

DOS POETAS-MÚSICOS ESPAÑOLES RINDEN HOMENAJE A UN MÚSICO-POETA RUSO

Como es bien sabido, el interés por Alexander Scriabin conoció, sobre todo en Europa occidental, un tan rápido como inmerecido declive hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX. Por ello puede sorprender que fuera justamente Scriabin quien inspirase a dos poetas de un país no sólo occidental, sino muy distanciado oficialmente de aquella Unión Soviética en la que la patria de Scriabin se había convertido.

Poca presentación requiere Gerardo Diego (1896-1987), poeta y más que respetable músico¹ que manifestó su gusto por la música de Scriabin en artículos, conferencias y conciertos². Su libro *Alondra de verdad*, de 1941, incluye este soneto, escrito en Santander en 1936, en homenaje al compositor ruso³:

*Es a ti, sólo a ti, Dios que te exhalas,
que te regalas en centellas rojas,
naranjas, verdes, blancas, que te alojas
en aulas de alta nieve, y te resbalas*

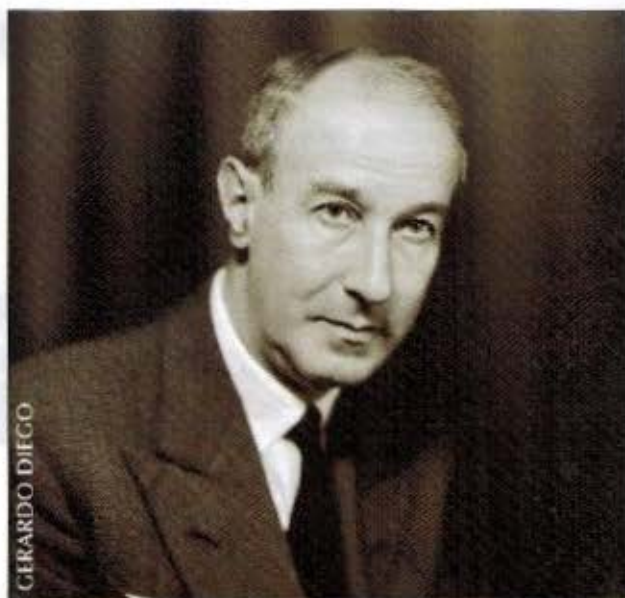
*de amor sobre los hielos y las alas;
a ti, blanco Dios ruso, hacia quien, fijas,
baten su vuelo y alzan sus congojas
plumas de arpeggios, lívidas escalas.*

*Lejos Satán y su tentar de azufres,
sierpes, senos, sarcasmos. Lejos. Sufres
de amor divino, ob piano de delicias,*

*meciendo ya entre llamas y cristales,
ay, tornasoles arcangélicas,
las alas en el éxtasis novicias.*

El soneto comienza con una invocación al compositor, caracterizado como un Dios. El uso de la mayúscula, en el que un teólogo riguroso vería una blasfemia, es, sin embargo, coherente con afirmaciones del mismo Scriabin: a partir de sus lecturas de los filósofos idealistas alemanes, según los cuales el universo es un producto de la conciencia del individuo, el compositor había llegado a un solipsismo radical en el que el mundo era su creación, y de ahí a identificarse con Dios sólo había un paso que Scriabin no vaciló en dar. Así lo vemos en dos pasajes de sus esbozos poéticos y filosóficos en los que, impávido ante su propia immodestia, escribió: "Yo soy Dios!".

Ese "blanco Dios ruso" (v. 6), según el poema, disfruta entre luces multicolores (vv. 2-3, en los que Gerardo Diego alude a la obsesión de Scriabin por la sinestesia) y se halla "en aulas de alta nieve" (vv. 3-4: ¿las del Conservatorio de Moscú, en el que Scriabin fue profesor?). Asimismo, el amor aparece como la fuerza que impulsa la obra de Scriabin (así puede verse en múltiples pasajes de su obra "literaria"); bajo la fuerza del amor, según Gerardo Diego, el músico se desliza ("te resbalas", en el v. 4, con un término quizá demasiado coloquial para el contexto) sobre los hielos y las alas (v. 5). E. d., parece como si la música de Scriabin fuera tan ágil y sutil como los movimientos de los patinadores sobre el hielo (deporte muy querido en Rusia), o como el vuelo de las aves;



GERARDO DIEGO

hay que recordar que el vuelo es un motivo muy querido por Scriabin, que tituló una de sus obras *Poème ailé* (op. 51, n.º 3, de 1906) y escribió al frente del segundo tiempo de su *Sonata n.º 4*, op. 30 (de 1905) la indicación "Prestissimo volando".

