

ÁNGELUS DE GERARDO DIEGO:  
EXPRESIÓN DE UN ARTE PLURAL

JOSÉ ÁNGEL ASCUNCE ARRIETA  
Universidad de Deusto

El siglo XX inicia su singladura histórica bajo el signo de babel de las tensiones políticas y de los intereses comerciales. Esta delicada situación mantenida durante largo tiempo sobre las difíciles y frágiles relaciones de una guerra fría se rompe, cuando en 1916 estalla la primera guerra mundial. A su vez, la revolución rusa supone el golpe de gracia al sistema burgués. Los principios burgueses conquistados laboriosamente a lo largo de más de una centuria conocen su primera gran crisis en medio de las trágicas secuelas de la destrucción y de la muerte. Ante este panorama, se impone una drástica revisión y una respuesta acorde con las nuevas exigencias de vida y sociedad.

Este espíritu de ruptura y cambio también aprisiona el universo artístico y el mundo literario. Precisamente, en el campo de las artes, se pronuncian los gritos más airados de protesta y rebeldía. Las vanguardias artísticas encarnan este clamor de desengaño y resentimiento. Sus proclamas e idearios así lo manifiestan. Huyen de todo convencionalismo artístico, porque la vida ha demostrado la naturaleza y fin de todos los actos humanos. Si se quiere encarnar y ofrecer una creación que vaya más allá de las puras circunstancias y que consiga trascender la limitación aniquiladora del tiempo, tendrá que responder a los principios de un arte distinto e incluso opuesto al tradicional. Se proclama un arte nuevo como fundamento primario de eternidad. La novedad es el primer mandamiento de la moderna decalogía artística. Pero la novedad, si quiere resistir y dominar los embates del tiempo, tiene que cimentarse en lo eterno, en lo esencial y en lo permanente. Se busca, por consiguiente, un arte esencial, nuevo y eterno. Las vanguardias literarias re-

presentan el nuevo espíritu poético y levantan el estandarte de la nueva poesía. Creacionismo y ultraísmo son las escuelas de vanguardia que se desarrollan en España.

El nuevo arte y la nueva poesía proclaman como norma absoluta la libertad de inspiración y la voluntad creativa del poeta. El poeta incorpora a su obra, como en siglos pasados lo habían hecho Góngora, elementos de otras manifestaciones artísticas, propiciando la poética de un arte plural. De esta manera, dentro del habitáculo del poema, la musicalidad rítmica se transforma en armonía musical como igualmente la forma poemática adquiere categorías plásticas y arquitectónicas. El nuevo poema es palabra esencial, pero también es o pretende ser armonía musical y arquitectura plástica. El poeta, verdadero obseso de la perfección intemporal, busca la esencialidad en el campo lingüístico y la refuerza con formas y maneras propias de otras manifestaciones artísticas. La nueva poesía sostiene como fundamento la identidad, la pureza y esencialidad de un arte plural.

Esta nueva lírica, expresión de la pureza de un arte plural, elimina del campo de la dicción poética las rémoras del retoricismo vano, las fuertes dosis de descripción narrativa y las incontrolables efusiones sentimentales, etc. Por otro lado, este trabajo de depuración favorece la creación de unos nuevos rumbos para la poesía. Sin embargo, la vitalidad y consistencia de sus preceptos poéticos no se corresponden con la penuria y endebles de sus creaciones líricas. Las literaturas de vanguardia no consiguieron legitimar sus teorías con una práctica creativa. El error consistió en potenciar lo novedoso sobre lo lírico, lo que propició un lenguaje metafórico audaz pero carente de sinceridad emotiva. Por lo general, mínimos poemas de un grupo muy reducido de poetas pueden superar la criba de un juicio crítico honestamente objetivo. Una de las pocas excepciones es Gerardo Diego, quien supo elevar a verdadera categoría poética los principios teóricos que otros sólo consiguieron esbozar o proponer en los presupuestos de los manifiestos y proclamas. En un buen número de poemas de Gerardo Diego se puede comprobar los auténticos valores poéticos y las grandes posibilidades expresivas que ofrecían las teorías vanguardistas en manos de un gran poeta. El poema «Ángelus» es un ejemplo feliz de lo que estamos proponiendo.

