

Recibido: 17 de febrero de 2009.

Aceptado: 13 de junio de 2009.

## LA POESÍA EN EL ESPEJO DE LOS POEMAS DE GERARDO DIEGO<sup>1</sup>

BERNADETTE HIDALGO BACHS Y BÉNÉDICTE MATHIOS  
CELIS (ex-CRLMC), Universidad de Clermont II, Francia

### Resumen

Se reseñan en este artículo distintas modalidades textuales mediante las cuales Gerardo Diego expresa su propia poética, según la gran variedad expresiva y creadora de su poesía a lo largo de su obra. El «yo poético», la representación del poeta, la organización del lenguaje poético, el uso de las formas métricas tradicionales y de formas libres, la intertextualidad, son los ejes analíticos que permiten descubrir cómo se expresa la poética del autor desde su propia poesía.

*Palabras clave:* Gerardo Diego, metapoética, yo poético, metáforas, formas poéticas, intertextualidad.

### Abstract

This paper explores, how the different modes of the poetic language express a personal art of poetry in the work of Gerardo Diego. The question of the poetic subject, the representations of the poet, the organization of the poetic language, the use of traditional and contemporaneous metric forms, and intertextuality are the axis of this analysis which allows us to discover how the author's poetic art is expressed through his own poetry.

*Keywords:* Gerardo Diego, metapoetry, poetic subject, metaphors, poetic forms, intertextuality.

Si los comentarios sobre la poesía que enuncian varias poéticas en el seno de los poemas aparecen ya en la poesía española del Siglo de Oro, del XVIII, o del XIX, suele decirse que la «metapoética» domina en la poesía española

---

<sup>1</sup> Nos inspiramos en del libro de Leopoldo Sánchez Torre, *La poesía en el espejo del poema*, Oviedo, Departamento de Filología Española, 1993.

del siglo xx. El poeta español contemporáneo Ángel González la define como «poesía que hace referencia a la propia poesía, que tiene como tema la palabra poética»<sup>2</sup>. Es precisamente sobre uno de los poetas de la llamada Generación del 27 que proponemos a continuación este estudio, centrado en la poética que surge de su poesía. Hemos elegido la obra poética de Gerardo Diego por varias razones. Si la comparamos con otros poetas contemporáneos, la trayectoria poética de Gerardo Diego es una de las más largas y su lenguaje poético es el eco de diversas corrientes que han ido sucediéndose a lo largo del siglo xx. En rigor, tal como sucede con otros poetas de la llamada «generación del 27», su poesía oscila entre la tradición y las audaces innovaciones formales, además de que puede tratarse como una escritura poética arraigada en lo humano o «deshumanizada», empleando el término de Ortega y Gasset para caracterizar la creación poética de principios del siglo xx.

Como es bien sabido, Gerardo Diego era profesor de literatura y llamaba «poesía de expresión»<sup>3</sup> a sus obras escritas de corte clásico (sonetos, décimas, romances), en las cuales aborda temas como el amor, el paisaje, la música, las corridas de toros. Dicha poesía se distingue de la poesía de creación o vanguardista (en realidad, las dos coexisten en su obra) y se caracteriza por la supresión de lo anecdótico, por la agramaticalidad, la metáfora sorprendente, por el intento de crear en el poema realidades nuevas.

Entre las obras a las que se puede aplicar globalmente la fórmula «poesía de expresión» citaremos *Alondra de verdad* (1941), que consta de 42 sonetos, y *Ángeles de Compostela* (1948), un homenaje a Galicia. La poesía vanguardista viene a ser esencialmente la plasmación de dos teorías, la una creacionista<sup>4</sup> y la otra ultraísta<sup>5</sup>. *Imagen* (1918-1921) y *Manual de espumas* (1922) son los libros más representativos de una escritura en la línea de Vicente Huidobro y Juan Larrea. La veta creacionista asoma, asimismo, en composiciones ulteriores como *Poemas adrede* (1941), *Biografía incompleta* (1953-1957) y *Biografía continuada* (1974).

La obra de Gerardo Diego llama la atención por su diversidad de temas y de formas, por la marcada receptividad a las innovaciones y por la fuerte impronta de la poesía clásica, sobre todo la de Góngora (cuya celebración

<sup>2</sup> Emilio Alarcos Llorach, *La poesía de Ángel González*, Oviedo, Ediciones Nobel, 1969, pág. 260.

<sup>3</sup> Cf. Gerardo Diego, *Poesía*, Madrid, Aguilar, 1989. Edición preparada por Gerardo Diego, con una introducción de Francisco Javier Díez de Revenga, pág. xxxiii.

<sup>4</sup> Cf. Gloria Videla, *El ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, Madrid, Gredos, BRH, 1971.

<sup>5</sup> Cf. Héctor Martínez Ferrer, *Ultraísmo, creacionismo, surrealismo*, Málaga, Analecta Malacitana, anejo xxvi, 1999.

del centenario organizó Gerardo Diego), Machado y Juan Ramón Jiménez. Además, se trata de un *corpus* sumamente importante que volvió a elaborar y ordenar el poeta. La constante búsqueda de la perfección formal y la concepción de la poesía como campo reiterado de experimentación vienen puestas de realce en estos intentos de reescritura.

El interés de dicha elección estriba en la diseminación de los datos sobre la creación poética por toda la obra. No obstante, los poemas que encabezan los libros muy a menudo desempeñan la función de explicitar algo similar a un programa poético, mientras que los poemas del interior de los libros encierran más bien una poética implícita que concuerda con lo enunciado en el poema de apertura.

Se puede afirmar que existe un proceso de reflexividad respecto al yo poético a lo largo de toda la obra. No incluye el poeta un arte poético propiamente dicho. Sin embargo, se hace patente la necesidad por parte de Gerardo Diego de comunicar cómo escribe, desde qué instancia de enunciación sitúa su voz y en qué participa el «yo» de su concepción de la poesía.

A raíz de nuestras investigaciones, proponemos un estudio en torno a dos polos: el yo poético y sus representaciones y la organización de la materia verbal.

El primer polo de la expresión sobre la creación poética trata de la relación entre la vida y el yo poético. Cabe señalar de entrada que el yo es mayoritario como instancia de enunciación. En rigor, en toda la obra, el poeta se involucra en muchas composiciones bajo la forma de la primera persona del singular o del plural. Asimismo, el locutor de los poemas afirma repetidas veces que experiencia vital y creación poética se relacionan íntimamente, como ocurre en «Versos humanos» de *Hasta siempre* (1925-1941):

Todo mi estremecido sentimiento  
ha de enhebrar en este verso puro.