Y es, según Gerardo Diego, hacia ese "blanco Dios ruso", alojado en aulas de alta nieve, enamorado y rodeado de luces multicolores, hacia quien se eleva la música: hacia Scriabin "baten su vuelo" (v. 7) "plumas de arpeggios" (v. 8). Todo ello constituye una metafórica descripción de la música, cuyo término de comparación ha sido tomado también del campo semántico del vuelo, lo cual es coherente con lo que decíamos en el párrafo anterior. Por otra parte, los vv. 7-8 insisten, con su estructura paralelística, en que la música se eleva hacia su autor: "lívidas escalas" (v. 8) "alzan sus congojas" hacia Scriabin. Puede verse en esa congoja un sentimiento típicamente romántico, sugerido por algunas obras de Scriabin, y por ello Gerardo Diego personifica las escalas del v. 8 (metonimia de la música), al atribuirles ese sentimiento, y les aplica, sinestésicamente, el adjetivo "lívidas".

Los tercetos evocan el inflamado misticismo del compositor: según los vv. 9-10, Satán y sus tentaciones están lejos de la obra de Scriabin (a pesar del título del Op. 36, *Poème satanique*, y del subtítulo de la *Sonata n.º 9*, op. 68, *Messe noire*). Contrario a cualquier satanismo es el sentimiento humano que Gerardo Diego atribuye al piano de Scriabin (*sufres de amor divino*, vv. 10-11, en lo que puede verse una alusión al subtítulo de la *Sinfonía n.º 3*, *Le divin poème*, op. 43). El último terceto acaba de caracterizar la música de Scriabin, que armoniza misticismo y sensualidad: el "piano de delicias" del v. 11 mece (v. 12) las alas (v. 14), en lo que vemos una nueva metáfora de los *astinati* y trémolos de esa música, comparados con un batir de alas (cf. lo dicho sobre los vv. 7-8). Esas alas se mecen "entre llamas y cristales" (v. 12, que puede aludir al extraordinario poema *Vers la flamme*, op. 72), y causan un fenómeno visual, paralelo sinestésico de la música ("tornasoles arcangélicas", v. 13). Por último, esas alas son "en el éxtasis novicias" (v. 14, que alude al título del *Poema del éxtasis*, op. 54). Ese verso final insiste en el misticismo y en el carácter siempre joven del arte de Scriabin.

Juan Eduardo Cirlot (1916-1973) es conocido ante todo como poeta y crítico de arte; menos se sabe de su primera vocación musical y de su breve carrera como compositor⁴. En la imposibilidad de recorrer aquí, por falta de espacio, todo lo que Scriabin inspiró a Cirlot, nos ceñiremos a un soneto que lleva por título "Alexander Scriabin", y que fue publicado

en 1972, en las revistas *Poesía hispánica*¹⁰ y *Papeles de Son Armadans*. El soneto en cuestión dice así:

*La sonrosada noche de otros cielos
rosa tu conmoción y sus sonidos
y derrama sus fuegos descendidos,
sus abrasadas rosas de consuelos*¹¹.

