentido fuera de sus versos.

La música, vector y piedra angular de la poesía dieguina. La crítica especializada no ha dejado de repetirlo en la extensa literatura dedicada al poeta. Cualquier lector puede además confirmarlo con sólo asomarse a alguno de sus poemarios. Lo que ni una ni otro podían sin embargo imaginar es el inabarcable espacio ocupado por la música en su obra en prosa. Toda su vida y en paralelo a su producción lírica, el poeta no cesa de publicar, en revistas y diarios españoles e hispanoamericanos de distinto signo, artículos y ensayos sobre distintos temas: recuerdos, literatura, pintura, música, religión o tauromaquia. Responde con ello a una doble exigencia: por un lado, dar salida a sus desbordantes inquietudes intelectuales y artísticas; por el otro, dar entrada a unos ingresos periódicos que complementen su exiguo sueldo de catedrático de instituto.

A diferencia del resto de su obra, estos escritos musicales no habían sido hasta ahora recopilados y publicados en un mismo libro. En ninguna de las dos ediciones de sus obras completas lograron encontrar acomodo. La primera condujo a la publicación en Aguilar de dos volúmenes de poesía, preparados por el propio autor y editados al cuidado de Francisco Javier Díez de Revenga. Emprendida con ocasión de su

centenario, la edición de Alfaguara se proponía llegar mucho más lejos y a sus tres tomos de poesía sumó otros cinco de prosa diversa, a cargo del mismo especialista y otra autoridad en la materia, José Luis Bernal. Ocho amplios volúmenes, en suma, de unas obras en realidad incompletas, como esa *Biografía incompleta* que da título a un poemario de madurez, huérfanas de ese último libro que debía recoger la prosa musical, sin la que no acaba de entenderse la vida y la obra del poeta.

Mi primera impresión al descubrir este corpus musical fue de asombro. De profundo asombro y desconcierto, ante la amplitud de la empresa, la diversidad de los temas tratados, la excepcional calidad musical y literaria de algunos textos. Centenares y centenares de páginas, publicadas o inéditas, impresas o mecanografiadas, fruto de más de sesenta años de escritura vertida en los principales géneros musicográficos: críticas, artículos de fondo, breves ensayos, conferencias-conciertos, notas a programas de mano, presentaciones de acontecimientos musicales, colaboraciones para *Panorama Poético Español* y otros programas radiofónicos. Unos textos de vocación y factura en realidad muy distinta. La mayor parte de ellos son redactados a vuelapluma, sin apenas correcciones, al dictado de una voz atenta a la actualidad y las inquietudes sentidas en cada momento. Precedidos de un largo trabajo de documentación, otros son en cambio madurados durante largo tiempo, antes de sondear en profundidad el universo de un compositor, un género musical o un problema estético de amplio alcance.

UN AMADOR DELEITANTE

Sorprende la extraordinaria inclinación musical reflejada en estas páginas. Un amor profundo, una auténtica devoción por la música habría que decir, que el poeta cultivaría sin desfallecimiento de sus primeros a sus últimos años. La sensibilidad musical de Gerardo Diego despierta en su misma infancia. Sobre el viejo piano familiar escucha a sus hermanos interpretar valeses de Chopin y otras pequeñas piezas de salón que estimulan su oído y desatan su fantasía. Con su entrada en el colegio recibe él también sus primeras clases de solfeo y se inicia en la práctica de un instrumento del que ya nunca se separaría. Siente entonces abrirse bajo la piel una misteriosa «herida» musical, evocada años después en el poema «Intermezzo I. El piano»: herida, porque la música es a la vez placer y dolor, delicia de lo alcanzado y nostalgia de lo perdido, que al igual que la «pantera infinita» de su poema faureano desgarrar el hígado de quien se aproxima a ella.

