

EL TESTAMENTO LÍRICO DE DANIEL DEVOTO:
ODA EN EL DÍA DE SANTA CECILIA

THE LYRICAL TESTAMENT OF DANIEL DEVOTO:
ODE ON THE DAY OF SAINT CECILIA

Jesús RUBIO JIMÉNEZ
Universidad de Zaragoza

Resumen: La última composición poética del filólogo y musicólogo Daniel Devoto se puede leer siguiendo dos claves, dos líneas de fuerza que culminan la trayectoria investigadora y creadora de este escritor: el canto de celebración de la música y la conmovedora narración de su vida, dedicada a su servicio.

Palabras clave: Daniel Devoto, *Oda en el Día de Santa Cecilia*, poesía, música.

Abstract: The last poetic composition of the philologist and musicologist Daniel Devoto can be read following two keys, two lines of force that culminate the investigative and creative career of this writer: the song of celebration of the music and the moving narration of his life, dedicated to his service.

Keywords: Daniel Devoto, *Oda en el Día de Santa Cecilia*, poetry, music.

Daniel Devoto Fantoni (1916-2001) dedicó toda su vida al estudio de la poesía y de la música tratando de comprender sus fundamentos, las relaciones entre ellas y con otras artes. Filólogo y musicólogo, tan admirado como discutido, investigó durante decenios sobre ambas disciplinas y fue jalonando su recorrido con varios centenares de publicaciones parte de las cuales todavía hoy continúan siendo de referencia obligada.

Sus estudios sobre la tradición y su pervivencia en el mundo moderno o su temprana antología de poemas tradicionales *Cancionero llamado flor de la rosa* en cuya trasmisión la música fue fundamental mostraban ya inequívocamente este interés (Devoto, 1950). Después permaneció fiel al destino elegido. Basta con recordar aquí algunos estudios que muestran el amplio abanico de sus intereses interdisciplinarios con un continuo ir-venir entre las dos artes: «Las marchas paralelas» (Devoto, 1945c), sobre las sucesiones de quintas y octavas y las razones de su prohibición; «Bibliografía razonada de Historia de la Música» (Devoto, 1947); «Sobre paremiología musical porteña. Bailes e instrumentos en el habla bonaerense» (Devoto, 1951); sus documentadísimos estudios sobre la zarabanda: «La folle sarabande, I y II» (Devoto, 1960a y b), con sus matizaciones en la polémica suscitada (Devoto, 1964) y su difusión en el ámbito hispánico (Devoto, 1965 y 1966); la necesidad de no separar en el estudio del romancero la música de los textos (Devoto, 1969); los aspectos musicales de diferentes procedimientos de la escritura poética como la métrica o la rima: «Sobre la métrica de los romances según el *Romancero hispánico*» (Devoto, 1979 y 1992). O insistiendo por este lado, sus diferentes estudios sobre obras medievales españolas donde la música juega un papel notable: del mester de clerecía a los cancioneros renacentistas (Devoto, 1944a y b; 1955 y 1956).

En sus últimos años todavía andaba afanado con su prodigiosa erudición literaria y musical, inventariando canciones españolas exportadas al exterior y cuyo componente fundamental era la música asociada a la poesía: *Un millar de cantares exportados* (Devoto, 1994). Preocupado por hacer visible el patrimonio musical español, con frecuencia tan menospreciado por desconocimiento ofrecía en este estudio un repertorio de obras renacentistas y barrocas de importante alcance en su doble aspecto poético y musical, asociados inextricablemente. Del mismo impulso había surgido su polémico artículo-reseña «Con la música a otras partes» sobre *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* (1987), de Margit Frenk Alatorre porque en su opinión una vez más la música quedaba si no preterida situada tan en segundo plano que falseaba la verdadera historia¹. No es más que un apresurado espiguelo en sus feraz curriculum filológico y musicológico.