*El éxtasis de luz de tus anhelos
convierte en firmamento los gemidos
y todos tus instantes o latidos
resuenan de los fuegos a los hielos.*

*Y reúnen la tierra en una rosa,
tu música-color se transfigura
y convierte la rosa en oro ardiente.*

*La tierra que respira temblorosa,
invadida de sombras de blancura,
se deshace en incendio transparente.*



Según este soneto, la intensa emotividad de la música de Scriabin (designada metonímicamente por "tu conmoción y sus sonidos", en el v. 2) aparece iluminada por la rosada luz de una "noche de otros cielos" (v. 1). Así, el mismo arranque del poema nos sugiere un mundo onírico, distinto del de la experiencia cotidiana: sólo en los "otros cielos" de ese otro mundo puede ser sonrosada la noche, y de esos otros cielos procede la luz cuyo color, según Ciriot, corresponde a la música de Scriabin. Nos hallamos ante una asociación sinestésica, y es bien conocido el interés del mismo Scriabin por la asociación entre sonidos y colores¹².

Esa "noche de otros cielos" derrama sobre la música fuego (v. 3). No es la primera ni la última vez que la música de Scriabin sugiere al oyente la asociación con el fuego, elemento por el que el compositor parece haber tenido especial simpatía, según sugieren títulos como *Prométhée, le Poème du Feu, Flammes sombres* o *Vers la flamme*. Además, si, como habíamos visto, es rosada la luz que de esa "noche de otros cielos" desciende sobre la música de Scriabin, también cabe decir, para insistir en la misma idea, que esos "otros cielos" derraman rosas que, por obra de los fuegos del v. 3, están abrasadas (v. 4). Pero esas flores también sirven de consuelo (v. 4) a la "conmoción" que, según sugiere el v. 2, constituye la esencia de la música evocada en el poema.

Junto a la conmoción (v. 2), el éxtasis (v. 5) es el otro motivo inspirador de dicha música. Ese estado de conciencia, anhelado por el compositor (y que da título a su poema sinfónico *op. 54*), tiene como rasgo sobresaliente la percepción de fenómenos lumínicos (v. 5: "éxtasis de luz") y convierte los gemidos en firmamento (v. 6): parece, pues, que la conmoción aludida por el v. 2, y que puede manifestarse en los gemidos del v. 6, se transforma, a través del éxtasis, en un estado de dicha sobrenatural (designada metafóricamente como "firmamento").

El resto del poema describe cómo esa música (metonímicamente designada por "todos tus instantes o latidos", v. 7) se extiende por todo el universo (v. 8: "resuenan de los fuegos a los hielos"). Y la música de Scriabin, conforme a los deseos del compositor, transforma el mundo: todos los "instantes o latidos" de esa música "reúnen la tierra en una rosa" (v. 9), e. d., restauran la unidad primordial del cosmos (designado metonímicamente por la tierra) en un estado de perfecta belleza. La rosa, metáfora de esa belleza recuperada, puede hacemos recordar las flores aludidas por el mismo Scriabin en el poema que escribió como programa para su *Poema del éxtasis, op. 54*. P. e., los vv. 35-8 del mencionado poema de Scriabin dicen así: *Entre las flores de su creación, / su tiempo*

*pasó en un beso, / y, con todo un mundo
que las incita, / al éxtasis las convoca* (el sujeto de esa frase es el espíritu, y a él se refiere el posesivo "su", en el primer verso). Parece, pues, que, en ese pasaje de Scriabin, la flor era un símbolo de la obra de arte¹³. Por otra parte, en el v. 755 de la primera versión del *Acto preparatorio* (cf. *Скрябин, †1919, 225*), la flor es una metáfora de la nueva existencia que el compositor deseaba, lo cual puede hallarse bastante cerca del sentido que tiene en el soneto de Ciriot, que estamos explorando: en éste, podríamos decir que designa un mundo transfigurado por medio de la obra artística¹⁴. Además, debemos recordar que, en los primeros

versos de este soneto, la música del compositor homenajeado aparecía caracterizada, muy sinestésicamente, por una luz rosada: por tanto, cabe entender también que esa obra de arte convierte el universo en otra obra de arte y lo identifica así consigo misma. Tales eran las aspiraciones de Scriabin, y el v. 9 del soneto afirma su consumación cuando dice: "y reúnen la tierra en una rosa".