El poema «Ángelus», uno de los más renombrados y aceptados por la crítica dentro de la obra creacionista del poeta cántabro, pertenece al libro *Imagen*. Gerardo Diego escribe la obra en 1922, siguiendo los modelos del vanguardismo poético de Huidobro. Tanto *Imagen* como obra y «Ángelus» como poema representan una de las cimas más destacadas del creacionismo español.

## ANGELUS

A Antonio Machado

SENTADO en el columpio  
el ángelus dormita

Enmudecen los astros y los frutos

Y los hombres heridos  
pasean sus surtidores  
como delfines líricos

Otros más agobiados  
con los ríos al hombro  
peregrinan sin llamar en las posadas

la vida es un único verso interminable

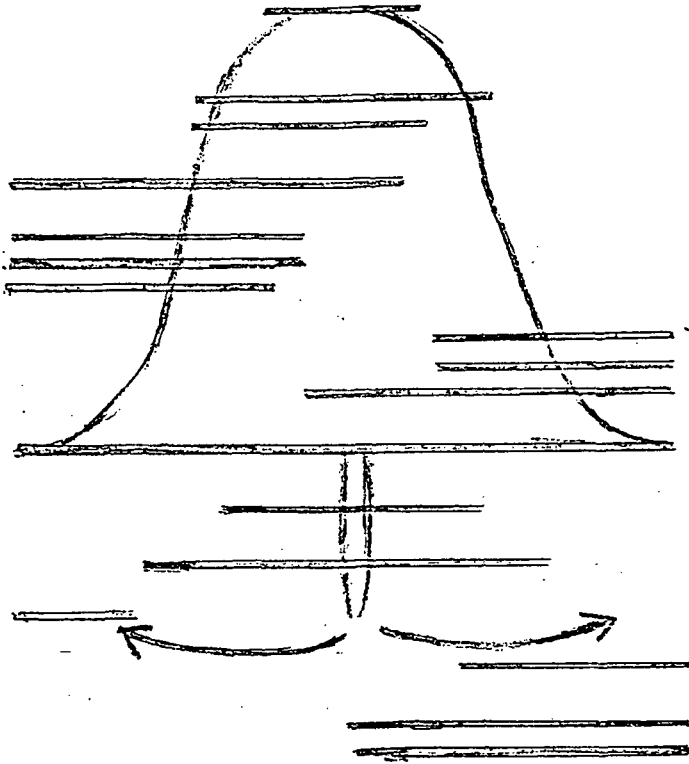
Nadie llegó a su fin  
Nadie sabe que el cielo es un jardín

Olvido

El ángelus ha fallecido

Con la guadaña ensangrentada  
un segador cantando se alejaba

Llama la atención la disposición tipográfica de los versos por su colocación aparentemente anárquica y caprichosa. Da la impresión de que nos encontramos ante un típico ejemplo de los excesos de composición de creacionismo poético. Sin embargo, si pasamos de una primera y más bien superficial percepción a una consideración más seria y profunda topamos con los típicos recursos caligramáticos, ya que la ordenación de las palabras y de los versos obedecen a un orden consciente y necesario para reproducir una figura concreta. El «ángelus» compone un caligrama, que propicia una forma plástica, cuyo sentido figurativo añade o refuerza su significado dentro del conjunto significacional del poema. El «Ángelus», por tanto, representa un ejemplo prototípico de poesía figurativa.



Tomando el poema no tanto por su composición sintética, sino más bien por su ordenación figurativa, tendríamos el siguiente cuadro visual.