Esto era así porque su vida profesional giró en torno a la investigación y a la docencia de la música y a la literatura, mientras en su ámbito más íntimo tanteaba la composición musical y poética con un pudor excesivo una vez traspasados los años de la primera juventud pero con una fidelidad

¹ Devoto (1991). La respuesta fue igual de contundente (Frenk, 1990).

ineludible hasta el final de sus días. Jalonan su dedicación a la poesía una veintena de títulos poéticos editados en tan cuidadas como cortas ediciones por lo que han tenido reducida difusión y todavía pocos estudios (Zonana, 2010; Devoto, 2015). Menor ha sido todavía la fortuna editorial de sus composiciones musicales, aunque durante sus años argentinos estrenó cerca de un centenar de piezas en conciertos o en conferencias ilustradas con canciones (Rubio Romero, 2015). Gran parte de aquellas composiciones musicales —experimentaciones instrumentales aparte— nacieron de su dedicación a la música vocal; el punto de partida fueron casi siempre poemas de autores consagrados o nuevos y a la vez los recursos musicales eran una de sus preocupaciones constantes en sus poemas. Sus libros y *plaquettes* de poesía y sus composiciones musicales constituyen realmente el núcleo más querido de sus trabajos aunque lo preservó discreta y pudorosamente. En ellos se encuentra el meollo de sus afanes y su ingente labor como filólogo y como musicólogo es la cáscara con que recubrió su pasión creadora.

En su último poema publicado en vida, editado en una cuidada *plaque*, ofreció una síntesis de lo que había sido su dedicación a este doble y noble quehacer, la gran aventura estética de su vida: *Oda en el día de Santa Cecilia* (Devoto, 1998). Desde el título hermanaba poesía y música al referirse a una de las modalidades de escritura poética de gran tradición como es la oda puesta al servicio de la exaltación de Santa Cecilia, patrona universal de la música desde que el Papa Gregorio XIII la nombró como tal en 1584. Desde entonces se han sucedido tanto la celebración de su fiesta el 22 de noviembre con actividades musicales como la composición de numerosas obras poéticas y musicales conmemorativas entre las que se cuentan la oda *Laudate Ceciliam* (1683), de Purcell, escrita en latín macarrónico llamando a todos a alabar a Cecilia con cantos e instrumentos; o la *Oda para el día de santa Cecilia*, de John Dryden (1736) a la que puso música Handel: un nuevo canto a cómo la música impone orden y armonía sobre el caos.²

Con su *Oda en el día de Santa Cecilia* culminó Devoto un proyecto acariciado durante muchos años, ya que, llevado por su intensa vocación y pasión musicales, había intentado escribir esta *Oda* en 1934 para cantar a la manera clásica a la música mientras daba sus primeros pasos en este arte; el poema, sin embargo, quedó atascado, aunque no olvidado y la idea le acompañó —como la música y la poesía— durante toda su vida. Solamente en sus últimos años logró culminar el poema editándolo en 1998, para conmemorar el sexagésimo aniversario de la editorial artística el Ángel de Gulab, luego ampliada con Aldabahor que impulsó en Argentina con algunos amigos, representados en esta *plaque* por uno de los ilustradores de aquellas cuidadas ediciones: el arquitecto argentino Eduardo Catalano, entonces catedrático en la Universidad de Harvard y de reputación internacional, que aportó un dibujo de una estilizada estructura arquitectónica, acaso para responder a la propia idea de sutileza y solidez armónicas del arte musical³. Poesía y música habían sido los temas habituales de las publicaciones de los heterodoxos ángeles Gulab y Aldabahor, primorosamente editadas e ilustradas.

² En una carta recomendó de Daniel Devoto a Sabine Sedolà, que preparaba una edición y traducción de la oda, le recomendó estas y otras obras musicales y le remitió a la información del artículo «Cecilia» en el diccionario musical oxoniense, que él mismo había traducido en colaboración con Dora Berdichevsky y Julio Cortázar. O las obras de Orlando di Lasso y la ópera *Cecilia* de monseñor Licino Refice. Se conserva copia de la carta en el Fondo Daniel devoto y María Beatriz del Valle-Inclán de la Fundación Lázaro Galdiano (Madrid).

³ Devoto (1998). Reeditada en Devoto (2015), diferenciando las distintas partes de la oda.

Oda en el día de Santa Cecilia es un canto de celebración de la música y la conmovedora narración de una vida —la suya— dedicada a su servicio. Son las dos claves de este poema, las dos líneas de fuerza que marcan su andadura. Para su lectura resulta muy iluminadora la carta que envió Daniel Devoto a Sabine Sedolà explicando sucesos personales recogidos en el poema y también otros ecos y citas, mientras esta hispanista estaba traduciendo la oda al italiano. El hermetismo de algunos pasajes de la oda se atenúa gracias a esta misiva que tengo muy en cuenta en adelante. En un momento de la carta le decía: «claro está que le cuento lo que no verá nadie. Pues por eso se lo cuento.»