Pero la transformación cósmica no ha terminado aún. Según el soneto, la obra de Scriabin (esa "música-color" del v. 10, que alude clarísimamente a *Prometeo o el poema del fuego*) se transfigura ella misma (v. 10) y convierte la rosa (el estado de hermosura universal alcanzado en el v. 9) en oro ardiente (v. 11). El oro había sido considerado como el metal más noble y perfecto, lo cual permite al poeta evocarlo como la substancia en la que el mundo se convierte gracias al arte de Scriabin. Además, el brillo del oro permite calificarlo de "ardiente" y asociarlo, de ese modo, con el fuego y con los fenómenos lumínicos que tanto fascinaban al compositor (cf. los vv. 3-5 del soneto).

El terceto final acaba de describir la transformación del universo: la tierra, tras convertirse en rosa (v. 9) y en oro (v. 11), queda ahora cubierta "de sombras de blancura" (v. 13), aparente paradoja que nos hace pensar en la conjunción de los opuestos y en la restauración de la unidad primordial (pues el blanco es la síntesis de todos los colores). Por último, ese universo transfigurado "se deshace en incendio transparente" (v. 14), lo cual, por una parte, nos remite a los vv. 348-9 del programa del *Poema del éxtasis*, del mismo Scriabin¹⁵, y, dentro del soneto de Ciriot, al oro ardiente en el que se había convertido la rosa (v. 11). Y, al volverse transparente, es como si el universo se desintegrara (v. 14). De ese modo, el universo ha alcanzado, a través de la música de Scriabin, una inmaterialidad que tal vez no fuera ajena a lo que el compositor deseaba conseguir con su *Misterio*: recordemos que los vv. 1013-16 de la primera versión del *Acto preparatorio* dicen que todos somos "una enamorada / corriente que se dirige / desde el instante a lo eterno, camino del infinito; / de lo oscuro de la piedra a la clara transparencia"¹⁶. Y, en la penúltima estrofa de ese mismo texto (vv. 1031-2), se dice: "En la última nota de la lira, / etéreo torbellino, desapareceremos"¹⁷.

No sabemos si Ciriot había llegado a conocer los textos de Scriabin; pero es muy probable que, incluso sin conocerlos directamente, hubiera captado las intenciones del genio ruso a través de la lectura de bibliografía secundaria y de la adición de sus propias obras. Incluso cabe sospechar que cierta afinidad entre los perfiles artísticos de Scriabin y de Ciriot llevara a este último a manifestarse, en su soneto, en términos que muestran una fina comprensión de la estética del primero: ambos artistas debieron buena parte de su formación al romanticismo; la esencia de su arte puede ser considerada romántica incluso cuando ambos cultivaron formas

clásicas y experimentaron desarrollos vanguardistas, y, en general, tanto Scriabin como Cirlot representan una estética de la sobreexcitación emotiva y sensorial. Muy distinto fue el perfil artístico de Gerardo Diego (la experimentación creacionista de su juventud fue cediendo cada vez más el paso a formas clásicas que nunca, por otra parte, habían estado ausentes de su obra). Pero, en cualquier caso, es grato observar cómo, incluso en una etapa de severo distanciamiento entre Rusia y España, dos poetas-músicos españoles, Gerardo Diego y Juan Eduardo Cirlot, rindieron homenaje al músico-poeta ruso que fue Alexander Scriabin.

Francisco Molina Moreno

OBRAS CITADAS

ВАНЕЧКИНА, Ирина Леонидовна, 2000: "О 'Парижской' партитуре 'Прометей' // 'Прометей-2000' (о судьбе светомузыки на рубеже веков), Казань, 'Фэн', с. 51-5 [http://prometheus.kai.ru/parisman_r.htm#1, 3 de enero de 2015].

СКРЯБИН, Александр Николаевич, †1919: "Записи" // *Русские пропилеи*, VI, с. 120-247 (http://imwerden.de/pdf/russkije_propilei_6_1919.pdf, 5 de enero de 2015).

ТОМПАКОВА, Ольга Михайловна, 1998: "О вновь найденной партитуре 'Прометей. Поэмы огня' // *Учёные записки Государственного мемориального музея А. Н. Скрябина*, 3, с. 43-51.

AZANCOT, Leopoldo (ed.), 1974: *Poesía de J. E. Cirlot '1966-1972'*. Madrid, Editora Nacional.