Hombre entre los demás hombres, el poeta toma la palabra y se compromete a comunicar cuanto le emociona. La incidencia de la vida amistosa sobre la escritura poética viene evocada en los dos últimos versos citados. El mismo yo y el yo del otro resultan ser elementos que generan la creación.

Si bien se trata de entregarse en el poema, en sus primeros versos no recomienda el poeta la desmesura ni la ausencia de pudor:

Es tu canto el desquite de tu vida real,  
y una careta púdica sobre tu corazón.  
«Poeta de veinte años», *El romancero de la novia*.

Descarta Gerardo Diego el intimismo impúdico. No obstante, propugna la autenticidad como valor esencial para lo que el poeta llama sus «biografías», tal como lo estipulan los títulos siguientes: *Biografía incompleta* (1925-1966) y *Biografía continuada* (1971-1982). Además, cabe señalar que incluso existe un poema intitulado «Biografía incompleta», en el cual se lee el verso «tiempo es de cantar tu biografía». ¿Se puede afirmar, por lo tanto, que la escritura poética de Gerardo Diego es mera mimesis de las vivencias? No, ya que la poesía viene definida por la palabra *canto*, término que remite a la composición musical, al juego de las sonoridades, al ritmo. La materia vivencial es poesía en la medida en que es una elaboración estética de la realidad y no una reproducción prosaica de lo sucedido. Para Gerardo Diego, escribir un libro de poemas, escribir un poema, es un canto de vida y un canto sobre la vida. Por cierto, la escritura poética se afirma literalmente como confesión en el primer poema, de 1966, de *Biografía incompleta*:

Tengo que hablar que hablar que confesarme y confesaros  
en estos versos tan míos y tan vuestros y tan de todos.

Es obvia la insistencia sobre el hecho de desvelar el yo a los demás con el empleo de dos sintagmas consecutivos: «confesarme» y «confesaros». La escritura del poema está condicionada por determinados parámetros que abarcan uno o varios tiempos-espacios exteriores al yo poético. Éste se define como yo lírico<sup>6</sup>, con una experiencia vital plural, específica y propia del que escribe<sup>7</sup>. Sin embargo, el «narrador poemático», según la terminología de Carlos Bousoño<sup>8</sup>, o la «voz poemática», según la de Marie-Claire Zimmermann, es «la presencia en el texto del yo creador que se hace con las palabras y les da cuerpo en el tiempo-espacio del texto»<sup>9</sup>. Gerardo Diego tiende a confundir la voz poemática con el yo real como lo indican este verso de «Poeta de veinte años» de *El romancero de la novia*: «Es tu canto el desquite de tu vida real». La voz presente en el poema no acarrea la emergencia de un «yo como otro sí-mismo»<sup>10</sup>. Gerardo Diego contempla el poema acabado como una realidad verbal en la que se instaura una relación especular cuyo objetivo es «el re-co-nacimiento de sí

<sup>6</sup> Tomamos la palabra *lirismo* en su sentido más general, a saber: «una expresión personal del poeta», sentido que le da Jean-Michel Maulpoix en *Le lyrisme*, Paris, Ed. Corti, 2000, pág. 22.

<sup>7</sup> Kate Hamburger, *Logiques des genres littéraires*, Paris, Ed. du Seuil, 1986, págs. 207-210.

<sup>8</sup> En *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, BRH, 1985, pág. 30.

<sup>9</sup> Zimmermann Marie-Claire, «La construction de la voix dans *Canto general*», *Les Langues Neo-Latines*, 4º tr., n.º 315 (2000), pág. 37.

<sup>10</sup> Zimmermann Marie-Claire, «Himnos tardíos de Jaime Siles», *Cauces*, 1 (2000), PU Valenciennes, pág. 151.

mismo<sup>11</sup>». Estos versos de *Soneto de ochenta años* dan fe de esta postura del poeta:

La vida es verso, prosa y aledaños  
—túneles laberínticos, recodos—  
y oír cantar aquella alondra suave  
revelándome el sueño de mis años.

La sinergia que existe entre vida y poesía viene expresada de maneras distintas; las metáforas del laberinto y del túnel ponen de realce las dificultades encontradas, mientras que la denotación del canto del pájaro remite a los momentos de felicidad. También escribía el poeta, valiéndose del dativo ético, en *Estoy oyendo cantar a un mirlo*: «naciéndome poeta», como para confesarse a sí mismo la toma de conciencia de un auténtico nacimiento a sí mismo y de una verdadera revelación de su identidad. El yo del poeta es, a la vez, actor y receptor.

Si el lenguaje poético desempeña una función especular para Gerardo Diego, eso no descarta que se proyecte hacia los demás. Habrán notado en el primer poema, de 1966, de *Biografía incompleta* la presencia del pronombre personal de segunda persona del plural. El locutor, por lo tanto, se dirige a unos receptores y abarca un conjunto humano amplio, como lo atestigua el uso del indefinido «*todos*». La creación poética se concibe como el hecho de «compartir humanidad», tal como lo confirman expresiones recurrentes como «*Versos humanos*», sea como título de poemario (1919-1924), sea en versos como el de *Hasta siempre* (1925-1941): «verso obediente, verso humano», o como el de *Hojas* (1949): «con mis versos cada vez más humanos». ¿Se puede considerar esta forma de insistencia como una fórmula obsesiva o más bien como una respuesta a las invectivas de Ortega y Gasset<sup>12</sup>, quien calificó de «deshumanizada» la poesía vanguardista del siglo xx? Podemos admitir que son válidas las dos interpretaciones; de todas formas, lo que ponen de realce dichas expresiones es la reivindicación por parte del yo poético de una escritura profundamente arraigada en lo humano.

Asimismo, Gerardo Diego pretende alcanzar y seducir a todos los seres humanos sin distinción alguna: «lo mío es enamorar a todos», declara el locutor de *Sonetos de ochenta años*:

<sup>11</sup> Formulación basada en un título de Paul Claudel en *Ceuvre poétique, Art poétique, Traité de la co-naissance au monde et de soi-même*, Paris, Editions Gallimard, NRF, La Pléiade, 1967, págs. 148-204.