Daniel Devoto partía de una visión de la oda como modalidad de escrito ya contaminado e imposible de cultivar en su estricta pureza clásica. Remite en la carta citada a su maestro de literatura en quinto año de bachillerato el novelista César Carrizo quien les decía a propósito de «Oda con su lamento», de Pablo Neruda, recalcando el carácter «impuro» y mixto que había adquirido la oda: «En la oda no se lamenta nada.» No es casual que irrumpa el nombre de Neruda, cuyas *Odas elementales* crearon una manera bien diferente de entender esta modalidad poética, mucho más *impura* formal y temáticamente de lo que la tradición grecolatina proponía. En su carta añadía Devoto refiriéndose a su poema:

La oda actual, más que oda —celebración de la música— es un planto, lamento callado del celebrante, tan por debajo del nivel de lo que reverencia.

[...] De oda en el sentido técnico, métrico, la mía no tiene nada, salvo la transcripción —solo ahora entrevista— de sus dos climas que asumen el empeño de estrofa y antiestrofa antes de la más o menos conciliación más o menos final, epódica.

La celebrada es la música, personificada en Santa Cecilia, patrona de los músicos y aquí encarnación de la música, como si de una diosa o musa se tratara. Pero el reconocimiento de las propias limitaciones entrevera enseguida su elogio de lamentaciones convirtiendo la oda si no en un planto, al menos en un lamento. La celebración entusiasta se contrapesa así con la sentida narración de la vida del poeta y músico, que ha consumido su vida a su servicio.

Como siempre, la escritura de Devoto está empedrada de referencias culturales interiorizadas que marcan las pautas de su oda-planto que —en mi opinión— resulta ser un poema muy *eliotiano* con su cosido de fragmentos de manera que el lector se encuentra con un sugerente texto lleno de enigmas a cuyo sentido general accede paso a paso, resolviendo dudas y aclarando oscuridades. Al igual que el poeta norteamericano en *The wast land* (1923) no duda en salpicar de ecos y aun de citas casi literales el poema, pero siempre la amalgama son su historia personal, su gran erudición, su voluntad de escribir un poema integrando la tradición y su vivencia de la música desde que quedó seducido por ella en sus años jóvenes.

Dada la rareza de la edición de la oda, su corta tirada y su distribución destinada se impone una transcripción de su texto previa a un necesariamente breve comentario; respeto tanto las palabras en mayúsculas diferenciando secuencias como los interlineados:

ODA EN EL DÍA DE SANTA CECILIA

YO pretendí cantarte,
hija menor del aire, columna de los días.

Laurel de llamas puras, ala viva en la noche,
yo pretendí ensalzar tu labio sin temblor,
tus caricias sin mano,
tu móvil agua, hija de los más altos fuegos que entonan
sin cesar sus órbitas perfectas.

Goteando entre los dedos en la cuerda que danza,
nacida de las pieles tendidas hasta el límite,
domesticados soplos,
curvos sonos del mar recordados y puros,
agudo viento amargo que alienta caracolas en sus lentos tritones,
yo pretendí invocaros,
doncellas de las aguas, escamosas, mitad
soplo y mitad espumas,
para mofarnos juntos del cuerdo viajador
que no supo arribar a su término libre
(que los de antes sabían cuáles puertas dominas
y aquietaban sus muertos con flautas funerarias).

DI, así, oído a las músicas que no esperaba oír:
el rumbo de las nubes que en el verano corren como ciervas
y los patios adonde desciende el mediodía
con largos dedos de oro pescador;
y el silbo adivinado, detrás de los cristales,
de las ramas desnudas
cuando el viento las mece contra el cielo más triste.
Así busqué el rumor de jardines perdidos
donde giran los pájaros en círculos inmóviles
e invoqué el vaticino que se gritan los cuervos
cuando pasan volando tan altos sobre el río.
Quise hospedar los sonos que consigo entredanzan,
eco y espejo, crótalos gemelos,
dúplice engaño que persigue su sombra, tal un gamo en el sol;
y perturbé las músicas que yacen en el fondo vedado del aljibe
hasta que las despiertan
y prolongan entonces los rumores ajenos.

DICEN que el cisne canta antes de perecer
y ulula la mandrágula al salir de la tierra.
Pero también es dulce, reposado el callar:
los días, en su paso,
me otorgaron la esquiva lección de su modestia.

Hoy ya no sé arriesgarme, fraternas avecicas
que anónimas cantáis por detrás de los arcos.

(EN un tiempo más puro
—la culpable inocencia no se sabía culpada—
las barcas del verano corrían en el viento, luego del mediodía,
aguzando en la tierra duros frutos candentes.

