

GERARDO DIEGO EN EL CENIT DEL MOVIMIENTO CREACIONISTA

J. Bernardo Pérez

Spanisch Dept. Rice University, Houston

Cuando estrellas y naipes, espumas y trenes, en forma de imágenes múltiples, se confabularon sobre el papel, brotó el *Manual de espumas* (1922). Esta colección de treinta poemas, que Gerardo Diego escribió frente al mar Cantábrico, son fruto de una fundamental obsesión: la autonomía artística. Camino de la poesía absoluta, Diego aspira a la ortodoxia creacionista más acendrada, poesía de poesía, por lo cual nos parece plausible la hipótesis de prefigurar esta fase cenital de su obra a modo de "variaciones sobre un tema", como lo sugieren estos versos iniciales de "Eco" (PC, p. 166)¹:

Repertorio del mar

Todos los días muda de programa y de traje

Aunque anegado por el mismo espíritu juvenil de las fases anteriores, el *Manual* es fruto de madurez y el poeta se muestra con modestia consciente de ello, pues entre las líneas de "Mirador" (PC, p. 134) leemos: "Las cartas de mi regazo/ aprenden a volar algo mejor". Tras su publicación a fines de 1924, Eugenio Montes se percata de que, en efecto, la obra dieguina había entrado en sazón, llegando a concluir: "Tenían aquellos poemas [de *Imagen*] fugaz apariencia de estrellas prematuras; tienen los que glosó [del *Manual*] orunda rotundidad de lunas llenas"².

Respecto a la trayectoria trazada por el creacionismo dieguino, el *Manual* representa el cenit o fase de máxima compenetración del vate con la estética y métodos creadores en candelero, ya que, como él mismo nos confiesa, "largas conversaciones con Vicente Huidobro, Juan Gris... y otros artistas, críticos y poetas en el París de aquel año (1922) hicieron posible que yo aprendiese cuanto necesitaba". Más adelante, el alumno, convertido ya en maestro, agrega que este libro constituye "mi cancionero más ortodoxo dentro del movimiento creacionista y también el más próximo a la pintura cubista"³.

Salvando las obvias distancias que separan un cuadro de un poema, se pueden destacar en varios niveles los elementos que conexionan la pintura cubista con el *Manual*. Entre ellos, el común objetivo de un arte absoluto, autónomo; el método creador que establece *rappports* entre formas y colores (palabras e imágenes) en

¹Todas las citas de versos del *Manual* provienen de su obra *Poesía de creación* (Barcelona: Seix Barral, 1974) y, por motivos de economía, irán insertadas en el texto con las iniciales PC y la página correspondiente.

²Eugenio Montes "(Sobre) *Manual de espumas*", *Revista de Occidente*, x (1925), p. 126.

³Diego, *Versos escogidos* (Madrid: Gredos, 1970), pp. 37-38.

yuxtaposición o simultaneidad; la primacía de la forma en la expresión de las ideas pictóricas o poéticas; y la casi inevitable inspiración directa de un poema en un cuadro cubista. Sobre este último punto, unas imágenes entresacadas del poema "Cuadro" (PC, p. 16) nos pueden servir de ilustración:

*Mi poesía y las manzanas
hacen la atmósfera más fina
En medio la guitarra
.....
Es el desnudo nuevo
venus del siglo o madona sin infante*

Por otra parte, el elemento arquitectónico en el *Manual* no sólo es cuestión de estructura poemática, sino también fuente de nuevas imágenes: "La vida es una torre / y el sol un palomar", leemos en "Paraíso" (PC, p. 138).

Además de la concreta y estrecha relación con el cubismo, en esta colección de poemas se exacerban varias cualidades que ya apuntaban en los libros anteriores, como la voluntad inaugural y el hermetismo, producido al adelgazarse todavía más la expresión; mientras que, por el contrario, observamos que disminuyen o casi desaparecen la vena funambulesca, tan afín a la greguería, y la crítica, con o sin parodia, de ciertas tendencias simbolistas y ultraístas. La distancia que va de una fase a otra, o sea de *Imagen y Limbo* al *Manual*, equivale, según D'Arrigo, al paso de la floritura y graciosos arabescos de los primeros a la estructura arquitectónica del segundo⁴.