<sup>12</sup> Las teorías de José Ortega y Gasset se publicaron en 1925, en su ensayo titulado «La deshumanización del arte». Asimismo, se podrá consultar la obra de José Luis Abellán, *Historia crítica del pensamiento español, 5/III, 1914-1939*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, págs. 126-128 y 347-352.

todo lo que yo sé e invento  
 por ser tan mío os lo regalo.  
 (No me digáis)

Estos versos hacen patente la suma generosidad intelectual del creador. En otro poema de *Biografía incompleta*, «Nosotros», el yo poético va más allá en su voluntad de entregarse a los demás. La interpenetración entre el yo y el prójimo se enuncia a modo de manifiesto:

Nosotros somos nos y somos otros  
 y sin salirnos del nos  
 somos también otros es decir vosotros  
 no decimos no sentimos  
 nosunos y vosotros  
 sino nosotros  
 por lo tanto sois vosunos

El yo poético quiere ser la voz de otras voces y escribe para «la inmensa mayoría». El juego sobre los pronombres, los neologismos *nosunos* y *vosunos* dan cuenta de este deseo de fusión entre el «yo» y el «vosotros», que hace brotar un «nosotros» reivindicado de manera tan marcada.

Si la escritura poética es un acto dirigido a una colectividad y un signo de pertenencia a la humanidad, no deja de ser una afirmación del yo como poeta, ya que en su obra Gerardo Diego procura presentarse y representarse con distintas identidades.

En efecto, a lo largo de sus poemarios, Gerardo Diego desvela su identidad o —mejor dicho— sus identidades poéticas. Bien sea durante el período vanguardista o en su poesía ulterior, aparece como un ser relacionado con el espacio marítimo en numerosas comparaciones o metáforas. En *Manual de espumas* (1924), el poema «Alegoría» empieza así:

Vedme aquí caminando sobre mi propio verso  
 como el barco de la tarde  
 que deja sobre la mar un reguero de sangre.

Con el sustantivo *sangre* se reconoce un motivo ya señalado: el del poeta que se entrega totalmente en su creación. A éste se añade la idea de caminar y la de navegar.

Tal imagen del navegante se vuelve a encontrar en *Hojas* (1971-1981). La composición «No escribiré ya más...» se inicia con «Ya no escribiré ya más un verso / en que haya embarcado toda el alma» y acaba con «me están diciendo en lenguas mortales / que mi grumete verso trepa / y a zarpar sobre la mar el barco».

El concepto del riesgo se reitera cuando el locutor echa mano de la imagen del funámbulo. Ésta remite frecuentemente a la del poeta lírico, como lo explica Jean Michel Maulpoix<sup>13</sup>. En la obra de Gerardo Diego, el poeta-acróbata es la metaforización del riesgo que toma al escribir los poemas (el desafío que supone tal actividad está puesto de realce en varias composiciones). Si se encuentra tal imagen en *Amazona* (1949), en la tercera parte de «Psique», la primera ocurrencia se observa en el primer poema de *Imagen* (1918-1919). La metáfora viene desarrollada y subraya otro aspecto de su escritura, el humor vinculado a la facultad de innovar:

Salto del trampolín  
de la rima en la rama  
brincar hasta el confín  
de un nuevo panorama.

Partir del humorismo  
funámbulo y acróstico  
a cabalgar el istmo  
del que pende lo agnóstico.

Entre las observaciones de Jean-Michel Maulpoix sobre las relaciones que se pueden establecer entre esta imagen «macabra o funambulesca del que baila en la cuerda» y la poesía, tendremos en cuenta seis elementos: el riesgo, la proeza, la precariedad, la ligereza y la noción de vínculo: «escribir es ante todo tender hilos para bailar en ellos»<sup>14</sup>. La analogía entre el trapecista y la actividad creadora también ha sido apuntada por Andrew P. Debicki<sup>15</sup> y puesta en relación con los procedimientos estilísticos de los movimientos vanguardistas de principios del siglo xx<sup>16</sup>.

Si el poeta se ve como un acróbata, también se siente investido de poderes extraordinarios y llamado a tener experiencias únicas. Se presenta igualando al Dios creador en el famoso poema de *Imagen* titulado «Creacionismo», del cual sólo citaremos unos versos:

...Hagamos nuestro Génesis.  
con los tabloneros rotos,  
[...]  
La página está en blanco;  
«En el principio era...»

<sup>13</sup> Maulpoix Jean-Michel, *Du lyrisme*, pág. 10.

<sup>14</sup> *Ibidem*, págs. 135-136.

<sup>15</sup> Debicki Andrew P., *La generación del 24*, pág. 50.

<sup>16</sup> Videla Gloria, *El ultraísmo*, págs. 103-108.

El yo poético tiene acceso al envés de las cosas, a lo que Merleau Ponty llama «la *doublure des choses*»<sup>17</sup> en *Lo visible y lo invisible*<sup>18</sup>. Lo que no ve la mayoría de los mortales, el poeta lo ve, tal como lo enuncia el título de unos de los primeros poemas: «Los poetas saben», en *El romancero de la novia*. Los dos versos siguientes del poema explicitan el dominio de un saber exclusivo:

Los poetas saben muchas cosas,  
piedras raras, extrañas flores

El poeta sitúa su creación a la frontera entre lo visible y lo invisible en «Yo hubiera querido» y en «Los deseos correos» de *Amazona*. Él tiene la capacidad de captar lo insospechable, es semejante al vidente definido por Rimbaud.

Alude el yo poético tanto a sus poderes órficos como a sus propios límites: se presenta como un «cauteloso arquitecto de colmena» en el primer soneto de *Versos humanos* (1919-1924) y en *Alondra de verdad* (1941). La creación poética requiere reflexión, elaboración, se parece a la construcción pensada y calculada de un edificio. Al respecto se puede decir que la poesía de Gerardo Diego se distancia a todas luces de la escritura automática.

Si el poeta quiere rivalizar con el Creador divino, se diferencia también de Él, ya que el Verbo divino crea las cosas por el solo hecho de nombrarlas, siendo la vida otorgada a las cosas nada más que un signo en una página en blanco. Para Gerardo Diego la creación poética se contempla como un cometido que expulsa en el tiempo:

Aprender el secreto día a día,  
velo tras velo, es lo que persigo.  
«Versos humanos», *Hasta siempre*.

Por una parte, la imperfección tiene que ser aceptada, tal como lo afirma el yo poético al declarar «Si el verso, al fin, nunca ha de ser perfecto»; por otra, el creador reconoce su pequeñez frente a la búsqueda de una belleza que puede resultar inaccesible:

Amor a la poesía porque es bella  
y porque es imposible a nuestras manos.  
«Versos humanos», *Hasta siempre*.

Al tomar consciencia de sus facultades creadoras innovadoras, el yo poético se siente como un dios, pero, al mismo tiempo, es consciente del esfuerzo

<sup>17</sup> «el envés de las cosas».