BENAVIDES, Ana, 2011: *Gerardo Diego y la música*, Santander, Ediciones de la Universidad de Cantabria.

BOWERS, Aubion, 1996: *Scriabin*. New York, Dover.

CIRLOT, Juan Eduardo, 1941: "A. A. Skryabin", en Nevado, 2001, 61.

— 1942: "Pájaros de Skryabin", en Nevado, 2001, 23-25.

— 1944: "Elegía a Alexander Scriabin", *Entregas de poesía*, 4 (abril), páginas no numeradas.

— 1972: "Alexander Scriabin", *Poesía hispánica*, 2ª época, nº 238 (octubre de 1972), p. 8, y *Papeles de Son Armadans*, tomo 67, nº 199, p. 84.

DIEGO, Gerardo, 1941: *Alondra de verdad*, Madrid, Escorial.

— 1996: *Obras completas. Poesía. Tomo I*, Madrid, Alfaguara.

GRANELL, Enrique (ed.), 2005: *Juan Eduardo Cirlot. En la llama. Poesía (1943-1955)*. Madrid, Siruela.

GRANELL, Enrique, y GUIGON, Emmanuel (eds.), 1996: *Mundo de Juan Eduardo Cirlot*. Valencia, IVAM.

JANÉS, Clara (ed.), 2008: *Juan Eduardo Cirlot. Del no mundo. Poesía (1961-1973)*. Madrid, Siruela.

KELKEL, Manfred, 1999: *Alexandre Scriabine*. Paris, Fayard.

MACDONALD, Hugh, 1986: "Alexander Skryabin", en Sadie, Stanley (ed.), 1986: *The New Grove: Russian Masters*, 2, New York, W. W. Norton & Company, pp. 51-72.

MOLINA MORENO, Francisco, 2011: "Un capítulo de la recepción de la música rusa en España: Scriabin y Juan Eduardo Cirlot" (http://eprints.ucm.es/14793/).

— 2012: "Juan Eduardo Cirlot on Skryabin's Synesthetic Art" (http://eprints.ucm.es/15296/).

NEVADO, Juan P^o (ed.), 2001: *Juan Eduardo Cirlot. Pájaros tristes y otros poemas a Pilar Bayona*. Zaragoza, Libros del innumerable.

PARRA, Jaime D., 2001: *El poeta y sus símbolos. Variaciones sobre Juan Eduardo Cirlot*. Barcelona, Planeta.

SCRIBINE, Marina, 1971: "Alexandre Scriabine", en *Les cahiers canadiens de musique*, 3, pp. 13-33.

— (trad.), 1979: *Alexandre Scriabine. Notes et réflexions. Carnets inédits*. Paris, Klincksieck.

VERDI, Luigi, 2010: *Aleksandr Nikolaevic Skryabin*, Palermo L'EPOS.

VV. AA., 1990: *Músicas para Gerardo Diego*, Madrid, Fundación Juan March.

¹ Vid., p. e., VV. AA., 1990, y Benavides, 2011 (en p. 147, figura una

relación de los artículos de Gerardo Diego sobre Scriabin).

² VV. AA., 1990, 40-42.

³ Diego, 1941, 91.

⁴ Diego, 1941, 56 (= †1996, 476).

⁵ **Скрябин**, †1919, 142-8 153 (= Scriabine, 1979, 20 y 34).

⁶ **Скрябин**, †1919, 192-5, 197-200 (= *Poemas del éxtasis*, vv. 10-1, 33-8, 64-5, 101-5, 110-4, 215-23, 286-313), 202 (= *Acto preparatorio*, primera versión, vv. 9 y 13-8), 209-14 (= *ibid.*, vv. 237- 362 y 399), 217 (= *ibid.*, vv. 402-5).

⁷ Además, quizá no sea simple casualidad que Macdonald, 1986, 64, empleara los términos ingleses *fluttering and volatile* (= "alecante y volátil") para calificar las texturas de la música de Scriabin.

⁸ Granell y Guigon, 1996, 233-234, y Granell, 2005, 11-12.