El afán de distanciarse de lo "literario" o anecdótico, del uso práctico del lenguaje y del sentimentalismo exhibido entre los herederos del modernismo, ha transformado radicalmente el concepto tradicional de poesía. Por tanto, la lectura del *Manual* ha provocado reacciones dispares de la crítica y se han tachado estos poemas de herméticos, intrascendentes, faltos de unidad y de confidencias líricas.

Frente a estos términos negativos, vemos que además el *Manual* sorprendió por su "alegría creadora" e intensidad de emoción poética, por su ambiciosa fusión de las artes, basada en la aspiración a lo absoluto y, en opinión de Juan Gris, por ser arte genuino, sin engaños, pues "tiene usted el mismo desdén que yo por todo lo que la fantasía ofrece de falso brillante"⁵. Y el mismo Diego, aparte de reconocer la influencia de sus maestros, Huidobro y Gris, nos confiesa su deseo de ser "clásico" (opuesto a "romántico" en más de un sentido) e intención de lograr la unidad poemática a base de *rappports* y gradaciones entre lo abstracto y lo concreto⁶. Reconfirma su talante clásico al hallarse el poeta "buscando un equilibrio de belleza madura" y concluir afirmando:

*Camino a la Belleza, planté en ella mi tienda.
La ruta es imposible, pero el norte ya es mío⁷.*

⁴Mileda D'Arrigo, *Gerardo Diego: Il poeta di 'Versos humanos'* (Torino: Giapichelli, 1955), p. 69.

⁵Este comentario de gris lo recogió Diego en su artículo "Devoción y meditación de Juan Gris", *Revista de Occidente*, xvii (1927), p. 161.

⁶Diego, *Versos escogidos*, p. 38.

⁷Estos versos dieguinos proceden de "Ofrenda", *Versos humanos*, en *Primera antología de sus versos* (1918-1941), 6ª ed. (Madrid: Espasa-Calpe), pp. 83-84.

La imposibilidad práctica, causada principalmente por la insuficiencia de las palabras, determina, en parte, que el *Manual* sea una serie de “variaciones sobre un tema”, tratando el poeta de agotar las posibilidades de aproximación al ideal de la poesía absoluta. El mar, con su perenne movimiento cíclico, le sirve de modelo en “Ofrenda”⁸ para el proceso creador.

*Naturaleza y Arte. La lección de insistencia,
de reiterado impulso, de eternas tentativas.
Porque el mar sólo es eso. Voluntad de presencia
y un ensayo paciente de estrofas sucesivas.*

Años más tarde, reflexiona Diego sobre esta serie de aventuras poéticas y renueva en “Charada” (PC, p. 236) su deseo de afinidad con Gris y la concepción cubista del arte, pues “no hay más que dos verdades / color y rueda dentada”.

Tras este apretado recuento caracterizador de fallos y aciertos, de intentos y logros realizados en el *Manual*, vamos ahora a examinar qué substancia alberga y qué modalidades específicas adopta el arte creacionista dieguino en su fase cenital.

Con una constante invitación al vuelo y al canto poemáticos, los renovados acercamientos a la Poesía conjugan, por analogía o contraste, la vida y el arte, el ideal de belleza becqueriano frente a la nueva belleza, la ilusión y fe en la poesía, el agotamiento paralelo del amor y de la inspiración artística, y, en definitiva, las diversas fases del fenómeno poético: estos son los ángulos más salientes, donde Diego se sitúa para organizar sus “olas” imaginísticas.

Por su doble origen formal y sensible, la apariencia estética realizada en la obra queda definida como “figura viva”, pues abarca un “concepto que sirve para indicar todas las propiedades estéticas de los fenómenos y, en una palabra, lo que en su más amplio sentido se llama *belleza*”⁹. En su esfuerzo por conquistar la cima del arte autónomo o absoluto, no debe el poeta olvidar la bipolaridad de la que surge el impulso del juego. En “Emigrante” (PC, p. 135), se viene a confirmar este punto al plantear Diego una visión de lo esencial del fenómeno poético (impulso creador; ritmo; una “figura viva”; virtualidad o idea de la posibilidad de la poesía; y la sorpresa del descubrimiento) mediante unas imágenes primigenias —viento, mar— entretejidas con el juego de la cometa, imagen de poema, en cuyo vuelo equilibrado por las trenzas se basa la “figura viva”, enfatizándose precisamente aquí la parte “viva” o sensible de la misma:

*El viento vuelve siempre
aunque cada vez traiga un color diferente
Y los niños del lugar
danzan alrededor de las nuevas cometas*

5 *Canta cometa canta
con las alas abiertas
y lánzate a volar
pero nunca te olvides de tus trenzas*

⁸Id., p. 84.

