

«Imagen» en «Cometa errante»

POR
MARIO HERNANDEZ

En su último libro publicado en vida, *Cometa errante* (1985), Gerardo Diego incluía un antiguo poema creacionista: «Vals»¹. Como mostraré, el texto no era enteramente inédito, pues un fragmento suyo había aparecido, bajo otro título, en *Imagen* (1922). Cabe preguntarse qué razones movieron a Diego para no incluir la versión completa en cualquiera de sus libros creacionistas de primera época y por qué procedió en su día a fragmentarlo, convirtiéndolo en un poema nuevo. De un modo u otro hemos de interrogar la poética del creacionismo e indagar sobre la crisis del yo subjetivo como protagonista lírico al consolidarse una corriente que rompe con la herencia romántico-simbolista.

En 1919 una imaginación leve y musical, extremadamente delicada, concibe el primer vals evocado desde una sensibilidad vanguardista. Gerardo Diego, que ya había compuesto, un año antes, sus *Nocturnos de Chopin*. (*Paráfrasis románticas*)², que admira las greguerías de Ramón Gómez de la Serna y ha logrado al fin una copia de los libros del innovador Huidobro (de manos de su amigo Juan Larrea)³ comienza a escribir los poemas que van a

1 Includo en mi antología, con breve introducción, «Diez poemas sobre el vals», *Poesía*, 29 (1987), pp. 117-141. Amplió sustancialmente las líneas allí dedicadas al poema de G. D. antes de una ampliación y revisión completa del conjunto.

2 Editado, tras completarlo con nuevos poemas y añadirle un prólogo, en Madrid, Ed. Bullón, 1963. El poeta repudió esta edición, dando la definitiva en *Ofrenda a Chopin* (1918-1962), Madrid, 1969. Más datos sobre esta serie en el documentado estudio bibliográfico de José Luis Bernal, apéndice a G. Diego, *Antología poética*, Santander, Diputación Regional de Cantabria, 1988, pp. 227-363.

3 Cfr., *Cartas a Gerardo Diego. 1916-1980*, edición de E. Corderero de Ciria y J. M. Díaz de

constituir «Imagen múltiple», segunda sección de *Imagen*. En breve prólogo a esta parte, rendida confesión de fe huidobriana, defiende un canto que se yerga «al son voluble de los vientos». Volubilidad implica aquí apertura, pero no hacia las secretas galerías del alma machadianas o al verso de Unamuno, que pide la unión de sentimiento y pensamiento en un todo indisoluble; tampoco hacia los paisajes anímicos o la rosa conceptual de Juan Ramón Jiménez. Su posición querría ser antípoda: en el poema «nada de esqueleto, nada de entraña. Todo superficie; porque la profundidad está en la superficie cuando la superficie es plástica»⁴.

Frescor juvenil y amenaza de penitencia acababan de encontrarse en esta «aspiración al milagro», como fue calificado *Imagen* por Antonio Machado, quien en 1918 ya había reafirmado su nombre con una primera edición de *Poesías completas* (1899-1917), aparecidas en las Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. (Otro título marco: *Segunda antología poética*, 1922, de Juan Ramón Jiménez). En la misma reseña Machado no callaba, refiriéndose a la novedad máxima del libro, «cuanto hay de supersticioso en este culto de las imágenes líricas», pero antes anotaba: «Un joven poeta se ha escapado de la oscura mazmorra simbolista». Si el simbolismo suponía «una aspiración a lo oscuro para profanar las cenizas de Goethe», Diego se escapaba hacia un camino de «objetividad lírica». Machado planteaba con extraordinarias agudeza y generosidad intelectual el significado del nuevo libro frente a la tradición inmediata, de la que él mismo formaba parte⁵.