Exceptuando la dedicatoria «A Antonio Machado» por no ser parte medular del conjunto poemático, se perfila figurativamente la imagen plástica de una campana. El caligrama «campana» juega un claro papel de ayuda significativa con relación al título «Ángelus». Entre el título y el caligrama se crean unas claras relaciones de naturaleza metonímica que sirven para remarcar la idea del ángelus como llamada a la oración. La composición figurativa del caligrama se apoya en uno de los efectos, el toque realizado por la campana, para potenciar el sentido de la causa, la oración.

El poema, compuesto por dieciséis versos, presenta una estructura libre tanto en su disposición como en su composición versal. Sin embargo, los apareamientos fónicos son tan marcados y visibles que nos obliga a defender la presencia de leyes internas de regulación. Estas leyes reguladoras emanan de la propia dinámica interior del poema. Una simple lectura nos revela un acento

marcadamente melódico en el poema. Nos encontramos ante una poesía musical en la que se remarcan los signos acústicos de la dicción poética. La rima, el ritmo y los apareamientos aliterativos estructuran y determinan el plano fónico del poema.

Según los rasgos fónicos el poema se divide en tres partes. La primera parte abarca el grupo de los nuevos primeros versos agrupados en tres subconjuntos de tres versos cada uno. Presentan una clara estructura ternaria. La segunda parte se halla compuesta por el verso décimo. Verso que ocupa la extensión total del espacio poemático. Sirve de puente entre las partes extremas del poema. La tercera parte comprende los seis últimos versos, formando también tres subgrupos de dos versos cada uno. Se impone una estructura binaria dentro de la composición ternaria. Las rimas principales y secundarias, el ritmo interno, la cantidad silábica, las aliteraciones, etc., refuerzan esta estructura.

Si nos referimos a los apareamientos homofónicos, de ritmo y rima llegaríamos a unas conclusiones de gran interés. En las estructuras ternarias domina la ley del contraste y en las binarias la ley de la reiteración. Los sonidos más persistentes, atípico en el sistema vocálico español, son los juegos de *i* —vocal aguda máxima— y *u* —vocal grave máxima— ya sea en situación de contraste o bajo el principio de la reiteración.

Todos estos principios de apareamiento fónico refuerzan poderosamente el carácter musical del poema. Pero junto a la razón de una poesía melódica se juega con una melodía dentro del poeta. Gerardo Diego reproduce en el poema el repique de la campana durante el toque del ángelus. Los sonidos vocálicos en situación tónica y en situación de rima imitan poéticamente el sonido melódico de la campana. A su vez, la estructura ternaria del poema responde a la estructura ternaria del ángelus. Las tres avemarías iniciales con sus respectivas invocaciones son análogas a los tres subconjuntos ternarios de la primera parte poemática. Igualmente, las tres series de tres campanadas conforman una correspondencia cerrada con los tres conjuntos de tres versos respectivamente. A la composición ternaria inicial le sucede un breve momento en silencio como paro ente las avemarías iniciales y la oración final. Este corte o ruptura está representado poéticamente por el verso décimo, que marca el paso entre el ritmo inicial y el ritmo final. A su vez, gráficamente, al ocupar toda la extensión espacial del poema contrasta la diferencia y refuerza la oposición. Tras el breve silencio, se producía un alegre, rítmico y vivo repiqueteo de composición binaria de acuerdo con la repetición del sonido agudo máximo en «*i*» —«fin, jardín, olvido, fallecido»— más la rima en eco final en *a-a*, reproducción del eco final del repique de las campanas.

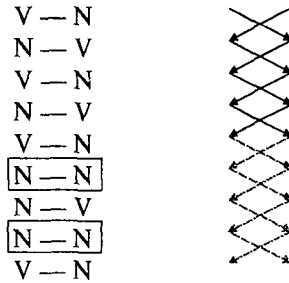
El metagrafo de la disposición tipográfica en «campana» se relaciona significativamente con el título «ángelus-oración» y con la melodía rítmica y sonora del toque del ángelus. La disposición versal, el título y el ritmo se fusionan para

remarcar desde perspectivas diferentes —lógica-visual-musical— el sentido máximo del tema propuesto: el ángelus.