<sup>18</sup> Merleau Ponty Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

que implica la creación y de los límites impuestos por la propia índole de la poesía.

Respecto a la organización del lenguaje poético que se refiere a la poética, podemos decir que está marcada por términos métricos, retóricos o metafóricos. Estas modalidades expresivas interfieren a menudo en los poemas de Gerardo Diego. La interpretación viene facilitada porque se aclara de entrada la correspondencia entre las palabras que remiten a lo poético y la imagen que le atribuye el poeta. También el yo poético evidencia la relación entre su práctica poética y la red tejida por las poéticas anteriores o contemporáneas.

Cabe señalar que para Gerardo Diego la escritura poética pretende llevar a cabo una exploración integral de cuanto existe; ninguna criatura o cosa está excluida. Así, en «Prohibido apearse» (*Biografía incompleta*), el poeta incita a los poetas a que tengan una mente abierta cuando escriben: «adelante exploradores de todo lo creado». Por consiguiente, todo el mundo creado sirve de matriz metafórica para transcribir la experiencia que tiene de la creación poética.

Las metáforas de la poesía abarcan la representación tanto de lo inmenso como de lo ínfimo. Así lo anuncia «Química» (*Romancero de la novia*, 1920). Lo infinitamente pequeño puede ser, por ejemplo, espumilla que contiene «el misterio del mar». El hecho de que un elemento amplio quepa en algo de tamaño reducido lleva el poeta a establecer en la última estrofa la siguiente norma:

Danos el brote, la yema,  
que es darnos el universo.  
Cántanos todo el poema  
—infinito— en sólo un verso.

Por consiguiente, para abordar las poéticas que preconiza el poeta, nos referimos a este poema de juventud, en el que se abren todos los posibles en cuanto a la forma y al fondo. La noción de cosmos, expresada por la palabra *universo*, remite a su significado primero, «buen orden, orden del universo, mundo», y se encuentra en varias piezas. Esta noción designa no sólo las múltiples imágenes a las que recurre el poeta para definir la poesía, sino también la organización formal del lenguaje. En la totalidad de la obra, lo poético (versos, rimas, poemas, inspiración, poesía) se contempla mediante interconexiones léxicas. La palabra sobre la escritura poética y la palabra sobre el mundo se entrecruzan o se asimilan. Las formulaciones explícitas sobre el quehacer poético hacen coexistir tres campos léxicos: el de la naturaleza, el del mundo fabricado por la mano del hombre y el del ser humano.

Los elementos telúricos o cósmicos sobre todo encarnan cuanto concierne a la poesía en general o a la escritura poética. Así, la inspiración está vinculada a la experiencia del cosmos. Si el mar y sus variaciones se contemplan como el espacio de la inspiración por excelencia en «Eco» de *Manual de espumas*, la tierra y el cielo sirven globalmente de espacios metafóricos para evocar la palabra poética. Los versos de «Nubes» (*Manual de espumas*) lo hacen patente:

Yo fumaré mis versos y llevaré mis nubes  
por todos los caminos de la tierra y del cielo

Así como los de «Bolsillo» de *Bibliografía incompleta*:

Las gotas de mi pluma  
suben al cielo  
una tras otra

Una tras otra  
agujerean  
la luna rota

La metáfora cobra un aspecto irracional, pero está provista de un fuerte potencial de iconicidad para restituir lo vivido a la hora de escribir poesía.

En algunas composiciones se expone una verdadera ósmosis con la naturaleza mediante metáforas menos incoherentes, sobre todo en el poema que cierra *La rama*, cuyo título es sumamente evocador: «Autorretrato». El pensamiento del poeta no sólo está habitado por los elementos naturales, sino que él mismo se convierte en colinas, mares, bosques. El astro solar se transforma en creador de sueños y el viento forja los poemas.

La interacción entre la creación poética, el cosmos o el paisaje se enuncia repetidas veces y el espacio marino sirve frecuentemente de metáfora para restituir o sugerir la experiencia de la elaboración del poema, como lo comprobamos en «Mar» de *Romancero de la novia* o también en «Mar» de *Limbo*:

Aquel poema desplegó sus velas  
escribió con la quilla sus estelas  
versos horizontes  
salpicados de acentos  
que cantan sacudidos por los vientos

Las metáforas basadas en el mar se constatan en los libros posteriores. Es el caso de un poema de *Variación 2* que se inicia así:

Ya en el altamar del verso,  
en cucaña de grumete

he alcanzado el gallardete,  
cima de medio universo.

El parecido entre el verso y el mar existe desde el primer verso y, a continuación, el inmenso espacio marino se abre sobre otra inmensidad, la inmensidad universal. Es mediante la metáfora como se consigue otorgar al verso poder amplificador, lo que tiene como consecuencia que se le pueda entender con el sentido de la poesía en general.

Por un vínculo inesperado, en «No escribiré ya más un verso» de *Hojas*, el verso se asemeja con mucho humor a un grumete que se embarca para una travesía:

El color que se evade de la pared funesta  
[...]  
y el reflejo del deseo  
en la columna giratoria del acorde  
me están diciendo en lenguas inmortales  
que mi grumete verso trepa  
y va a zarpar sobre la mar el barco.

Otra metáfora con notable poder sugestivo establece un régimen de equivalencia entre el verso breve y el arte del cabotaje en «Sierra cebollera» de *Soria sucedida*:

Hay en mi costa un Cabo Ajo  
y yo canté su faro  
en mi arte menor de cabotaje.

Si el espacio marino simboliza de manera recurrente lo poético, otras metáforas están empleadas con este fin. Así, echa mano bien del pájaro en el primer poema de *Versos humanos* o de *Mi Santander, mi cuna, mi palabra*, bien de la mariposa en «S.A.R. Mercedes de Baviera y Borbón», de *Hasta siempre*. El vuelo del ave remite, sin duda alguna, a la libertad, a la belleza, al movimiento esperanzador. Gerardo Diego precisa que se trata de un pájaro inmortal, lo cual borra los límites temporales. Al movimiento de las alas se añade el vaivén del canto del grillo para simbolizar un elemento estético clave para Gerardo Diego: el ritmo. Por lo tanto el poeta diversifica el campo metafórico, como se comprueba en «Fiesta de San Juan III et VI» (1972), de *Soria sucedida*:

Mis alas verso irradian como el símbolo  
del grillo ritmo y rima de su sílaba.