A la hora de «Imagen múltiple» Diego era ya, tras haber recibido las aguas bautismales del ultraísmo, un firme converso a la nueva orden creacionista, a la búsqueda de un mundo de belleza sometida a los hallazgos de la imaginación, vuelto de espaldas al mundo del simbolismo con un esfuerzo de voluntad adánica: «Sí Hoy hay que inaugurar / el encendido símbolo sin símbolo»⁶. Incluso imaginaba en un poema una visita a un Limbo de felicidad donde todo era posible: los niños juegan con las estrellas caídas del cielo, el alquimista

Guereñu, San Sebastián, Cuadernos Universitarios, 1986. Sobre Gómez de la Serna, p. 79. En carta del 29 de junio de 1919 Larrea asegura, con promesa de envío: «Tengo desde *Horizon Carré* en adelante todo menos *Poemas Árticos*» (p. 94). Días antes comenta que ha copiado, de los ejemplares que le ha dejado Cansinos Asséns (y que no había encontrado en librería), *Ecuatorial* y *Horizon carré* (p. 91). Por fin le envía «todo Huidobro», incluidos los *Poemas árticos*, que ha conseguido (p. 99) y que Diego ya conocía por lectura de un ejemplar que le había prestado E. Montes a comienzos de 1919 y del que pasó tres poemas, que había copiado, a Larrea, con efectos decisivos para éste. Vid. J. Larrea: «Vicente Huidobro en vanguardia», en *Torres de Dios: poetas*, pról. de José-Miguel Ullán, Madrid, Editora Nacional, 1983, p. 83 y ss. El relato del propio Diego, con algunas divergencias, en *Crítica y poesía*, Madrid, Júcar, 1984, p. 302.

4 *Poesía de creación*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 45.

5 Recojo los puntos esenciales de la reseña machadiana: «De mi cartera. Gerardo Diego, poeta creacionista», en *II, Prosas completas*, ed. Oreste Macrí, Madrid, Espasa Calpe, 1988, p. 1.640-1.641. Las reflexiones de Machado, que de Diego ya conocía *El romancero de la novia*, se extienden por otros textos capitales, que no son aquí objeto de atención y que han sido agudamente valorados por el propio Macrí en su estudio introductorio.

6 «Hoy», *Poesía de creación*, ob. cit. p. 82.

obtiene la transmutación de los guijarros en oro, los cubistas demuestran a un senado de matemáticos la cuadratura del círculo, etcétera. Un poeta niño es quien guía al crédulo visitante. La despedida de ese niño, humilde contrafigura el Virgilio dantesco, encerraba un consejo y una acción inaugural: «Cuenta lo que has visto / Y me arrancó la venda de los símbolos»⁷.

Las palabras del poema debían liberarse de las connotaciones que la tradición poética y lógica había descargado sobre ellas para enfrentarse a la realidad de manera inédita. Aseguraba Diego en su prólogo a la segunda sección de *Imagen*: «Las palabras no dicen nada, pero lo cantan todo». Desde esta perspectiva podía brotar la burla contra los tópicos de un tiempo considerado muerto: «Pobre corazón mío / Hoy no le he dado cuerda». Del mismo modo, en «Carnaval» el ruiñeñor romántico era encerrado en una jaula-ascensor y despedido por el poeta, que apretaba el botón para deshacerse de su canto. La razón era muy simple: su canto estaba gastado y carecía de originalidad: «Qué pocos cantos sabe el ruiñeñor / Se aprenden en seguida Cuéntalos». La burla se repetiría en un rotundo alejandrino de *Manual de espumas* (1924): «Mi grifo versifica mejor que el ruiñeñor»⁸.

«Ascensor» y «grifo» introducían en escena objetos de interior doméstico, que resultaban prestigiados en oposición a los viejos símbolos naturales. Se producía, tácitamente, la irrupción del mundo mecánico que rodea al hombre de la *civitas* moderna, con términos desusados o insólitos en la poesía coetánea de Unamuno, Machado o Juan Ramón Jiménez (pero no en las greguerías de Ramón Gómez de la Serna). El mismo corazón había sido irónicamente degradado hasta mostrarlo convertido en un artilugio que poseía cuerda para poder funcionar, es decir, para poder generar el sentimiento poético. Recuérdese, en contrastes, unos versos de Machado en honor del libro juanramoniano *Arias tristes* (1903); versos de trazo modernista e interiorizado eco verleniano que recrean la poética del moguereno:

Era una noche del mes
de mayo, azul y serena.
Sobre el agudo ciprés
brillaba la luna llena,

iluminando la fuente
en donde el agua surtía,
sollozando intermitente.
Sólo la fuente se oía.

Después, se escuchó el acento
de un oculto ruiñeñor.

7 De «Limbo», primer poema del libro homónimo, *Ibid.* pp. 103-104.

8 Las distintas citas, de «Carnaval», *Ibid.*, p. 60; «Gesta»: «Y a mi alborotado ruiñeñor / lo encerré en la jaula / y oprimí el botón del ascensor», p. 52; «Antipoema», p. 93; «Fuente», p. 137.