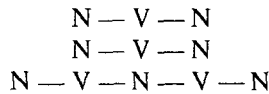
\* \* \*

Desde el planteamiento morfológico, es necesario destacar la colocación de los diferentes elementos gramaticales en el orden sintáctico de los versos. Desde este punto de vista, el poema puede dividirse en tres partes:

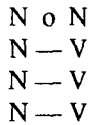
a) La ley del contraste: (V = elemento verbal; N = elemento nominal), los nueve primeros versos.



b) La ley de la semejanza (composición capicúa): los versos décimo, undécimo y duodécimo.



c) La ley de la reiteración: los cuatro últimos versos.



Desde el punto morfológico, según el orden de la composición sintética, hallamos claras correspondencias con los principios señalados en categorías anteriores. Se impone una estructura de composición trimembre regida respectivamente por las leyes del contraste, de la semejanza y de la reiteración. A su vez, frente a los subgrupos ternarios de la primera parte del poema se mantienen los subgrupos binarios de la segunda. La excepción que encontramos en este cuadro con respecto a los de apartados anteriores en el paso del primer subconjunto bi-

nario (versos undécimo y duodécimo) a un subconjunto ternario al incorporar a su núcleo de composición el verso noveno, parte-verso puente o divisorio entre la parte A —ley del contraste— y la parte C —ley de la reiteración—.

Hay que señalar, igualmente, la idea de movimiento pendular, de vaivén, etc., que remarca la disposición de los elementos gramaticales en los grupos regidos por la ley del contraste. Algo parecido se puede afirmar al plantear la composición de los subconjuntos tanto ternarios como binarios: a un verso o conjunto de versos de arte menor le sucede como cierre un verso de arte mayor. La oposición entre versos de arte menor y arte mayor refuerza el principio del contraste, del vaivén, de la oscilación. De manera parecida, se puede decir a la hora de plantear los conjuntos vocálicos en situación rítmica la oposición o bamboleo entre vocales de timbre opuesto o abertura distinta. Si nos fijamos en la disposición tipográfica del poema, topamos en la escritura caligramática una ordenación precisa, donde a grupos centrales de versos se oponen otros grupos, cuya colocación es extrema, los metagrafos juegan también con la idea del vaivén, el movimiento pendular, etc. Desde una perspectiva morfológica, como igualmente desde planteamientos fónicos y caligramáticos, se intenta adecuar y reproducir en el corpus poemático el movimiento pendular o balanceo del badajo de la campana. El poeta juega con todas las posibilidades expresivas —lingüísticas, plásticas, musicales, cinéticas, etc.— para fusionar el complejo mundo de sensaciones y emociones —heterogéneas y opuestas— que experimenta frente a la llamada de oración, producida por el repique de las campanas del ángelus. A través de un arte plural, el poeta quiere reproducir en su totalidad una típica estampa campesina: el toque de ángelus.

\* \* \*

El poeta a través de su poesía quiere reproducir la «Imagen» interior, emocional-reflexiva, y la «Imagen» exterior, sensitiva, que le produce el repique de la campana a la hora del ángelus. El sentido de la escritura caligramática, el cinetismo y la musicalidad rítmica y morfológica, el propio título del poema «Ángelus», convergen desde perspectiva diferentes para significar la oración del ángelus como llamada y como realización.

A través de la oración, se relaciona lo humano y lo divino, lo terreno y lo celeste, el trabajo y el descanso. Ahora bien, la oración no ha tenido lugar, porque la campana todavía no ha dado la señal de oración. «El ángelus dormita en el columpio.» El badajo-columpio no ha iniciado el repiqueteo, tiempo de la oración. Se impone de esta manera el silencio exterior y su quietud física. En el instante en que «enmudecen los astros y los frutos», cuando lo celeste-«astros» y lo terrenal-«frutos» se relacionan a través del silencio interior, es cuando se inicia la oración, cuando el hombre se pone en contacto con Dios.