La avarienta granada palpitaba de hogueras escondidas
al propicio tenderse bajo los grandes árboles de la heredad
acechando el latir de tu pie por el ancho
campo lleno de siesta,
apenas delatada

—tan pertinaz sobre las hojas secas—
por un tibio temblor de ajorca en tu tobillo.
Y en el atardecer, cuando volvías
bajo los eucaliptos, entre el aire dorado,
lenta voz de las vacas marchando hacia las aguas;
y en la noche y sus cielos vagamente redondos,
al bogar por la luna las pequeñas nubes melancólicas
cantabas en las luces lejanas de las casas,
como un ángel
perdido
por siempre reencontrado).

UN mínimo recuerdo recrea el universo,
así como en las horas primeras de la noche
concede el agua toda la luz
y brilla sola
astuta y misteriosa contra el cielo apagado,
rica de impropias lumbres.

Pero quien mira atrás se pierde en sal soluble
y hace perderse en sal su recobrado ardor.
Las naves del retorno tejen negros velámenes
y lo réprobo exorna la espalda del milagro.
Acechan, desvelados, lúcidos enemigos:
la sumisa cuchara
sabe engendrar su pérfido espejo parabólico;
el ojo engañador y la adúltera mano
restallan de espejar la inocente hermosura,
que dónde nace el mal y fenece lo puro
sólo lo sabe el solo que designó sus límites
y rige nuestros pasos de voluntad sin norte.
Persiguiendo transcurso en acecho
giran, mutan
sus aguas invisibles;
duras culebras de metal translúcido se van desperezando,
oscuras como un dios,
grávidas,
ciegas,
mientras siguen vibrando
cubiertas por el miedo
sus manzanas de fuegos suspendidos:
sus cuernos como sistros engendran la mentira.

Bajo la nube torva,
la arboleda crepita como un fuego amarillo;
resplandecen los troncos húmedos tras las lluvias:
sepulcros de hermosura que amenguan con los días.
Solo tú permaneces, sola madre sapiente,
plenos todos de estruendo silencioso
tus hálitos que ordenan sin palabras.
Tenebrosos diamantes de silencio
cubren, intransferibles,
tus sonos erigidos en corona de sonos,
decisivo temblor que no afronta apariencias.
Tu columna de luces muerde oscuras raíces:
sobre indefensos lechos te obedecen, callando,
tus sirvientes bajados a ergástulas pasivas,
y engastada en el tiempo te yergues contra el tiempo:
aniquilando al mundo

opones tu fluir a sus cautos transcurros.

YO pretendí cantarte,
vértebra del relámpago;
yo pretendí loarte: válgame tu clemencia.
No ejerzas en tu siervo potestad sin fronteras,
no despliegues sobre él tus provincias vedadas.
Conozco tus caminos, madre de hitos lucientes;
giré en tus opulentas dinastías.
Y sé, en cambio,
que nunca vi tu rostro ni recibí palabra de tu boca.
Hoy acierto a bajar
los ojos cuando pasas,
atento al solo y leve rumor de tus cabellos,
bosque marino pleno
de sal y oscuras mirras. Callo, apiádate:
*soy como leña verde, que en su fuego
a un mismo tiempo se consume y gime.*

...Y la luna en la luna del espejo se mira.

El poema consta de 125 versos de diferente medida y distribuidos en secuencias donde procede a una exaltación de la música acompañada de la narración de momentos de profunda vivencia de este arte y de la poesía que jalonan su desarrollo. Al final, no encuentra mejor posición que ponerse a los pies de la música suplicando que no lo trate mal. Ha estudiado con pasión cuanto ha podido (vv. 115-118), pero su experiencia con este arte le fue haciendo modesto y por eso baja los ojos a su paso y calla pidiendo su clemencia (vv. 119-125).

Los versos de cierre (vv. 124-125), recuperados de un libro anterior suyo, son una espléndida solución, porque resumen a la perfección su dedicación a la música y a la poesía: se ha consumido como «leña verde» —que arde peor y más lenta que la seca— gimiendo mientras se iba consumiendo. Traslada al verso el esfuerzo de su servicio a estas artes —y aun su sufrimiento. Su pasión alimentó el fuego en que se consumió y su propia voz —su música— es gemido producido por este fuego.