Tras los años de iniciación y los consejos de sus hermanos, su formación discurre de manera autodidacta, sin conservatorios, calendarios de exámenes ni programas académicos. Sobre las teclas blancas y negras del viejo Bernareggi descifra todas las partituras que, un poco buscadas, un poco al azar, como ocurre con casi todo, llegan hasta sus manos: intensos paréntesis de estudio y recogimiento, concentración y abandono, a los que toda su vida reservaría un momento privilegiado del día. Nota a nota, pentagrama tras pentagrama, se convierte así en lo que en un artículo de la *Revista de Occidente* denomina no un *amateur*, ni un *dilettante*, sino un «amador deleitante» de música: un amante incondicional, en verdad, con una temprana y urgente vocación de compositor nunca atendida, pero también importantes lagunas en

materias como la armonía, el contrapunto, el análisis o la orquestación, que por otra parte sería el primero en reconocer.

Con excesiva modestia, en otro artículo se describe como un «entusiasta aficionado», frente al «músico de verdad», fórmula reservada a la figura del compositor, condenado como el pobre «equilibrista por los cinco alambres» de *Canciones a Violante* a reproducir siempre «ajenas pautas» con su instrumento:

Y quisiera ser músico,
músico de verdad, no de los pobres
que ajenas pautas suenan como propias,
equilibrista por los cinco alambres
con riesgo a cada pájaro
de romperse la crisma.

Nunca a la altura de sus exigencias, el nivel alcanzado le permite con el tiempo abarcar un amplio repertorio pianístico, desde el Barroco hasta el siglo XX, y ofrecer en ciudades españolas y extranjeras unas singulares conferencias-conciertos. Es difícil encontrar fórmula que resuma mejor la proteica personalidad dieguina. Sobre el escenario se concitan el conferenciante, el pianista y el poeta, en torno a títulos tan sugestivos como «El debate entre el vals y la mazurca», «Homenajes (Letras y notas)», «El humorismo en la música moderna» o «Manuel Falla y Francisco de Zurbarán». El resultado es una propuesta pluridisciplinar, un sutil ejercicio entre disertación, ilustración poética y ejemplo sonoro, dentro de un espíritu divulgativo al servicio de los clásicos y los nuevos creadores.

El poeta no cesa toda su vida de cultivar esta excepcional pasión por la música a través de incontables lecturas y conciertos. En sus sucesivas ciudades de residencia acumula revistas, libros y más libros, que pronto desbordan los estantes de su biblioteca, extendiéndose por los pasillos y habitaciones de toda su casa. En este nutrido fondo documental y bibliográfico, depositado hoy en la fundación que lleva su nombre, recaba las informaciones requeridas por sus propios escritos y afianza una sólida cultura musical, sobre todo en el ámbito de la historia y la estética.

Según las posibilidades de cada lugar y momento asiste además a conciertos de música clásica. Así, en sus años de catedrático en el Instituto Jovellanos de Gijón acude con frecuencia a la vecina Sociedad Filarmónica de Oviedo, donde escucha a algunos de los grandes intérpretes del momento y presencia dos inolvidables recitales de Maurice Ravel y Béla Bartók, con los que llega a intercambiar algunas palabras. En sus definitivos años madrileños se convierte después en un asiduo de los conciertos de la Orquesta Nacional, en la sesión de los viernes ofrecida en el Palacio de la Música, para los que durante casi treinta años escribe notas destinadas a los programas de mano.

Poco a poco asume también un destacado papel en el mundillo musical. Presenta conciertos, participa en jurados, entrega distinciones y se relaciona con numerosos compositores, intérpretes, críticos y musicólogos, algunos de los cuales se convierten en verdaderos amigos. Con su admirado Manuel de Falla, por ejemplo, descubre los jardines y palacios de la Alhambra, estremecedora experiencia recordada años

después en su poesía y su prosa, en particular una espléndida conferencia-concierto pronunciada en plena Guerra Civil en el teatro Robledo de Gijón: sin duda, una de las joyas de su literatura musical, sólo enturbiada por las alusiones políticas contenidas en sus últimas páginas. Con otro amigo compositor, el alicantino Óscar Esplá, recorre en otro viaje de juventud los parajes de la sierra de Aitana y, durante más de cincuenta años, comparte sus inquietudes artísticas, complicidad que desemboca en una colaboración: la cantata para el vigésimo aniversario de la proclamación de la Declaración Universal de los Derechos del Hombre por la ONU.