Quebró una racha de viento
la curva del surtidor.

Y una dulce melodía
vagó por todo el jardín:
entre los mirtos tañía
un músico su violín.

Era un acorde lamento
de juventud y de amor
para la luna y el viento,
el agua y el ruiseñor.

«El jardín tiene una fuente
y la fuente una quimera...»
Cantaba una voz doliente,
alma de la primavera.

Calló la voz y el violín
apagó la melodía.
Quedó la melancolía
vagando por el jardín.
Sólo la fuente se oía.⁹

El paisaje descrito esplende con todas las características del más refinado modernismo: no naturaleza agreste, sino jardín emblemático bajo la noche, y allí, agudo ciprés, luna llena, agua sollozante, ruiseñor, violín, voz del cantor-poeta. Los sonidos desplegados, desde los naturales hasta el que emite el músico desde su seto de mirtos, rinden pleitesía a la voz final, la del propio poeta admirado, Juan Ramón Jiménez, que dice sus palabras sobre el vario fondo musical. Arte y naturaleza dan fin al homenaje con la entrada de un silencio último, cuya eficacia está acentuada por el solitario sonido de la fuente, con verso que refleja un probable recuerdo garcilasiano¹⁰. El melancólico silencio acoge la voz acorde, partícipe, como «alma de la primavera», de la misma naturaleza que el poeta ha interpretado en sus «arias». Estamos ante un paisaje que habría podido soñar Rusiñol, pero un paisaje anímico y sentimental que va a ser quebrado, como se rompe un espejo, por el gesto de la imaginación vanguardista¹¹.

En «Gesta», primer poema de «Imagen múltiple», el instrumento por antonomasia de la música romántica aprecia aliado a esta visión:

9 Último poema de las citadas *Poesías completas* en su edición de 1918, p. 268.

10 «En el silencio sólo se escuchaba / un susurro de abejas que sonaba», *Egloga III*, vv. 79-80, *Obras completas*, ed. Elias L. Rivers, Madrid, Castalia, 1974, p. 427.

11 Cfr. Vittorio Bodini en *I poeti surrealisti spagnoli*, ed. O. Macrí, Einaudi, 1988, t. I. LI.

«IMAGEN» EN «COMETA ERRANTE»

Y en la sala del piano
un esqueleto
jugaba al ajedrez con guantes negros

La aparente negurra, como de estilizada escena de ultratumba, no rebasa la búsqueda de la sorpresa. Algo más hay, sin embargo: el deseo de poner el piano, instrumento de melancolías, a la hora antirromántica del hoy. ¿Qué ocurrirá en sus ondas conmovidas? Dice el mismo poema:

En las aguas del piano
se ha ahogado aquel recuerdo
sin dejar rastro ni de sus cabellos ¹²

La cabellera sumida en el agua recompone la imagen subyacente de una posible Ofelia. Todo sugiere, en efecto, que ese recuerdo tiene una cabellera flotante, femenina. Y, sin embargo, a pesar del demostrativo «aquel», el recuerdo desaparecido en el agua carece de nombre o de explicación en versos contiguos del poema. Aisladamente el poeta propone esa muerte, como una fulguración más de su aéreo castillo de imágenes: el piano-estaque ha recibido su tributo sentimental, borrando en sus ondas todo recuerdo del pasado.

En un voluntarioso «Paraíso» el poeta dictará la norma musical de la nueva estética:

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 ¹³

En el silencioso juego creacionista esqueletos, botellas, marinos, cabelle-
ras, ruiseñores, estanques, gaviotas o aeroplanos construirán con alacridad un
espacio de brisas permanentes, recreado bajo el ejemplo cubista: ausencia de
puntuación, sangrados inusuales, escalonamientos y otras libertades tipográfi-
cas regidas por una pauta musical y pictórica, deudora en su raíz de las
búsquedas de Mallarmé y Apollinaire. A su vez, el poema se organiza me-
diante la yuxtaposición de imágenes dispersas con el objeto de plasmar una
visión múltiple e interactiva, «sucesión de sonidos elocuentes movidos a res-

12 «Gesta», *Poesía de creación*, ob. cit., pp. 49 y 54.