La imbricación entre la métrica y las imágenes queda patente en estos ejemplos, así como en las expresiones que equiparan, de manera sorpren-

dentamente sugestiva, elementos minerales o fenómenos atmosféricos con unidades métricas. De este modo, para dar cuenta de lo rígido de un metro, en «Sierra cebollera» de *Soria sucedida*, el yo poético habla de «endecasílabos de piedra». Por el contrario, para traducir la suave extensión ligera del alejandrino habla de «nieve panorámica», que recuerda «Yo nevaré mis versos» en *Imagen múltiple*.

Muchos más ejemplos podrían ilustrar la riqueza metafórica que plasma las formas poéticas de un gran poeta de la llamada Generación del 27. No podemos ofrecer aquí un estudio exhaustivo en torno a la metaforización de lo poético en su obra, pero nuestras investigaciones nos permiten afirmar que, por una parte, en el mundo natural, los elementos que encarnan la poesía pueden ser vegetales: jardines<sup>19</sup>, flores (entre ellas, la tónica rosa), árboles<sup>20</sup>, frutas<sup>21</sup>, hojas, ramas<sup>22</sup>. Igualmente, pueden ser seres vivos como los pájaros o los peces<sup>23</sup>, el grillo<sup>24</sup> o el toro<sup>25</sup>. Como hemos demostrado, la escritura está ligada a la comprensión del cosmos<sup>26</sup>, bien como comparante, bien como comparado. Eso concierne también a otros motivos, como, por ejemplo, el del agua, bajo la forma de ríos<sup>27</sup> u olas<sup>28</sup>, asociados al ritmo, a la música e incluso al baile<sup>29</sup>.

Por otra parte, las realizaciones humanas sirven para definir el poema o la poesía en general. El poeta se vale de objetos, lugares y actividades para simbolizar su actividad creadora. Cabe señalar la diversidad de objetos referidos: la venda<sup>30</sup>, las telas<sup>31</sup>, la almohada<sup>32</sup>, el gramófono<sup>33</sup>, la estatua<sup>34</sup>, la colmena<sup>35</sup>, la jaula<sup>36</sup>, el barco, el tren<sup>37</sup>. Entre los lugares se encuentran

<sup>19</sup> «Los poetas saben», *Obras completas. Poesía tomo 1*, Madrid, Santillana, 1989, pág. 46 (abreviado *OCPI*).

<sup>20</sup> «Al terminar un cuaderno de trabajo», *OCPI*, pág. 963.

<sup>21</sup> «Vendimia», *OCPI*, pág. 184.

<sup>22</sup> «Salto del trampolín», *OCPI*, pág. 63.

<sup>23</sup> «Ahora que el verso vuele», *OCPI*, pág. 899.

<sup>24</sup> «Estética», *OCPI*, pág. 139.

<sup>25</sup> «Invocación al toro», *OCPI*, pág. 352.

<sup>26</sup> «Azar», *OCPI*, pág. 66.

<sup>27</sup> «Canción fluvial», *OCPI*, págs. 173-175.

<sup>28</sup> «Mira el mar, siempre el mar. Es el eterno...», *OCPI*, pág. 281.

<sup>29</sup> Cf. Emile Benveniste, «La notion de "rythme"», *Problèmes de linguistique générale, 1*, Paris, Gallimard 1966, págs. 327-335.

<sup>30</sup> «Limbo», *OCPI*, págs. 683-684.

<sup>31</sup> «Cauteloso arquitecto de colmena», *OCPI*, pág. 211.

<sup>32</sup> «El reto I», *OCPIII*, pág. 7.

<sup>33</sup> «Canción fluvial», *OCPI*, págs. 173-175.

<sup>34</sup> «Ángeles de Compostela», *OCPIII*, pág. 34.

<sup>35</sup> «Cauteloso arquitecto de colmena», *OCPI*, pág. 211.

<sup>36</sup> «Poesía de circunstancia», *OCPI*, págs. 207-208.

<sup>37</sup> «Desfile», *OCPIII*, págs. 614-615.

el circo, un monumento, una torre<sup>38</sup>, un puente, un camino<sup>39</sup>, los puntos cardinales<sup>40</sup>. Para las actividades se emplean el carnaval<sup>41</sup>, la navegación<sup>42</sup>, los juegos de azar<sup>43</sup>. Y, por fin, entre los seres humanos tenemos el funámbulo<sup>44</sup>, el albañil<sup>45</sup>, el artesano, al arquitecto<sup>46</sup>, los cuales son dobles del poeta, como se ha expuesto anteriormente. Los seres humanos que simbolizan la poesía —o más precisamente el poema— son el niño<sup>47</sup> (en ese caso el poeta desempeña el papel del padre) y la amada, no sólo inspiradora sino también poema ella misma<sup>48</sup>.

Ya se sabe que Gerardo Diego concede mucha importancia a la imagen en sus artículos y en sus primeros libros de poemas<sup>49</sup> (uno de ellos lleva el título de *Imagen múltiple*). Bien puede uno preguntarse por qué el poeta privilegia la expresión metafórica para traducir su experiencia de lo poético. Por supuesto, sigue los pasos de Vicente Huidobro, quien declara, en 1922, en *L'Esprit Nouveau* que la poesía no es arte de imitación, ni adaptación al medio; es superior a esto, ya que se trata de un arte de creación en el que la sensibilidad predomina sobre la inteligencia.

Además, Gerardo Diego conoce la revista *Nord Sud* y, por supuesto, *El ensayo de estética literaria* de Paul Valéry (n° 4-5, junio-julio de 1917), en el que éste reivindica un arte no descriptivo. Es cierto que a veces, y sobre todo en los primeros libros creacionistas, las imágenes marcan una ruptura entre la realidad del elemento comparado con lo que se le compara. Por lo tanto, se requiere por parte del lector un «salto imaginativo». No obstante, la expresión viene así dotada de una gran «plasticidad visual»<sup>50</sup> y de un gran poder de sugestión. La incoherencia o la ausencia de contigüidad semántica no significan forzosamente ausencia de representaciones mentales y puede originar una verdadera emoción estética que le da sentido y fuerza a la escritura, tal como lo atestigua «Gesta» de *Imagen múltiple*. ¿No se podría tratar de una voluntad de huir de los discursos normativos sobre la poesía y de

<sup>38</sup> «Una torre de rimas», *OCPI*, pág. 274 y «Poeta de veinte años», pág. 49.

<sup>39</sup> «Camino», *OCPI*, págs. 192-193.

<sup>40</sup> «Arquitectura plena», *OCPI*, pág. 274.

<sup>41</sup> «Poeta de veinte años», *OCPI*, pág. 49.

<sup>42</sup> «No escribiré ya más», *OCPIII*, pág. 863.