MÚSICAS DISPERSAS

La *Prosa musical* delata una curiosidad sin límite. Como un paseante ocioso por la ciudad, el poeta recorre sin plan preestablecido el territorio de la música. Cualquier estímulo lo detiene, un aniversario, una lectura, un concierto, una partitura nueva, y enciende la llama de la escritura. Imprevisibles recorridos en los que se cruzan músicas venidas de todas las épocas y latitudes: desde las cantigas de Alfonso X el Sabio a las últimas obras de Bruno Maderna, pasando por la polifonía renacentista, los conciertos de Bach, las sonatas para violín y piano de Beethoven, los nocturnos de Chopin, los *Lieder* de Schubert, los preludios de Debussy, los ballets mitológicos de Dallapiccola o las piezas religiosas de Messiaen. Leídas en su conjunto, estas reflexiones conforman sin pretenderlo algo así como una pequeña historia de la música culta occidental, con presencia de sus principales protagonistas, y guiños ocasionales a otras realidades sonoras, como los cantos y danzas populares o los ritmos exóticos descubiertos en lejanos viajes a Bali o la isla de Java.

Dos grandes polos atraen en particular la atención del poeta. Por un lado, la música romántica, Schubert, Schumann, Chopin sobre todo, que nunca se cansaría de interpretar al piano. Son esas pequeñas piezas de la infancia y adolescencia para siempre inscritas en su memoria, que en uno de sus primeros libros poéticos, *Nocturnos de Chopin. Paráfrasis románticas*, trataría de traducir en palabras. Por el otro, la música de finales del siglo XIX y del siglo XX, es decir, un repertorio que se solapa con su propia vida, con esta vez una fuerte predilección por los compositores franceses y españoles: Fauré, Debussy, Ravel, Albéniz, Falla, Guridi, Esplá, Mompou, Rodrigo o los hermanos Halffter, entre otros autores elogiados en sus escritos.

Las preferencias musicales dieguinas delatan una sensibilidad difluente, atraída a la vez por el pasado y el presente, lo clásico y lo romántico, la modernidad y la tradición, fuerzas encontradas que de distintas formas se conjugan también en su obra poética. Expresadas con libertad absoluta, son el reflejo de una personalidad singular, con sus particulares filias y fobias, sensible a las transparentes sonatas de Scarlatti, los delirios cromáticos de Scriabin o la pugnacidad rítmica de los ballets de Stravinsky, pero por completo ajena al sinfonismo de Rachmaninov, la «peste del chaikovskismo», los «futbolísticos» conciertos para piano de Prokofiev o el «centroeuropeísmo feísta» de algunos contemporáneos. Opiniones parciales que el lector no necesariamente comparte pero que, en su ingeniosa y divertida formulación, muchas veces recibirá con una sonrisa complaciente.

EL PERIODISTA

Las crónicas constituyen capítulo aparte dentro de la *Prosa musical*. En distintos momentos el poeta se convierte en periodista y, en diarios y revistas como *El Imparcial*, *La Libertad*, *Música*, *La Tarde* o *Escorial*, publica unas denominadas «crónicas musicales», textos urgentes pensados para su inmediato consumo pero que, a pesar de este título, no se limitan a simples reseñas de conciertos o acontecimientos musicales. Se trata en verdad de auténticas críticas, con todos los elementos constitutivos del género: información sobre las obras programadas, juicios de valor sobre la calidad de los intérpretes, reflexiones sobre las reacciones del público, además de digresiones estéticas o comentarios de carácter personal. Por su originalidad despunta entre todas la titulada «A Ida Haendel», original crónica en forma de poema, publicada tres días después de una magnífica interpretación del concierto de Beethoven por la violinista polaca.