Estos endecasílabos muestran por sí solos la síntesis de tradición y modernidad que intenta siempre Devoto. Remite al epígrafe final de sus *Canciones contra mudanza*, donde se lee: «...soi como leña verde, que en la llama / a un mismo tiempo se consume y queja». Se dice ahí que es un Anónimo del siglo XVII⁴. Es y no es de Devoto, tan hábilmente utiliza elementos extraídos de la tradición para establecer sus juegos poéticos. A Sabine Sedolà le escribía:

El final me detenía. Terminaba “de sal”... y Marisa Forradellas, que vio el manuscrito, me dijo: “No me gusta” —“A mí tampoco”, le contesté. La solución relámpago fue usar como clausura los dos versos que eran epígrafe postrero: son míos —sola modificación, “su” y no en “el fuego”, figuran como “Anónimo, siglo XVII” en una vieja plaqueta mía, y no quedan mal: André Belamich, el editor de Lorca en la Pleiade —fue, fugazmente, mi ahijado en la *recherche*— los considera los mejores. Los reemplaza como epígrafe, uno muy anterior (“aetatis sua 10.”). Primero digno de recuerdo de un poema perdido, fijado porque mi madre sostenía —equivocadamente— que era de Alfonsina Storni: no me parece mal —hoy— el juego

⁴ Devoto, *Canciones contra mudanza* (1945, p. 20). Escribió el libro mientras estaba plenamente dedicado a la enseñanza musical en la Universidad de Mendoza a mediados de los años cuarenta.

calculado de luna cuerpo celeste y luna de espejo, con mira, observa y refleja: calculado, hoy; regalo gratuito entonces.

El epígrafe final definitivo de la oda es por tanto también suyo: «...Y la luna en la luna del espejo se mira». Un verso de un temprano poema suyo, perdido, pero que quedó en su memoria con su juego greguerístico de la luna celeste mirándose en la luna del espejo. Con la expresión «aetatis sua 10.», incluida en la carta y extrañamente abreviada como «AE. S. 10.» en la edición de la *Oda* se refería probablemente al momento de escritura del poeta citado a los diez años. Devoto comenzó sus escarceos poéticos desde niño y durante su adolescencia y juventud solía terminar sus escritos musicales y literarios con expresiones latinas macarrónicas, que delataban ya al impenitente erudito que llegaría a ser con los años. No he encontrado, sin embargo, este poema en los tempranos álbumes poéticos suyos que he tenido ocasión de ver.

Importa más su sentido en la estructuración de la oda: Principio y final se dan la mano, cerrando el círculo de la vida. Quiso desde niño cantar a la música y todo su afán se orientó a ello. Se ha consumido en su servicio, pero no lo lamenta sino que bajando los ojos y en silencio suplica su piedad. Pero antes de llegar a este desenlace donde no faltan perplejidades y su constatación, el poema rememora el camino recorrido⁵.

Por otro lado, con esta referencia especular parece diluirlo todo, todo es ficción y juego de espejos. No solo es un verso suyo que remite a sus primeros años de tanteos literarios, sino también a años posteriores cuando andaba perdido en los laberintos de la escritura con Julio Cortázar con quien compartió la fascinación por el mundo de los espejos y sus múltiples posibilidades reflexivas.

Además del sentido circular de la composición, cabe diferenciar varias partes. Una primera secuencia abarca los versos 1-19 en los que realiza un elogio encomiástico de la música con valientes imágenes: «hija menor del aire», «columna de los días», «laurel de llamas puras» o «ala viva en la noche». Imágenes a la vez modernas —casi verdaderas greguerías— y conceptualmente muy barrocas. Luego, con la misma intensidad conceptual, según la carta a Sabine Sedolà, alude a la «música de las esferas» —«los más altos fuegos» y «sus órbitas perfectas» (vv. 6-7)— y a la clasificación tradicional de los instrumentos musicales (cuerda, percusión y viento) para ir a dar a una evocación de los cantos seductores de las sirenas y de Ulises, que supo evitarlos. Y al final —vv. 18-19— aún juega con otras referencias culturales, mencionando enterramientos del Evangelio —Lázaro, la hija de Jairo— y sus acompañamientos musicales. Del principio al fin de su vida la música acompaña al hombre. De manera concisa y concentrada evoca así su formación clásica y musical en la que forjó su exigente estilo.

La segunda secuencia —vv. 20-36— cambia de registro para referir vivencias concretas de su vida. A diferencia de Ulises sí que prestó oídos a músicas que no esperaba oír. Esto dio lugar en su vida con momentos epifánicos donde la música tuvo un papel revelador: durante su infancia las músicas naturales de los lugares argentinos donde vivió.