⁹J.C. Friedrich Schiller, *La educación estética del hombre*, 4ª ed. (Madrid: Espasa-Calpe, 1968), p. 69.

- 10 *Las cometas pasaron
 pero sus sombras quedan colgadas de las puertas
 y el rastro que dejaron
 fertiliza las huertas
 Por los surcos del mar
 ni una sola semilla deja de brotar*
- 15 *Chafadas por los vientos y los barcos
 las espumas reflorecen todos los años
 Pero yo amo más bien
 los montes que conducen sobre sus lomos ágiles
 las estrellas expulsadas del harem*
- 20 *Pastor marino
 que sin riendas ni bridas
 guías las olas a su destino
 No me dejes sentado en el camino
 El viento vuelve siempre*
- 25 *Las cometas también
 Gotas de sangre de sus trenzas llueven
 Y yo monto en el tren.*

Impulso creador del vuelo y organizador o "pastor marino" del material poemático, el viento aparece conjugado desde dos perspectivas, cometa y mar, imágenes del poema. Yuxtapuestas al estilo cubista, ambas comparten el elemento fundamental del ritmo, movimiento cíclico que resulta indispensable, tal como lo sugieren las poderosas y reiteradas imágenes del mismo: la vuelta, la danza "reflorecen" y el tren.

La invitación al vuelo y al canto (versos 5-8), a explorar los límites de la expresión, va acompañada de una advertencia sintomática de la conciencia que el poeta tiene de la bipolaridad del arte. Encontramos entre sus "Versos humanos"¹⁰ una reflexión que ilumina todavía más el deseo de armonizar los extremos abstracto-concreto del juego artístico:

*Mas ¿qué pensar de aquel que, porque sabe
 que está más allá siempre, más, la meta,
 carga de lastre muerto la ágil nave
 o cercena la cola a su cometa?*

El vuelo poético, por consiguiente, ha de llevar "trenzas", la parte sensible o humana, para no perderse en las alturas entre lucubraciones metafísicas; o según Jorge Guillén, poesía pura, sí, "ma non troppo".

El tema de la cometa se redondea con imágenes de virtualidad (sombras y rastro), que preparan el terreno para el segundo tema, el mar-huerta (versos 13-16). Frente a la regularidad rítmica de las olas que "reflorecen" en ciclos, esta vez el poeta va más allá de su modelo estético recurrente. Después de establecer el procedimiento normal de la creación poética, opta por una audaz imagen dinámica (versos

¹⁰Diego, *Antología poética* (Madrid: Ministerio de Educación, 1969), p. 135.

18-19), invierte la percepción del fenómeno haciendo móvil lo inmóvil y viceversa, y nos sorprende por el salto inesperado que concentra la emoción del poema. Se producen el salto y la sorpresa por haber descubierto el poeta, al margen del implícito juego de palabras (el y la cometa), la analogía subyacente: también los cometas (v. 19) equilibran su vuelo con una cola. Ambos (el y la) por tanto, son figuras vivas, aunque el poeta, en busca de lo absoluto, expresa su preferencia por la dimensión cósmica.

Tras el clímax viene una apelación al viento (versos 20-23) en su capacidad de organizador del material poético, destacándose la dimensión de libertad “sin riendas ni bridas” métricas. Sólo necesita el ritmo, como lo sugiere esa lýtotes a modo de interpelación a las musas (v. 23). La conclusión o coda (versos 24-27) reitera la idea inicial del movimiento cíclico y de nuevo se subraya la importancia del factor sensible o humano en el vuelo poético.