El cronista opta de modo deliberado en sus columnas por realzar las virtudes y suavizar los defectos del mundo musical, con elogios algunas veces excesivos a los intérpretes españoles. Cuando la ocasión lo requiere, no le tiembla sin embargo el pulso y, entre ironías y juegos verbales, desata críticas sutiles o corrosivas. Críticas a la escasez de recursos musicales: pianos desafinados, instrumentos en deplorable estado de conservación, libros y partituras que llegan con cuentagotas, sobre todo en los ominosos años de la posguerra. Invectivas también a la actitud del público, no siempre a la altura de las circunstancias, en particular esos espectadores que irrumpen en los palcos una vez iniciado el concierto, que aplauden con entusiasmo la enésima versión de una sinfonía de Chaikovsky, pero reciben con hostil indiferencia el estreno de los *Homenajes* sinfónicos de Falla.

¿Qué decir de los intérpretes? Con frecuencia el cronista lamenta la falta de imaginación mostrada en sus programas, con la sempiterna sonata de Mozart o polonesa de Chopin, y sin apenas espacio y aprecio para las creaciones contemporáneas. Propuestas muchas veces previsibles o desequilibradas, frente a otras mucho más creativas, como la que alterna una composición juvenil de Mozart con la quinta sinfonía de Bruckner, algo así como «la lucha entre una gacela y un elefante». De manera decidida ensalza ante todo a los músicos inteligentes y sensibles, que entienden la partitura en sus últimos detalles y se aproximan a lo que no sin cierto misterio denomina la «poesía» de la música. Intérpretes que por un tiempo logran olvidarse de sí mismos y ponerse al servicio de la música, frente a esos violinistas que se deshacen en rubatos o esos pianistas atléticos que recorren el teclado a velocidad de vértigo.

Junto con los artículos de fondo dedicados a los intérpretes, estas críticas diarias, semanales o mensuales componen una detallada crónica de la vida musical española de su tiempo. Valioso relato firmado por un testigo privilegiado que, en su larga vida de conciertos, ha escuchado a la clavecinista Wanda Landowska, el arpista Nicanor Zabaleta, los guitarristas Narciso Yepes o Regino Sáinz de la Maza, los pianistas Emil Sauer, Ricardo Viñes, Arthur Rubinstein, José Iturbi o Alicia de Larrocha, entre otros nombres ilustres. Por un espectador cualificado, dotado de una sorprendente memoria

musical, todavía capaz muchos años después de recordar con emoción una representación de *Boris Godunov* en la Ópera de París, el estreno de *El pájaro de fuego* en el Teatro Real por los Ballets Russes de Diaghilev, la versión de *El amor brujo* bailada por Antonia Mercé, la Argentina, una interpretación de *Don Quijote* dirigida por el propio Strauss o la integral de Bartók ofrecida por el Cuarteto Vegh en dos irrepetibles conciertos.

EL INTELECTUAL

La prosa dieguina acusa asimismo la presencia de un intelectual, un hombre reflexivo que en tono entre poético y filosófico se interroga sobre los pequeños y grandes problemas del pensamiento musical. Aunque también emprende reflexiones de largo aliento, el poeta encuentra generalmente en el artículo de mediana extensión el formato ajustado a su pensamiento. Ni el aforismo ni el tratado. Ni demasiado breve ni demasiado extenso. Unas cuartillas le bastan para abordar un tema, desarrollarlo en sus líneas principales con ilustraciones sonoras y literarias, y dejar muchas veces al lector ante una puerta abierta por la que proseguir su propio razonamiento.

Anotaciones sobre la polifonía o la música infantil se entrecruzan en sus páginas con apuntes sobre el piano, la guitarra o la vihuela, estudios sobre la presencia de la mujer en la partitura o penetrantes disertaciones sobre la naturaleza, como la conferencia-concierto «La noche y la música», otro tesoro inédito rescatado de su archivo. Son impresiones y reflexiones lanzadas al aire, sin pretensión de verdad absoluta, que en su conjunto no constituyen un sistema de pensamiento cerrado, sino más bien una particular lectura del fenómeno sonoro, filtrada a través de un temperamento y una erizada sensibilidad estética. Pues Diego no es un pensador sino un creador, un filósofo sino un poeta, autor no de tratados teóricos sino de un *Manual de espumas*, hermoso título de un poemario, que da rienda suelta a sus inquietudes sin corsés académicos ni ataduras de escuela.