⁵ Zonana, en 2010, lo puso en relación con el *planh*, que de acuerdo con las poéticas trovadorescas es un poema que se escribe ante un gran dolor causado por la pérdida de una persona amada o por la adversidad. Se trata de un conjunto de lamentaciones, acompañado de la enumeración de las virtudes del objeto del llanto. Remite a Riquer (1975, pp. 9-102), para su caracterización.

El verso 21, según Devoto, conserva un eco —no textual— de una vieja oda suya de 1935 prudentemente archivada: la equiparación de nubes y ciervas. Procede de una de sus primeras incursiones de adolescente en las galerías de pintura. Dice en la carta a Sabine Sedolà: «En una de la calle Florida, allá por el 32, 33? exponía un dibujante —recuerdo que se llamaba Gargiulo— imágenes monocromas de nubes, con mujeres tendidas y toda una gama de gamos. Mi impresión de ahora es que no debía ser un grafista excepcional, pero el hecho de extraer figuras del volumen cambiante de las nubes me “impactó”». Bastante más tarde leyó *La figure* de Valery Larbaud sobre este mismo planteo y queda latente en la formulación de estos versos.

El poeta evoca sus indagaciones en la música de la naturaleza durante sus primeros años en las casas y lugares argentinos donde transcurrió su vida y que penetrarán también en sus primeros poemarios.

En los versos 37-43, tercera secuencia, vuelve al presente recuperando el tono meditativo, a su despedida de la vida en que entona su canto como el cisne cuando presiente que va a morir. La oda es justamente su canto de despedida. Pero antes aprendió a callar y a ver los días pasar con su inevitable monotonía, sin el carácter sorprendente y epifánico de los primeros años. Ya no hay por lo tanto algarabía de avecidas —acaso no sea excesivo sugerir un eco teresiano o sanjuanista en estas «avecidas»— que cantan detrás de los arcos.

A partir del verso 44 hasta el 63 retoma la evocación de la infancia como tiempo de iluminación y revelación en un paisaje idílico con sus misteriosos cambios de luces y sonidos, con sus frutos. La cercanía del mundo natural con su dinámico movimiento. Impresiones convertidas en imágenes: «las barcas del verano corrían en el viento» (v. 46) bien pudieran ser las nubes cruzando el cielo; «La avarienta granada palpitaba de hogueras escondidas» (v. 48): avarienta por cerrada para guardar como rubíes sus granos, pero hogueras por el fuego que guardan dentro. Y siguen otras impresiones alguna de las cuales después encuentra correspondida en otro autor y así a Sedolà le comentaba que los versos 55-57 remiten a un pasaje de Dickens: «La alusión al agua que se apodera de la luz crepuscular es una observación personal, pero después de escrita, la encontré en Dickens, *Grandes esperanzas*, en la persecución final sobre el río.»

El recuerdo basta para reconstruir un mundo como se afirma desde los versos 64 a 69, en una nueva secuencia, tras aludir a esos pasajes de su infancia y al carácter misterioso y germinativo de la noche. Pero también para llegar a una situación paradójica: mirar atrás convierte en sal —como a la hija de Lot en el relato bíblico— y todo puede disolverse (vv. 70-71). Para contrarrestar lo sobado de la evocación está el voluntario prosaísmo de “sal soluble”, lugar común que pervive en locuciones («acres sal y agua», «no llegaba la sal al agua»). La contrapuntean la utilización de referentes mucho más cultos en los versos 72 y 73: el recuerdo de las velas mortales para Egeo —las de Teseo que eran rojas— y para Tristán.

Quizás haya una alusión a su vida personal: cruzó el mar desde Argentina para Europa y no retornó a aquella tierra nunca más. Mirando hacia delante se puede producir el milagro, por la espalda queda lo réprobo. Pero esta no es sino una apreciación personal en este pasaje confuso.

De hecho continúa la carta: «Lo que sigue es más personal y “parabólico”, puede colarse, pienso, por su doblez entre geometría y evangelios.» Son en efecto versos enigmáticos. Parece que convierte la cuchara en un espejo parabólico, que tiene algo de inquietante contrastada con el verso anterior «sumisa cuchara». Podría quizás decirse que mirar atrás es mirar hacia el mar —sal soluble— por donde vino y el recobrado ardor se hace sal (lágrimas). Renuncia a la vuelta, pues acechan enemigos y la sumisa cuchara.