El impulso creador llega con las olas a “Recital” (PC, p. 148), donde el mar, prototipo de insistencia y constante renovación, se yuxtapone, esta vez, al núcleo semántico del dormitorio, que funciona aquí como símbolo múltiple de interioridad; es decir, que el “yo” poético se disemina en los varios objetos de “mi alcoba”. Mar y dormitorio simultaneados funcionan de ejes semánticos en el desarrollo poemático¹¹.

*Por las noches el mar vuelve a mi alcoba
y en mis sábanas mueren las más jóvenes olas*

*No se puede dudar
del ángel volandero*

5 *ni del salto de agua corazón de la pianola*

*La mariposa nace del espejo
y a la luz derivada del periódico
yo no me siento viejo*

Debajo de mi lecho

10 *pasa el río*

*y en la almohada marina
cesa ya de cantar el caracol vacío.*

El poeta experimenta la tensión creada por el impulso poético que, en renovación periódica, provoca nuevas imágenes (versos 1-2). No obstante, la creación resulta impracticable sin aceptar previamente el compromiso de libertad (v. 4) equilibrada por un mecanismo interior, por un ritmo encarnado en imágenes de continuidad y recurrencia (v. 5). Cuando ambos, la libertad creadora y el orden rítmico, coinciden, entonces puede brotar del interior la imagen (v. 6) guiada por el ritmo “periódico” que rejuvenece el espíritu y establece una nueva visión de la poesía.

La “almohada marina”, además de reunir los dos temas, encierra por homonimia implícita el paso del sueño creador al sueño de dormir. Una vez que culmina la revelación del fenómeno poético, visto o intuido como libre creación imaginaria con

¹¹En un breve comentario de “Recital”, Luis F. Vivanco habla de “enajenación consciente” en la obra creacionista, subrayando el contraste que existe entre ésta y el subconsciente surrealista. Véase su *Introducción a la poesía española contemporánea*, 3ª ed. (Madrid: Guadarrama, 1974), vol. 1, p. 187.

un ritmo regulador, concluye el "Recital" en unas bellas imágenes de descanso (v. 11) y terminación (v. 12) del canto o labor poética.

Diego sabe muy bien que la plena realización de la poesía absoluta es un imposible, un ideal inalcanzable. Sin embargo, consciente de sus limitaciones, no abandona el deseo de intentarlo. La imagen cíclica con que empieza "Camino" (PC, p. 162) parece venir a confirmar este pensamiento:

*Yo ya sé que es estéril
la rueda indagatoria
pero esta puerta de aspas
será siempre mi noria*

Imagen tras imagen, el poeta confronta la tantálica tarea de acercamiento al ideal de belleza como un perenne renovar y renovarse. De ahí arranca su afán inaugural y la constante recurrencia a imágenes del movimiento cíclico. Encabezando la colección del *Manual* se encuentra "Primavera" (PC, p. 133), que quizá sea el más optimista y, dado el simbolismo de la primavera o renacimiento cíclico de la Naturaleza, también el que más acentúa la nota inaugural.

	<i>Ayer</i>	<i>Mañana</i>
	<i>Los días niños cantan en mi ventana</i>	
	<i>Las casas son todas de papel</i>	
	<i>y van y vienen las golondrinas</i>	
5	<i>doblando y desdoblado esquinas</i>	
	<i>Violadores de rosas</i>	
	<i>Gozadores perpetuos del marfil de las cosas</i>	
	<i>Ya tenéis aquí el nido</i>	
	<i>que en la más bella grúa se os ha construido</i>	
10	<i>Y desde él cantaréis todos</i>	
	<i>en las manos del viento</i>	
	<i>Mi vida es un limón</i>	
	<i>pero no es amarilla mi canción</i>	
	<i>Limonas y planetas</i>	
15	<i>en las ramas del sol</i>	
	<i>Cuántas veces cobijasteis</i>	
	<i>la sombra verde de mi amor</i>	
	<i>la sombra verde de mi amor</i>	
	<i>La primavera nace</i>	
20	<i>y en su cuerpo de luz la lluvia pace</i>	
	<i>El arco iris brota de la cárcel</i>	
	<i>Y sobre los tejados</i>	
	<i>mi mano blanca es un hotel</i>	
	<i>para palomas de mi cielo infiel.</i>	