<sup>43</sup> «Azar», *OCPI*, pág. 66.

<sup>44</sup> «Salto del trampolín», *OCPI*, pág. 63.

<sup>45</sup> «Creacionismo», *OCPI*, pág. 95.

<sup>46</sup> «Cauteloso arquitecto de colmena», *OCPI*, pág. 211.

<sup>47</sup> «Niño del estero», *OCPII*, págs. 205-207.

<sup>48</sup> «Crear materia», *OCPIII*, pág. 27.

<sup>49</sup> Cf. Lidio J. Fernández, *Les avants-gardes poétiques espagnoles, pratiques textuelles*, Paris, Presses de La Sorbonne Nouvelle, 1995, págs. 35-63.

<sup>50</sup> *Ibidem*, pág. 40.

poner en tela de juicio la eficacia de tales discursos muchas veces inadaptados a la índole de la poesía? Parece que Gerardo Diego quiere deshacerse de los esquemas teóricos habituales del «lenguaje sobre» para optar por un modo de expresión creador de imágenes con un fuerte potencial de sugestión. Si existen rupturas isotópicas y se rompe el hilo lógico, la finalidad de la imagen no es el hermetismo. La imagen es, más bien, una invitación a disfrutar del potencial imaginativo que se desprende de las palabras. La poesía es un término tan abstracto que el creador, al adoptar una actitud reflexiva sobre su práctica, tiene como objetivo hacerla tangible y lo más concreta posible. Esta representación de la poesía se consigue mediante la elaboración de una red de equivalencias sacadas de lo sensible, lo cual implica descartar los tópicos. El lenguaje sobre la poesía toma cuerpo al expresarse con imágenes que la plasman en seres animados o inanimados. Esta manera de relacionar lo sensible con lo que no lo es recuerda la escritura de Juan Ramón Jiménez. Entre lo sensible y las nociones poéticas se establecen analogías, un tanto herméticas a veces, hay que decirlo. En rigor, la palabra metapoética consiste en una escritura creativa sobre la creación. El poeta anda buscando nuevas modalidades de expresión para la palabra sobre lo poético y, en este sentido, la metáfora bien podría ser la oportunidad de proponer una «re-presentación» de la realidad de lo poético al afirmar su potencial creativo.

Las formas métricas desde las cuales el poeta decide expresarse también van sometidas a un «régimen metafórico». El poeta medita «desde sus poemas» sobre la validez de las formas clásicas y sobre la novedad de las formas libres. Dicho debate, en el que se vislumbran unas posturas a veces contradictorias, se inscribe repetidas veces ¿paradójicamente? en unas formas métricas tradicionales, incluso cuando se trata de defender la poesía «de creación», cuya forma es más libre, como dijimos más arriba. Esta poética de las formas no se escribe únicamente con términos que remiten a la retórica o a la métrica. Al querer mantenerse en contacto con el mundo, el poeta asimila los poemas (como lo hacía también el poeta modernista Juan Ramón Jiménez) a elementos del cosmos con los cuales le gusta comparar la misma poesía. Parece entonces que no haya separación entre la vida, el discurso, el tema, y las formas en las que se organiza este discurso, ya que se asimilan al mundo tanto como al poema.

Si nos fijamos en las «artes poéticas» de Gerardo Diego, una libertad creadora se reivindica ante las modas, a las cuales adhiere a veces el poeta, en especial en los años veinte, caracterizados por el auge de las vanguardias. El rigor en el momento de elegir la forma, señalado ya desde el poema titulado «Química» (*Romancero de la novia*, 1920) es esencial, debiendo resultar perfecta la adecuación entre el contenido y la construcción del poema. La

defensa de las formas tradicionales suele corresponder a la poesía llamada «de expresión», la de las formas «libres», a una poesía «de creación». En este último caso, el tema de la reflexión es la misma modificación de las formas y la creación de un nuevo cosmos, como preconiza el poeta al escribir, otra vez en «Química», «da a tu pensamiento forma».

Las describe el poema liminar del libro titulado *Imagen* (1918-1921). Se expresan las ideas estéticas del poeta vanguardista en una estrofa tradicional, la «redondilla heptasilábica». El enlace reinventado entre forma y universo se plasma en la imagen del «salto de trampolín».

De la rima en la rama  
brincar hasta el confín  
de un nuevo panorama. (S1)

O sea, «saltando», se trata de pasar de la rima a un elemento de la realidad, la rama, cuya extensión simboliza la apertura de un horizonte nuevo. Dicha novedad implica lo siguiente:

Repudiar lo trillado  
para ganar lo otro.  
Y hozar gozoso el prado  
con relinchos de potro. (S5)

El proyecto estético se enmarca en los verbos en infinitivo que expresan obligación. El rechazo de «lo trillado», la búsqueda del «Otro» y luego la imagen del potro «hozando el prado» con relinchos alegres, muestran que el discurso acerca de la poesía se edifica sobre imágenes extractas de la realidad sensible. La última estrofa evoca el resultado de este nuevo método; éste se asemeja a un idioma incomprensible, «algarabía» (en un tono de auto-irrisión). Esta nueva lengua es traducida por la forma escalonada del verso, la cual evoca el salto al que aludíamos más arriba y no tiene fin, lo que subraya la repetición siguiente:

versos  
versos  
más versos (v. 24)

Esta lengua también es canto, como se señala en el último verso: «como canté algún día». Esta libre estética, que atrae la rima hacia el mundo y hacia lo nuevo, se pone en práctica en los poemas siguientes, entre los cuales destaca «Azar».

Por el contrario, en otra sección de *Imagen*, «Estríbillo», que consta según el autor de «ensayos más musicales que plásticos», el poema inicial, «Estética» (dedicado al músico Manuel de Falla), se construye de manera libre con es-

pacios blancos en medio de los versos, repeticiones, ausencia de estrofas y de rimas. La palabra *estribillo*, performativa, llega a tener la función de lo que designa gracias a su repetición al principio y al final, «estribillo, estribillo, estribillo». La palabra reiterada se asimila por armonía imitativa al canto repetitivo del grillo. Se nota de nuevo un vínculo entre el poema y el mundo natural. El locutor se niega aquí a poseer poderes divinos, designados por «las alas de Pegaso» (v. 4); más bien quisiera que naciera de su propio cuerpo el ritmo que anda buscando en este arte poético experimental.