Los dos siguientes subconjuntos ternarios forman un claro paralelismo anti-

tético, ante esos «hombres heridos» que «pasean sus surtidores como delfines líricos» frente a los «otros» quienes «más agobiados, con los ríos al hombro, peregrinan sin llamar en las posadas». El paralelismo antitético se basa significativamente en claras imágenes visionarias. Dentro del relativismo interpretativo que imponen siempre la presencia de estas imágenes visionarias, es posible proponer el siguiente corpus significativo:

El hombre, sudando, «herido», por sus faenas laborales, «surtidores» o penando su existencia por presentar una vida en el dolor y en el trabajo, proyecta sus fatigas, sus trabajos y sus aspiraciones hacia el más allá, dando a la vida un sentido de clara transcendencia. Idea expresada por el campo semántico de sus elementos nominales, «sentidores, delfín, etc.»: proyección hacia arriba, hacia el cielo y lo trascendente, significado profundo del arquetipo de la verticalidad ascendente. A su vez, el hombre cansado y sufriente por el trabajo y el camino busca el agua para calmar su sed y limpiar su suciedad: símbolo del descanso y del bienestar. El delfín, cetáceo marino y con sentido sinecdótico, representa el mar, absoluto del agua, y por tanto, símbolo del descanso total. Este descanso y este bienestar en grado absoluto se halla en Dios. Por eso, el hombre como un delfín se proyecta hacia el «arriba» de la divinidad. El hombre a través de la oración suplica y recrea, «lírico», ese mundo y esa realidad soñada: el descanso y el bienestar. Ahora bien, este descanso, soñado por el hombre, no es terrenal —proyección hacia arriba— ni temporal —sentido de intemporalidad y eternidad del mar—. El hombre, en definitiva, busca su descanso eterno en el más allá. De esta manera, el hombre, a pesar de sus trabajos y aflicciones, no soporta sino que pasea sus sudores y sus penas. El sentido trascendente caracteriza el ser y el estar en el mundo y en la vida de este primer grupo de hombres.

El significado primario de «agobiados» y el sentido referencial del elemento nominal «ríos» niega la proyección hacia lo alto, invalidando toda idea de transcendencia. Al hombre que le falta fe no puede hallar justificación a sus pesares ni puede tener esperanza en el más allá, símbolo del descanso absoluto y de la morada eterna. Queda circunscrito a su propio ser y a su medio, soportando por sí mismo sus fatigas y sus sufrimientos —«sus vidas = sus ríos»— sin otra ayuda que la de sus propios «hombros». El hombre reducido a sí mismo anda «más agobiado» sin poder aligerar el peso de la vida en algo trascendente y definitivo: «sin llamar en las posadas». Por eso «peregrina» eternamente y sin fin, sentido explícito de continuidad cíclica del «río» e implícito de eternidad en «mar», imponiéndose una eternidad cósmica, oposición a la eternidad divina, en el eterno devenir de seres y cosas. El sentido inmanente caracteriza el ser y el estar en el mundo y en la vida de este segundo grupo de hombres.

Los hombres presentan dos formas de concebir la vida. Unos dan a la existencia una valoración trascendente y los otros un sentido inmanente. Unos buscan la comunión con la eternidad divina y los otros con la eternidad cósmica.



Los primeros representan un existencialismo religioso; los segundos un existencialismo de tipo materialista o panteísta.

Ya sea desde la perspectiva religiosa, desde la óptica materialista o desde el tipo de vista panteísta, la vida presenta un sentido determinista, regida y sometida a unas leyes fijas e inmutables, «verso», y es eterna en cuanto ciclos vitales del eterno devenir. Pero la vida puede sobrepasar los límites de ese determinismo natural, en cuanto proyección transcendente «verso-lírico». Pero ya sea en un sentido como en otro, la vida es continua y sólo una. Por eso, «la vida es un único verso interminable».