El espacio en blanco del primer verso coloca al lector de inmediato en el presente absoluto en que se desarrolla el poema, todo luz, optimismo y alegría creadora. Reconocido el momento propicio para el canto (versos 2-5) en el mundo mágico que está surgiendo en el papel, se lanza un apóstrofe invitatorio a las imágenes-

golondrinas para que se refugien en el nuevo y primaveral nido-grúa-poema. Sin duda, la grúa es el elemento sorpresa, el más inquietante y en apariencia discordante del resto, pero se justifica como símbolo de construcción y modernidad, a la vez que encaja perfectamente dentro del paradigma semántico de elementos arquitectónicos (ventana, esquinas, cárcel, tejados, hotel) que el poeta selecciona para expresar la ilusión creadora.

Todas las palabras son virtualmente poéticas, y lo son sólo dentro del poema, no aisladas. Así se explicaría la inclusión de la grúa, por la actitud libre de prejuicios que incorpora el mundo de la tecnología al poema, aunque Diego nunca llegue a perderse en los típicos extremos marinettianos del culto a la máquina.

Pero, por encima de todas estas coincidencias, prevalece la razón artística, pues al establecerse un claro *rapport* entre dos términos tan distantes como la grúa fabricada y el resto de los elementos naturales, la “figura viva” creada, nos sorprende y suscita la emoción poética.

Si en el nido-grúa-poema se guarecen las golondrinas-imágenes, en la canción (versos 12-18) se modula la alegría de percibir, en un dislocado árbol cósmico, el sol del arte como refugio de sueños e ilusiones; la intensidad del canto se acrecienta al repetir literalmente la última imagen de esa inefable emoción: poesía virtual e inmediata.

Cuando el poeta aboga por la autonomía del arte y por ello pone temporalmente la vida entre paréntesis (versos 12-13), parece estar invirtiendo la relación que entre ambos queda establecida en *Cantos de vida y esperanza*; Darío juzgaba que el arte, en este sentido, era catarsis: “Y si hubo áspera hiel en mi existencia / melificó toda acritud el Arte”¹². No obstante, una vez concluida la tarea de deslinde entre la vida y el arte, Diego da un paso más y, de acuerdo con la doctrina orteguiana de la “razón vital”, aboga por un arte para la vida, como enseguida vamos a comprobar en la lectura de “Paraíso”.

Con el descenso anticlimático de “Primavera” (versos 19-24) se reafirma el entusiasmo inaugural, completando un círculo al regresar el vate a la actitud receptiva del comienzo. Son numerosas las ocasiones en que a Diego le complace reiterar su voluntad inaugural, dándole al mismo tiempo toda la validez humanamente posible al vocablo “creación”; así acontece, por ejemplo, en estas líneas de “Alegoría” (PC, p. 163), donde también expresa la seriedad de su labor:

*Pasan bailando los días
Cada uno inventa una figura nueva
Y no creáis que esto es un juego
Es el verso sin humo
o el mar que se inaugura*

La voluntad inaugural de “Paraíso” (Diego 1974a, pp. 138-39), conjugada con la fusión de las artes por su común objetivo, forma parte esencial de la exaltación de la poesía como ilusión liberadora del círculo físico de la vida. Para Diego, el arte, las artes se cimentan en la vida concreta y luego se elevan por encima de ella para hacerla más valiosa: la liberan de sus constricciones naturales. En este sentido, “Paraíso” constituye una respuesta adecuada al imperativo de la “razón vital”, ya

¹²Rubén Darío, *Cantos de vida y esperanza*, 12ª ed. (Madrid: Espasa-Calpe, 1971), p. 27.

que, dice Ortega y Gasset: "el tema de nuestro tiempo consiste en someter la razón a la vitalidad... y mostrar que es la cultura, la razón, el arte, la ética quienes han de servir a la vida"¹³.