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

Parecido tipo de poética se trasluce en un poema de 1919, editado más tarde y titulado «El verso largo», cuyos versos se alargan en dos páginas tipográficas; su largura se comenta y se equipara con imágenes evocando un viaje lento e interminable a lo largo del texto. Se inicia de la manera siguiente:

Perezoso y cadencioso, manso y lento como lírica carreta va arrastrando  
 su fatiga  
 por la senda interminable que se pierde en lontananza el verso largo.

En el poemario de 1924 *Manual de espumas* (título que subraya de por sí los vínculos entre el cosmos y el lenguaje codificado) se concreta dicha poesía en versos libres y en ella surgen a veces anotaciones concernientes a la forma. Ocurre lo mismo en «Canción fluvial». Esta libertad formal, afirmada en el seno del poema por metáforas, se confirma en «Camino», «la misma luna vive / de un ritmo vegetal». En «Alegoría» se lee un himno a la creación:

Pasan bailando los días  
 Cada uno inventa una nueva figura  
 Y no creáis que esto es un juego.

El invento de nuevas figuras (etimológicamente formas) toma en cuenta la individualidad de cualquier creador. Vínculos entre campos léxicos diversos, la importancia otorgada al léxico del universo, la soltura de la forma métrica caracterizan también un poema como «Pasión penúltima».

Se vuelven a encontrar en libros ulteriores huellas de esta estética. En *Limbo* (1919-1921, pero se publica en 1951), el primer poema, en versos libres, es un como balance de la poesía del autor alrededor de 1920; el término *limbo* designa una poesía por hacer, en referencia a los limbos en la terminología religiosa. Todas las posibilidades expresivas se toman en cuenta, con humor se refiere a «un poeta clacisista / buscando entre las aguas / la

fórmula tantálica / del verso de trece sílabas». Vuelve a defender la libertad formal en 1959, en *Canciones a Violante*, en especial en el primer verso del poema liminar:

Ahora que el verso vuele y vaya suelto,  
creándose su forma, su capricho,  
su cola, surco, espuma: pez de plata  
sinuoso en los senos de agua verde  
en el azul del aire  
timón de ave feliz.

Se pasa aquí, sin transición, del mundo métrico al de las imágenes, y a la idea de sinuosidad y soltura asociadas con el universo marítimo y erótico, o sea dos aspectos característicos de la poesía de Gerardo Diego.

La relación del autor con las formas fijas es, a la vez, apasionada y conflictiva, como la que mantiene la poesía española del siglo xx con la métrica. Este interés por las formas fijas surge al mismo tiempo que la defensa de poéticas de vanguardia; no sucede una poética a otra, sino que resultan las dos simultáneas. Así, en el poema inicial de *Versos humanos* (1919-1924) titulado «Poesía de circunstancia», compuesto en redondillas enesilábicas, se nota la ambivalencia que se le atribuye al verso tradicional cuando leemos el precepto siguiente:

Regresa el pájaro a la jaula  
abierta —se entiende— y teórica.  
Y es grato renovar el aula  
polvorienta de la retórica.

Y desde dentro ver volar  
y volar dentro, ¿por qué no?

El locutor hace hincapié en la necesidad de una reflexión teórica acerca de la renovación de las formas fijas representadas por la metáfora de la jaula y del pájaro (simbolizando al mismo poeta), al que se le autoriza volar dentro de esta jaula. En la penúltima estrofa, la vida y el arte comparten el espacio del poema, «Vida, arte. Mitad y mitad». Gracias a esta ayuda formal, el verso calificado de *obediente y humano* viene a ser el modelo de una poesía que puede «volar». Por consiguiente, el poeta no considera la forma fija como una prisión, sino como un impulso que se le da a la libertad de expresión.

Este tipo de poema aparece repetidas veces en la obra de Gerardo Diego. Así, todavía en *Versos humanos* (1919-1924), leemos el famoso soneto «Cauteloso arquitecto de colmena», que es una como definición del soneto conseguida gracias a una serie de metáforas hasta que aparece en el verso 12 el término *soneto*. Según palabras del locutor, la dimensión sensible y humana

tiene que esconder el artificio de la forma: «exhibe ardiente y pudorosa ceta / piel de emoción y hueso de artificio». Es la metáfora del cuerpo, del que sólo se tiene que ver la parte más superficial, o sea la piel, la que se convierte en este caso en el vector de la representación textual.

En 1941, un poemario titulado *Alondra de verdad* contiene el famoso soneto «El ciprés de Silos». El ciprés, de manera implícita, es la imagen de la forma fija del soneto; se le asocia la idea monacal de clausura, de austeridad, que, sin embargo, permite «el vuelo» en un sentido casi místico, aunque permanezca poético: «Ciprés, clausura y vuelo, norma, eje».

Más tarde, en 1961, en el libro titulado *Mi Santander, mi cuna, mi palabra*, contiene ya desde el segundo poema, «Invocación al soneto», una defensa de esta forma, la cual concreta una vuelta a los orígenes familiares y poéticos del autor. El locutor se somete al soneto, cuya severidad y benevolencia subraya al dirigirse a él como a un padre:

Vuelvo otra vez a tu regazo eterno.  
Hijo pródigo fui que se destierra  
de la heredada paz y busca guerra  
por dulce hastío del hogar paterno.

Tú eras severo, sí, pero eras tierno.  
En tí medida y luz y amor se encierra  
para cantar la gloria de mi tierra  
antes que nieve sobre mí el invierno.

En *Sonetos a Violante* (1962) el poeta, dirigiéndose a su destinataria, comenta su propia poesía con la imagen sonora y visual, «música estrellada / en el cielo del verso que respira». El endecasílabo clásico no debe impedir que se sienta la palpitación vital que va buscando el poeta, de modo que la cadena de los sonetos de este poemario se transforma en una «rosa ardida», imagen que implica una intensidad que no está encorsetada por las formas métricas.

La fluidez de la forma octosilábica asonantada del romance, está subrayada por varias metáforas a lo largo de la obra. Por consiguiente, se puede notar, de pasada, que las metáforas connotan los rasgos formales que el poeta pone de relieve, sea la severidad exigente del soneto, sea lo cambiante y lo suelto del romance. En 1943, en el poemario titulado *La sorpresa*, el poeta asimila la forma del romance a la de un río:

Me preguntas qué es el río  
eso no lo sabe nadie.  
Yo te lo diré al escucho:  
Un romance.

Prosiguiendo con la misma idea, en el libro tardío titulado *Fundación del querer* (1970), el romance «Un romance es un instante» vincula de nuevo este poema con la noción de cambio y de fugacidad, pero también con la de duración en la escala de su historia, ya que esta importante forma permanece todo a lo largo de la poesía española, lo que subrayan el adverbio *siempre* y la estructura *volver a*, en el sentido de algo que se repite:

Un romance es un instante.  
 un romance es una vez,  
 un romance es siempre, siempre  
 volver a empezar, volver.