Los versos 93 a 96 remiten a otros momentos concretos de su vida, ya afincado en Francia y dedicado a sus estudios profesionales como filólogo. Señalaba Devoto a Sedolà en su carta:

“Bajo la nube torva”... son dos versos nacidos hace años en un tren hacia Lourdes, y «resplandecen» es la metrificaci3n de un pasaje de una reseña, salido del final de una tarde tormentosa, con el sol poniente evadido de nubes y haciendo brillar los troncos mojados: los dos pasos son apegados de penúltima hora, como expresiones de la fugacidad del espacio temporal (tren, puesta de sol) contrapuestas a la belleza de la obra de arte.

Frente a tantas fugacidades, solo la música permanece como se señala en los versos 97 y siguientes con su paradójico fluir.

Devoto explica que el verso 103 lo ha construido sobre otro del pasado admirado por él: «Tus sonos»... copia y la verdad echa a perder, pero me basta el escondido saludo a uno de los más hermosos versos del siglo XV —tan bello que me parece digno de decirlo cuatrocentista: «Amores me dieron corona de amores». Ahora queda: «tus sonos erigidos en corona de sonos».

Vuelve a hacerse crítico en los versos 104-109. Contrasta la majestuosidad de la música con la pequeñez de sus servidores. En su carta se refiere a dos directores de orquesta argentinos. Dice:

Y la memoria de dos directores de orquesta en ergástulas mentales (el impresor vasco me dijo al entregarme las primeras pruebas: “Corregí una palabra, “mandrágora”; la otra no, porque no la conozco”). El argentino Juan José Castro y Roger Désormiere dirigiendo en la cama orquestas no existentes, y va como antídoto de los «ostinati» que suelen rondarme.

De los versos 110 a 125 es el reconocimiento de los límites de la labor desarrollada durante años de servicio a la música. Nunca ha llegado a penetrar en la totalidad del arte amado, al que ha servido no obstante con completa fidelidad toda su vida. Pide clemencia porque ha sido siervo fiel. Y por eso baja los ojos a su paso y con imagen becqueriana «atento al solo y leve rumor de tus cabellos», que sin embargo, a continuación se hace grandioso en potencia con la evocaci3n del mar como «bosque marino pleno / de sal y oscuras mirras».

Tenía razón Devoto cuando afirmaba en su carta a Sabine Sedolà que en realidad no escribió una oda, sino más bien un planto: se canta para conjurar el miedo; la música nos consuela en la noche como había escrito en sus años de intenso trabajo como compositor, concertista y profesor de estética musical en la Universidad de Cuyo, en Mendoza:

Nacemos rodeados de sombra y de silencio, pero la música nos espera y nos rodea a su vez, en el júbilo y en el dolor. Hay una canción para la marcha y una canción para hacer alto; y hasta la ausencia de música es su presencia escondida para llamarla y reencenderla, raíz y razón del recuerdo.

[...] La música es el dominio y el demonio (en el sentido griego) más íntimo del hombre, que va acompañándose de músicas a través del tiempo, como esos pájaros que cantan en la noche para no tener miedo. (Devoto, 1945b: 36-37)

La despedida del filólogo y del musicólogo, del poeta y del músico que se afanó por descifrar los misterios de la música y la poesía en esta *Oda en el día de santa Cecilia* alcanza así un carácter de testamento lírico, de síntesis de toda una trayectoria al servicio de tan altas señoras.