¿Qué es la música? ¿Qué extraño vínculo mantiene el sonido con el silencio? Preguntas de esta naturaleza vuelven con frecuencia en sus páginas. En una temprana conferencia sobre Fray Luis, pronunciada en Montevideo, define la música como «arquitectura de lo sucesivo», fórmula que *a contrario* recuerda la definición de la arquitectura propuesta por Goethe al joven Eckermann en uno de sus largos paseos, privilegiando de esta manera la dimensión temporal y constructiva del arte sonoro. Arquitectura fugaz, que al mismo tiempo se hace y se deshace, esta efímera construcción que es la música no se agota sin embargo en su dimensión formal, pues en el artículo «El secreto de la música» el poeta le suma una irrenunciable función comunicativa, aunque aquello que los sonidos pudieran expresar –y en esto reside precisamente todo su misterio– resulte intraducible al lenguaje de la razón. Factura y emoción, matemática y sentimiento: dos elementos complementarios en la obra musical para un autor que, según la distinción acuñada por Ortega y Gasset en *Musicalia*, escucha «hacia fuera», concentrado en el puro arabesco sonoro, pero también «hacia dentro», atento a las sensaciones y afectos removidos en su fuero interno.

Las indagaciones en torno a la esencia de la música conducen finalmente al poeta hasta lo divino. Tras el silencio que «late bajo la piel de la sonata» intuye ese silencio originario que, en su particular versión del Génesis, marca el inicio de la creación. Es ese mismo silencio cósmico bajo el cielo estrellado que tanto aterraba a Pascal, esa música callada en la noche oscura tras la que el místico intuye la inminencia de dios. La experiencia estética se vuelve entonces experiencia extática y en la música el poeta encuentra el pasadizo secreto que comunica dos mundos, el inmanente y el trascendente, el más acá y el más allá, y en el que en última instancia vuelca sus ansias de totalidad y su nostalgia de infinito. La música como reflejo de un orden superior que la trasciende. La idea no es nueva. Enlaza con una larga tradición dentro del pensamiento estético, desde las especulaciones pitagóricas en torno a la armonía de las esferas a las divagaciones románticas sobre el poder de los sonidos, sin olvidar el pensamiento cristiano medieval o, entre otras muchas, las consideraciones leibnizianas sobre la armonía de la naturaleza.

Al delicado problema de la relación entre música y palabra, el poeta consagra algunas de sus páginas más brillantes. Gran estudioso de los clásicos, rastrea la sombra de la música en la obra de Jáuregui, San Juan, Fray Luis, Lope, Bocángel, Espinel o Cervantes, sobre el que escribe un extenso y minucioso ensayo. Persigue asimismo su eco tras los versos de Bécquer, Tagore, Antonio y Manuel Machado, Juan Ramón Jiménez o, dentro de su grupo poético, Jorge Guillén y Federico García Lorca, cómplice de aventuras poéticas y musicales con el que vive grandes momentos frente al piano. Con precisión de luthier aplica en particular su fino oído al estudio de la «música del verso» propio o ajeno, auscultando la fonética, la entonación, el flujo rítmico, la elasticidad del poema, a través de una terminología tomada en préstamo del ámbito musical.

Reveladoras resultan sus reflexiones sobre el empleo de lo que, en el esencial artículo «La música en mí», denomina «temas», «técnicas» y «arquitecturas» musicales: de nuevo la música como construcción, molde formal, estructura de la que el autor extrae recursos compositivos para edificar su propia obra poética. Página a página, estas valiosas confesiones arrojan nueva luz sobre su quehacer creador y desvelan las interferencias sonoras que operan en «San Juan. Poema en el modo wagneriano», articulado sobre el principio del *leitmotiv*, «Fábula de Equis y Zeda», magistral síntesis de tradición y vanguardia en honor de Góngora, o «Preludio, Aria y Coda a Gabriel Fauré», homenaje en forma de sonata o composición tripartita. Títulos a los que todavía se suman otros poemas de inspiración musical, como «A C. A. Debussy», juego sinestésico entre reminiscencias poéticas y sonoras, «Falla en la Alhambra (Recuerdo de 1925)», soneto poblado de partituras de distintos compositores, o «Mortal, mira esas nubes», tardía meditación sobre la vida y la muerte cruzada por una enigmática sombra debussyana.