Releamos pues "Paraíso":

Danzar

Cautivos del bar

*La vida es una torre
y el sol un palomar
Lancemos las camisas tendidas a volar
Por el piano arriba
subamos con los pies frescos de cada día
Hay que dejar atrás
las estelas oxidadas
y el humo casi florecido
Hay que llegar sin hacer ruido
Bien saben los remeros
con sus alas de insecto que no pueden cantar
y que su proa no se atrevió a volar
Ellos son los pacientes hilanderos de rías
fumadores tenaces de espumas y de días*

Danzar

Cautivos del bar

*Porque las nubes cantan
aunque estén siempre abatidas las alas de la mar
De un lado a otro del mundo
los arcoiris van y vienen
para vosotros todos
los que perdisteis los trenes
Y también por vosotros
mi flauta hace girar los árboles
y el crepúsculo alza
los pechos y los mármoles
Las nubes son los pájaros
y el sol el palomar*

Hurra

Cautivos del bar

*La vida es una torre
que crece cada día sobre el nivel del mar.*

Observamos que el discurso poemático se halla dividido en dos grandes bloques, enmarcados y separados por esa especie de estribillo exhortando a la danza. Los imperativos del primer bloque (versos 1-18) invitan al vuelo y al canto, a la actividad

¹³Ortega y Gasset, *El tema de nuestro tiempo*, 12ª ed. (Madrid: Espasa-Calpe, 1968), p. 56.

poética, y van seguidos de “explicaciones” negativas: si permanecemos al nivel de la vida, la poesía resulta imposible. El segundo bloque (versos 19-34) recoge las “razones” positivas para alzarse al nivel de la poesía, en la que el vate y el cosmos cooperan, produciéndose entonces la ansiada liberación por el arte.

Mediante la técnica tipográfica empleada en el estribillo, se logra resaltar la polaridad en torno a la que gira todo el poema: la ilusión de la libertad creada por el arte, frente a los “cautivos” de la vida. Abierto para la danza, el espacio en blanco, sugiere el imaginario espacio libre en el que se realiza el arte, puesto que “el movimiento libre de la danza produce ante todo (tanto para el danzante, como para el espectador) la ilusión de conquistar la gravedad o de liberarse de las fuerzas gravitatorias que controlan el cuerpo del danzante”¹⁴.

Una vez más recurre el vate a elementos arquitectónicos para configurar la polaridad establecida en el estribillo (versos 3-4): torre y palomar son aquí las vivas imágenes del cautiverio y la libertad.

Se suceden a continuación (versos 5-11) cuatro exhortaciones a la poesía entre las que destaca esta bellísima invitación a un comenzar continuamente renovado (versos 6-7), imagen que apunta a la actitud fundamental adoptada por Diego en el *Manual*: la persistente renovación mediante continuas variantes en pos de un único tema, la Belleza.

Queda redondeado el primer bloque de “Paraíso” con las explicaciones negativas (versos 12-16) que dibujan una perpendicular entre la vida y el arte; sujetos a la horizontal del mar, percibido en este caso desde un ángulo opuesto a la repetida imagen del mar como modelo de creación, los “remeros” de la vida no logran ascender por la liberadora vertical del arte. Estas líneas perpendiculares se despliegan en dos movimientos contrastados: el horizontal y rectilíneo del barco, a ras del mar y sin posibilidades de vuelo, frente al movimiento giratorio y ascensional que insistentemente encarnan variadas imágenes, sugiriendo que el arte, la belleza, surge a partir del momento en que la imaginación se libera de las trabas impuestas por la lógica y la naturaleza. Gracias a la magia del arte, “mi flauta hace girar los árboles”. Tras la segunda invitación a la danza e implícitamente al arte en general, las imágenes del poeta y el cosmos (versos 19-30) se alían con la función de sugerir el movimiento vertical de liberación.

La variante final del estribillo (versos 31-32) enfatiza la exaltación y optimismo del poeta, satisfecho de haber triunfado en su empresa. Por ello, la coda (versos 33-34) constata el mejoramiento de la vida gracias al arte. La vida crece en valor y cobra sentido, paulatinamente, por encima del nivel físico y lógico que la aprisiona: el arte al servicio de la vida¹⁵.

Todo el *Manual* se hace permeable a la explosión creadora de “Paraíso” y, a pesar de tener el poeta plena conciencia de sus limitados intentos, parecen multiplicarse las imágenes triunfalistas del descubrimiento de nuevos mundos para el arte. Entre

¹⁴Traduzco esta cita de Susanne K. Langer, que se halla en su obra *Feeling and Form* (New York: Charles Scribner's Sons, 1953), p. 194.