En 1972, en «Principio de un cuaderno» (*Cementerio civil*), se resume en dos versos la idea de que esta forma no tiene fin, tanto en su historia como en su estructura (un romance no tiene límites preestablecidos):

¿Sonata el romance? Sin cierre.  
 No tiene fin, aunque anda, anda.

La metáfora de un andar infinito caracteriza, pues, el romance y tiene que ver con su representación con el motivo del río, donde domina lo efímero y el desplazamiento sin fin de la corriente.

Otras estrofas se evocan en esta obra. El poeta pone de realce sus rasgos más relevantes. Reivindica el rigor de la décima en el poemario *Vía crucis* (1931), considerándola «la más plástica y barroca de nuestras estrofas» y, al mismo tiempo, otras formas como la lira son descritas con metáforas, por ejemplo en *Odas morales* (1966), en un poema cuyo título es elocuente: «A la disciplina»:

Azota con ahínco  
 mis carnes temerosas y venales,  
 tú, mi lira de cinco  
 ramales desiguales,  
 sángrenme tus espinas y cristales.

El cuerpo del locutor es herido por esta forma asimilada a unas ramas desiguales simbolizando los cinco versos que la componen (dos endecasílabos y tres heptasílabos, igual que en el fragmento citado), pero también las cuerdas de la lira, siendo la lira, por otro lado, un sinónimo de «inspiración poética». Se nota otra vez el entrelazamiento de las metáforas con los motivos poemáticos evocados.

Los homenajes a poetas contemporáneos también contienen unas definiciones de lo que es poesía para el autor, citemos «A Enrique Menéndez» y «Ofrenda» de *Versos humanos*, *Cementerio civil*, un homenaje al poeta José

Luis Hidalgo, y «A. Machado —1875-1912— R.M. Rilke»; otra vez, no se separan vidas y obras.

Las referencias a los poetas antiguos intervienen en la reflexión sobre las formas fijas, especialmente mediante imitaciones de poetas del Siglo de Oro. Gerardo Diego no sólo los admira, sino que se dirige a ellos y comenta al mismo tiempo su propia obra; por ejemplo, en *Sonetos a Violante* (1962), respuesta a un soneto famosísimo de Lope de Vega, y también en *Glosa a Villamediana* (1961). En esta última serie de sonetos, Gerardo Diego aplica el principio de la glosa, citando primero un soneto de Villamediana y luego escribiendo una serie de catorce sonetos terminados cada uno con un verso del soneto citado. En el primer soneto de la serie escrita por G. Diego: «Cantar quiero este cielo que me elige», se vuelve a encontrar la imagen fundadora del cosmos, la voluntad de cantar, y una especie de elección invertida. De este modo, mediante el homenaje se pone de realce la necesidad de inscribirse entre otras escrituras poéticas. Los «Sonetos a Violante», por su parte, describen el vagabundeo poético y formal del locutor dialogando con Violante, figura femenina a la que se dirige el personaje de Lope de Vega. El primer verso del soneto de Lope de Vega, «un soneto me manda hacer Violante...» se repite en varios poemas y libros de G. Diego, así como las características generales del poema, que comenta su propia escritura en cada etapa señalada por su estructura métrica. Es lo que ocurre la mayoría de las veces en *Canciones a Violante* (1959) y en *Sonetos a Violante* (1962).

En *Sonetos a Violante*, varios poemas interrogan sobre el origen de la poesía, como en el soneto «¿De veras?», en el que el locutor se dirige al personaje intertextual de Violante. El poeta se pregunta en este texto si tiene derecho a situarse como continuador de Lope de Vega y de su famoso poema. Al escribir el poeta, en el verso 3, «los hago o ellos me hacen», se debate entre la sumisión a las formas tradicionales y la libertad creadora, como ponen de relieve los cruces de campos léxicos.

*Canciones a Violante* expresa, por su parte, una libertad creadora mayor. Ésta se afirma en el último soneto de *Sonetos a Violante*, «Voy a decirte adiós», y el primero de *Canciones a Violante*, «Secreto y promesa». Tal rechazo al soneto es simultáneo a la reivindicación del soneto en *Mi Santander, mi cuna, mi palabra* (1961), en «Invocación al soneto»; por lo que debemos subrayar que dos poéticas opuestas se enfrentan en el mismo período de escritura. Parecida antítesis resulta ser un elemento clave para definir la poética formal de Gerardo Diego.

El hecho de convocar a otros escritores participa en gran parte en la evaluación que realiza el mismo autor de su creación, sobre todo formal. Muchos otros ejemplos se podrían citar, particularmente al final de la obra,

como el poema «Cante por nueve»<sup>51</sup>, en el que defiende el locutor el uso del eneasílabo escribiendo: «Con verso impar, verso de nueve / es más gaya la gaya ciencia»; al mismo tiempo, va citando predecesores ilustres, entre ellos Valle-Inclán o Rubén Darío. También cita a Shakespeare (a propósito del soneto shakespeariano terminado con un dístico) y a Petrarca. Para concluir, insistimos en que este poema, al colocarse en el período final de la obra, desempeña, como numerosos textos, el papel de balance, y es tanto poema como ejercicio de crítica literaria.

A modo de conclusión, se puede afirmar que el estudio de la poesía en el espejo de los poemas de Gerardo Diego saca a luz problemas destacados por la crítica contemporánea, como el discurso reflexivo sobre el yo creador; la relación entre el yo creador, el autor, el locutor y el receptor; la interacción entre el texto y su contexto, así como la del lenguaje poético como desvelamiento identitario del yo escribiente, la existencia de una escritura o de varias escrituras. Respecto a Gerardo Diego, por encima de aparentes contradicciones y de la diversidad formal, existe una unidad reivindicada: la de la aventura estética de la creación poética. El ser receptivo a los movimientos vanguardistas no implica su adhesión incondicional al surrealismo y al ultraísmo. Es un poeta que ha evolucionado de manera muy singular, ya que ha ido haciendo experimentos hasta en los años 80. La poética formal enunciada a lo largo de su obra atestigua una gran fecundidad creativa y reflexiva. Siempre se privilegia el poder transfigurador del lenguaje. Así, el ser del yo poético asoma al formular, no un arte poético, sino *su* arte poético.

---

<sup>51</sup> *Carmen jubilar* (1975), *Obras completas, Poesía*, tomo III, pág. 377.