Referencias bibliográficas

- DEVOTO, Daniel (1944a): «La canción tradicional y la música culta», *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 3.^a época, II-1, enero-marzo, pp. 73-91.
- DEVOTO, Daniel (1944b): «Sobre música tradicional española», *Revista de Filología Hispánica*, V, 4, octubre-diciembre, pp. 342-366.
- DEVOTO, Daniel (1945a): *Canciones contra mudanza. Con un dibujo de Beatriz Capra*, Buenos Aires, Gulab y Aldabahor Editores.
- DEVOTO, Daniel (1945b): *Dos clases públicas de Historia de la Música*, Mendoza, Conservatorio Nacional de Música y Arte escénico de la Universidad Nacional de Cuyo, 1945, pp. 36-37.
- DEVOTO, Daniel (1945c): «Las marchas paralelas», *Philosophia*, I, 2-3, pp. 1-44. Y tirada aparte.
- DEVOTO, Daniel (1947): «Bibliografía razonada de Historia de la Música», *Polibiblon*, I, n° 2, abril, pp. 70-96.
- DEVOTO, Daniel (1950): *Cancionero llamado Flor de la Rosa en el cual se contienen muchos villancicos y canciones extrañísimas y no vistas. Ahora nuevamente juntado por Daniel Devoto. Con cuatro grabados de Raúl Veroni. Gulab y Aldabahor lo imprimieron en Buenos Aires para Losada* [Cubierta], Buenos Aires.
- DEVOTO, Daniel (1951): «Sobre paremiología musical porteña. Bailes e instrumentos en el habla bonaerense», *Filología*, III, 1-2, 1951, pp. 5-83. Addenda en III, 3, septiembre-diciembre, p. 206.
- DEVOTO, Daniel (1955): «Sobre el estudio folklórico del romancero español. Propositiones para un método de estudio de la transmisión tradicional», *Bulletin Hispanique*, LVIII-3, pp. 233-291.
- DEVOTO, Daniel (1956): «Poésie etl Musique dans l'oeuvre des vihuelistes: note méthodologiques», *Annales Musicologiques*, IV, pp. 85-111.
- DEVOTO, Daniel (1958-1961): «La enumeración de los instrumentos musicales en la poesía medieval castellana», *Miscelanea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, Barcelona, I, pp. 211-222.
- DEVOTO, Daniel (1960a): «La folle sarabande, I», *Revue de Musicologie*, XLV, 121, pp. 3-43.
- DEVOTO, Daniel (1960b). «La folle sarabande, II», *Revue de Musicologie*, XLVI, pp. 145-180.
- DEVOTO, Daniel (1964): «Encore sur la sarabande», *Revue de Musicologie*, L, 129, pp. 175-207.
- DEVOTO, Daniel (1965): «¿Qué es la zarabanda? (I)», *Boletín Interamericano de Música* (Washington), 45, pp. 8-16.
- DEVOTO, Daniel (1966): «¿Qué es la zarabanda? (II)», *Boletín Interamericano de Música* (Washington), 51, pp. 3-16.
- DEVOTO, Daniel (1968): «Tres notas sobre Berceo y la historia eclesiástica española», *Bulletin Hispanique*, LXX, 3-4, pp. 261-299.

- DEVOTO, Daniel (1969): «Un no aprendido canto. Sobre el estudio del romancero tradicional y el llamado método geográfico», *Ábaco*, I, Madrid, Castalia, 1969, pp. 11-44.
- DEVOTO, Daniel (1972): «Dos notas sobre el *Libro de Apolonio*», *Bulletin Hispanique*, LXXIV, pp. 291-330.
- DEVOTO, Daniel (1979): «Sobre la métrica de los romances según el *Romancero hispánico*», *Cahiers de linguistique hispanique medievales*, 4, pp. 5-50.
- DEVOTO, Daniel (1991): «Con la música a otras partes», *Bulletin Hispanique*, 93, pp. 261-342.
- DEVOTO, Daniel (1992): «La rima. Vaguedad de vaguedades y todo variedad (Reflexiones no ortodoxas sobre las consonancias imperfectas de San Juan de La Cruz y las rimas pobres de fray Luis de León)», *Edad de Oro*, 11, 1992, pp. 43-58.
- DEVOTO, Daniel (1994): «Un millar de cantares exportados», *Bulletin Hispanique*, 96, nº 1, pp. 5-115. Y en tirada aparte, Bordeaux, Université Michel de Montaigne, 1995.
- DEVOTO, Daniel (1998): *Oda en el día de Santa Cecilia*, Hondarribia, Gulab. Colofón: «Esta edición, que conmemora los doce lustros de Gulab, consta de 125 ejemplares destinados. Fue impresa en Hondarribia por Ondarribi S. A., sobre papel hecho a mano de Paperki, y terminó de imprimirse el 26 de diciembre de 1998.» Ilustrada con un dibujo de Eduardo Catalano, del que se indica: «Un dibujo de Eduardo Catalano, en cuya mano amiga queda este poema, testimonia a la vez su fidelidad continuada a Gulab y la continuidad de su maestría.»
- DEVOTO, Daniel (2015): *Antología poética*, Mendoza, EDIUNC. Selección y prólogo de Víctor Gustavo Zonana.
- FRENK, Margit (1990): «Contra Devoto», *Criticón*, 49, pp. 9-19.
- RIQUER, Martín de (1975): *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Planeta.
- RUBIO ROMERO, Laura (2015): *Daniel Devoto compositor*, UNIA-Universidad de Granada. Trabajo de fin de máster inédito.
- ZOZANA, Gustavo (2010): *Arte, forma, sentido. La poesía de Daniel Devoto*, Córdoba, Ediciones del Copista.