¹⁵Vivanco, tras comentar “Paraíso” en su *Introducción a la poesía española contemporánea*, vol. 1, p. 195, concluye que la poesía de esta fase cenital es el resultado de una “entusiasta despreocupación juvenil” y le atribuye a Diego la concepción de “el arte como despreocupación”.

las más logradas se encuentra la del hiperconsciente momento creador, así plasmado en "Nubes" (PC, p. 159):

*Mi corazón bailando equivoca a la estrella
y es tal la fiebre y la electricidad
que alumbra incandescente la botella*

Son frecuentes los finales poemáticos que expresan la satisfacción de haber completado un nuevo ciclo, una nueva ola, como sucede gracias a la cooperación del ritmo en "Camino" (PC, p. 162):

*Y el tren que pasaba
ha dejado mis manos colmadas de racimos*

También es apoteósico este final pitagórico de "Mesa" (PC, p. 136):

*Esperad que la lámpara se oriente
Y entonces nuestros platos
girarán bellamente
a la música exacta de los astros*

En resumen, creemos que los ejemplos aducidos sirven para confirmar nuestra hipótesis de que el *Manual* representa o se configura como variaciones sobre un mismo y único tema, poesía de poesía, por lo que resulta más homogéneo que los libros anteriores. Es fruto de una voluntad inaugural, de la renovada presencia del arte. Es además una magnífica aplicación del pensamiento y técnicas cubistas a la poesía, mostrando por tanto una perenne preocupación por la forma. Con su invitación al vuelo y al canto va pareja la tendencia a recortar la expresión, limitándola a lo esencial.

Al margen de los diferentes materiales empleados por cada arte, Diego trata de borrar los límites o diferencias específicas de las diversas artes, por ejemplo en "Paraíso", con un renovado esfuerzo por acercarse, mediante métodos análogos, al común objetivo de la creación o poesía absoluta.

El *Manual* también representa para Diego su "momento Garcilaso", como algo idílico y profunda, delicadamente humano"¹⁶. Es el poeta enamorado de la poesía, que a pesar de las rigurosas exigencias de la nueva estética, siembra sus poemas de breves momentos líricos¹⁷, como sucede en esta estrofa de "Adiós" (PC, p. 154), donde proyecta la imagen de una "belle dame sans merci", emparejando la ruptura amorosa con el angustiado agotamiento de la inspiración o impulso creador:

¹⁶Diego, *Versos escogidos*, p. 38.

¹⁷El deseo dieguino de objetividad ha convencido (convicción que no comparto) a Ricardo Gullón, "Gerardo Diego y el creacionismo", *Ínsula*, 354 (1976), p. 10, de la total ausencia de lirismo en estos poemas: "Libros como *Manual de espumas* revelan un divertido hacedor de su obra, en la que no se encuentra [al hacedor] ... Hablar de lirismo cuando se trata de estos objetos sería un error; supondría admitir en Diego una voluntad de confidencia de que en los textos creacionistas no hay indicios". ¿Será verdad que estos versos entresacados del *Manual* carecen totalmente de una dimensión lírica?: Y tú manso tranvía / gusano de mis lágrimas / que hilas mi llanto en tus entrañas, "Mirador" (PC, p. 134). Son sensibles al tacto las estrellas / No sé escribir a máquina sin ellas, "Nocturno" (PC, p. 164). Hoy se siente romántico / el reloj en mi pecho, "Pasión penúltima" (PC, p. 165).

*Mientras bebas tus risas
balará mi acordeón
buscando entre los arbustos
ritmos de tu corazón*

Sin embargo, pondera el poeta a propósito del cenit creacionista, “a la larga, el creacionismo puro había de resultar irrespirable para pulmones humanos y pecadores”¹⁸. A partir de entonces, Diego va a seguir otros derroteros, pasando así a las fases postcreacionistas de su obra.

¹⁸Diego, “Vicente Huidobro”, *Atenea*, 295-296 (enero-febrero 1950), p. 17.