A partir de los versos undécimo y duodécimo, «Nadie llegó a su fin / nadie sabe que el cielo es un jardín», se experimenta un cambio de focalización. Se deja de consideraciones abstractas y se centra la mirada poética sobre los campesinos que rezan la oración del ángelus. El «nadie llegó a su fin» se refiere a esos campesinos que han dejado las labores del campo para orar, pero que siguen inmersos en la continuidad del dolor y del trabajo de la vida. Por eso mismo, ninguno de ellos «sabe que el cielo es un jardín», que es el lugar de descanso eterno, materialización del tópico del *locus amoenus*. A partir del cese del repique de las campanas, «el ángelus ha fallecido», se olvida de todas las consideraciones transcendentales, «olvido», para iniciar la vida ordinaria de todos los días. Sin embargo, el segador, alegre y «cantando», después de la dura jornada laboral, se aleja del lugar del trabajo «con la guadaña ensangrentada», bien porque el sol de la tarde reverbera sobre el metal brillante de la hoja o bien como símbolo de la siega y del fin de una jornada.

De esta manera, nos encontramos con una estampa típica castellana: la siega a la hora del ángelus en una tarde de sol radiante. Desde este punto de vista, planteamiento semántico, el poema presenta una composición ternaria:

- a) Momento antes del ángelus hasta el toque de oración (vs. 1-3).
- b) Duración de la oración del ángelus (vs. 4-12).
- c) Final del ángelus y final de la tarea laboral (vs. 13-16).

En esta estructura ternaria se oponen las partes externas, primera y tercera, por su sentido descriptivo de la parte media de clara proyección narrativa. Las partes a) y c) presentan una captación exterior de tipo visual y la parte central exterioriza una emoción y reflexión de tipo interior.

Todo el poema se basa en la oposición entre lo humano-relativo, lo material-inmanente y lo divino-transcendente y como punto de unión entre los extremos: el ángelus, ángelus presentado en su materialización objetiva como repiqueteo de campana y en su materialización humana como oración. Esta doble realización positiva la creación de dos estructuras, de composición ternaria ambas, pero de distribución diferente. La primera estructura (A: 19; B: 10; C: 11-16) objetiva poéticamente las señales exteriores del toque del ángelus y potencia al máximo sus características externas en la expresión lingüística del poema: rasgos acústicos, cinéticos, plásticos, etc. La segunda estructura asume la focaliza-

ción del «narrador poético», quien de forma omnipresente recurre a una estampa campesina para exteriorizar el cúmulo de sus sentimientos, de sus emociones y de sus ideas.

De esta manera, el ángelus está visto y planteado desde su realidad material y desde la óptica personal del «narrador poético». La fusión de ambas perspectivas produce un «collage» poético, donde la emotividad poética frente al hecho del ángelus se funde con la materialización de dicha oración trasladada al plano de la creación poética.

El poeta ante la doble realidad del ángelus, hecho objetivo y sensación personal, pretende dar una respuesta total de naturaleza poética, objetivando líricamente tanto el estímulo exterior-objetivo como la réplica interior-subjetiva. Para su realización, el «narrador poético» propone un «collage» expresivo con técnicas plurales. Los recursos plásticos, musicales, cinéticos, descriptivos, narrativos, etc., reproducen la totalidad de la captación —sensitiva, intelectual, volitiva— del poeta. Para su materialización poética el poeta ha tenido que recurrir a técnicas múltiples como si un «arte total» estuviera exigiendo un «arte plural». Marginando esta última cuestión y centrándonos de forma exclusiva en el poema «Ángelus» de Gerardo Diego podemos afirmar que el poema analizando es un ejemplo feliz del llamado «arte plural», un ejemplo logrado del arte vanguardista y un ejemplo afortunado del creacionismo español.