LA VOZ DEL POETA

¿Por qué leer esta *Prosa musical*? Los estudiosos de su obra, los lectores de poesía, los amantes de la música encontrarán distinta respuesta a esta pregunta. En los escritos dieguinos el músico llama al historiador que llama al crítico que llama al poeta, vertiginoso círculo en el que las miradas se cruzan y se contestan. El músico que aquí

nos habla es un profundo conocedor de la materia, que sabe lo que escribe y escribe de lo que sabe, que ha leído a los clásicos de la literatura musical, y se ha formado un criterio propio en su contacto directo con la partitura. Un músico que no se expresa sin embargo como un científico, un experto musicólogo, a través de un lenguaje técnico sólo al alcance de los iniciados, sino como un artista sensible y sensitivo, que a diario experimenta frente al papel el doloroso placer de la escritura. El resultado es un enfoque plural, que combina lo biográfico con lo musical, lo histórico con lo estético, restableciendo de este modo el estrecho vínculo entre el compositor y su obra, el creador y su tiempo. Una mirada transversal, en suma, con frecuentes saltos de la música a otras disciplinas artísticas y jugosos paralelismos entre el sevillismo colorista de Joaquín Turina y Manuel Machado, por ejemplo, o el concentrado ascetismo de Francisco de Zurbarán y Manuel de Falla.

Nadie escapa a su sombra. Gerardo Diego es ante todo y sobre todo poeta, que en ningún momento renuncia a la sensualidad y los encantos de la palabra. Detrás de sus páginas oímos la voz cercana de un creador, con sus temas y sus obsesiones, sus ritmos y sus timbres, sus respiraciones y sus pausas. La suya es una prosa culta, directa algunas veces, vaporosa y flotante otras, pero casi siempre fluida y certera. Al volver la página nos sorprende con una pirueta, un neologismo o un giro inesperado, pues de algún modo intuye que sólo de manera indirecta, a través de la analogía o la metáfora, puede decirnos «algo no del todo indigno» de esas «preguntas y respuestas, aleteos y desmayos» apenas insinuados en otro poema faureano titulado «Andante». Una voz que se recrea en la curva de la palabra, que juega con el sonido y el sentido del verbo, al evocar el embrujo del arte «folcolórico», el «mal gusto verdaderamente exquisito» del pianista Alfred Cortot, la música «sinfónica» de los románticos o el arte de los rebautizados como Prebartók, Igor el Cruel o Premanuel de Antefalla.

En sus aproximaciones a la música, el autor de *Imagen* descubre muy pronto las limitaciones del lenguaje: la palabra dice «acorde», pero no esa desgarradora tensión que le divide; dice «melodía», pero no esas infinitas curvas «que ya asoman y ya se apagan, balanceos trágicos e irisados» que finalmente escapan entre sus dedos. De sus primeros a sus últimos versos, y no dejará de repetirlo en estas páginas, sabe que esa música huidiza que está y no está, siempre igual y siempre distinta, como la eterna estrofa de agua de su «Romance del Duero», desaparece en cuanto se la nombra. Suprema paradoja. La palabra nos dice la imposibilidad de decir nada definitivo sobre la música. ¿Qué hacer entonces? Llegado a la frontera de lo inefable, el místico calla; el enamorado contempla. Entre la música y la palabra hay un abismo: el insondable abismo del significado. El poeta se asoma hasta el borde del precipicio y, preso de vértigo, tiende el puente de la escritura. Puente frágil y tembloroso, que cada lector recorre de nuevo con la mirada.

Ramón Sánchez Ochoa