⁹ Sobre algunos aspectos de esa cuestión, vid. Molina Moreno, 2011 y 2012.

¹⁰ El título de la revista figura erróneamente como *Poesía española* en Azancot, 1974, 332; corregido por Janés, 2008, 870. Granell y Guigon, 1996, 241, indican *Papeles de Son Armadans*, octubre de 1972, como la revista y la fecha en las que se publicó el soneto en cuestión.

¹¹ En la antología de Azancot, 1974, 159-60, el v. 4 del soneto dice: *abrasando con rosas desconsuelos*, más convincente por el sentido; pero la *editio princeps* en la revista *Poesía hispánica* dice *su abrasadas rosas de consuelo*, y así figura también en la edición de Janés, 2008, 866. En Granell y Guigon, 1996, 241, que reproducen el texto publicado en *Papeles de Son Armadans*, leemos *su abrasadas rosas de consuelos*, lectura más rigurosa desde el punto de vista de la rima.

¹² Parece que la asociación de la música de Scriabin con el color rosa es propia de Cirlot, y que no tiene antecedentes en la obra del compositor: según podemos ver en Tompakova, 1998, 47, el color rosa está ausente de las correspondencias entre sonidos y colores anotadas a mano por Scriabin en un ejemplar de la partitura de su *Prometeo o el poema del fuego*, ejemplar que aún no hemos podido ver, que perteneció a Leonid Leonidovich Sabanietev y que ahora se encuentra en la Bibliothèque Nationale de París, según Tompakova, 1998, 47 (cf. Ванечкина, 2000). Vid. también Bowers, 1996, II, 205; Tompakova, 1998, 44; Kelkel, 1999, 172, y Verdi, 2010, 125. Sólo encontramos el color rosa en el esquema añadido al comienzo de la partitura de *Prometeo o el poema del fuego* en la edición de Londres, Ernst Eulenburg Ltd., s. a. (ca. 1965), donde corresponde a si bemol, al placer y a la pasión. Pero dicho esquema, por lo que se refiere al color rosa, no es conforme a las indicaciones de Scriabin.

¹³ Quizá no sea casualidad que una de las hijas del compositor, la musicóloga Marina Scriabina, eligiera justamente la flor como término de comparación para describir la concepción que su padre tenía de la obra de arte total; cf. Scriabine, 1971, 22.

¹⁴ Cirlot evocó distintas flores como parte del ambiente imaginario que le sugería la música de Scriabin; cf. los vv. 4-5 (flores de almendro) y 13 (jazmines) del temprano *Poema del éxtasis*, de Cirlot, en Parra, 2001, 54; *A. A. Skryabin*, vv. 1 (rosas negras) y 4 (flores de almendro), en Cirlot, 1941, ahora en Nevado (ed.), 2001, 61 (cf. también Molina Moreno, 2011, 408), y *Pájaros de Skryabin*, v. 1 (rosas negras), en Cirlot, 1942, ahora en Nevado (ed.), 2001, 23-25 (cf. Molina Moreno, 2011, 409). Por último, en la *Elegía a Alexander Scriabin*, de 1944, Cirlot designó, metafóricamente, el arte de Scriabin como "amapolas azules" (v. 44). Las otras flores mencionadas en esa *Elegía a Alexander Scriabin*, de Cirlot, forman parte de símiles con los que el poeta se refiere no a la música de Scriabin, sino a cómo quiere él mismo evocar esa música (v. 1: "Quiero hablar lentamente, como tuveren las rosas"; v. 17-8: "Quiero hablar lentamente, como sueñas las tardes, / como viven los lirios"). El texto íntegro de la *Elegía a Alexander Scriabin* se halla en Cirlot, 1944, y ahora en Granell, 2005, 65-67.

¹⁵ **Скрябин**, †1919, 201. Cf. también los vv. 806-7 y 1025-6 de la primera versión del *Acto preparatorio*, en **Скрябин**, †1919, 227 y 234 (respectivamente).

¹⁶ **Скрябин**, †1919, 231.

¹⁷ **Скрябин**, †1919, 234.