13 De *Manual de espumas*, *Ibid.*, p. 138.

plandor», como diría en su verso Larrea ¹⁴. Dos viejos elementos estructurantes resultaban anatematizados en la nueva poesía, según el dictamen general de los innovadores: la anécdota y la descripción de signo realista. El poeta, con las manos libres frente a la realidad, se convertía en un inventor de autónomas «creaciones del espíritu», tal como quería Huidobro ¹⁵.

La traición, que era sólo de ayer, se consagraba: el poeta no tenía que copiar la naturaleza, ni buscar sus correspondencias sinestésicas, sino dar un paso o más: inventarse una nueva, con leyes propias, para su uso y disfrute imaginativos. Expresaba matizadamente esta poética Larrea, en carta al amigo fiel: «Antiguamente la imagen era un *refuerzo*, nacía necesariamente muerta. Hoy al revés: la imagen se mueve, vive por sí misma y es capaz de abrazarse a otra imagen en movimiento, suprimiendo intermedios y saltando de acorde a acorde» ¹⁶. La metaforización de verso o grupo de versos en «acorde» insinúa la concepción del poema como un remedo de la notación musical, en la estela del poema-partitura *Un coup de dés...* Por eso Diego, poeta músico, hablará de «melodía de armonías» en el juego de las imágenes y Larrea piensa que el campo que se le abre a la poesía es «la consecución de un acercamiento a la música» ¹⁷. Era la búsqueda del «poema nuevo», que pedía Huidobro, descubrimiento gozoso que se vierte en verbos como «danzar» o «cantar», de cara a un mundo edénico. Así, en este salomónico «Cantar de los cantares», composición de *Poemas árticos* (1918) con premio amoroso a su término:

Cantar.
 Todos los días
 Cantar
 [...]
 Al final de una canción
 Alguien doblará los años
 Y caerá en mis brazos ¹⁸

Tal poética a veces descubría su reverso de gravedad, como en *Hallali. Poème de guerre* (1918), del mismo Huidobro, o en esta partida de «Ajedrez» de Diego, poema donde el piano sentimental muestra los estragos de la caries en su teclado-dentadura:

¹⁴ De «Razón», *Versión celeste*, Barcelona, Barral Editores, 1970, p. 65. La primera edición de este poema, en *Favorables París Poema*, 1 (1926).

¹⁵ Cfr. *Obras completas*, I, pról. de Braulio Arenas, Santiago de Chile, 1964, «El creacionismo», pp. 672-680; en apéndice a Juan Larrea, ob. cit., carta a G. Diego, pp. 446-449.

¹⁶ J. Larrea, ob. cit., p. 93.

¹⁷ *Poesía de creación*, ob. cit., p. 45; J. Larrea, ob. cit., p. 97, carta de 24 de junio de 1919.

¹⁸ *Obras completas*, I, ob. cit., p. 307.

Hoy lo he visto claro
 Todos mis poemas
 son sólo epitafios
 Debajo de cada cuartilla
 siempre hay un poco de mis huesos

Y aquí en mi corazón
 se ha cariado el piano ¹⁹

Como he avanzado, el «Vals» creacionista de Gerardo Diego no mereció los honores de ser incluido en *Imagen*, *Manual de espumas* (1924), *Limbo* (1951) o *Evasión* (1958), libros que reproducían composiciones de 1919. El poema, en cuanto tal, permaneció inédito hasta su tardía aparición en un libro «prepóstumo», *Cometa errante* (1985), última recopilación de obra suelta antes de la proyectada y fallida publicación en dos volúmenes de la *Poesía completa*, que quedó inédita a la muerte del poeta (1987).

Acaso Diego juzgó que «Vals» era un poema que aún obedecía el sentimentalismo modernista, incluso desde la misma palabra que le daba título. El vals, en efecto, evocaba la sombra del XIX —gusto, modas, entendimiento del amor—, especialmente para el autor de las paráfrasis románticas vertidas en sus anteriores *Nocturnos de Chopin*. De ahí que en 1922 lo hubiera truncado y reducido a brevísimo apunte, como en un intento de apartar de él las ascuas sentimentales. Entre unos «Epigramas» de *Imagen* el poeta había desplegado este ambiguo «Abanico»:

El vals llora en mi ojal
 Silencio

En mi hombro se ha posado el sueño
 y es del mismo temblor que sus cabellos ²⁰

¿Cabellos de quién? El vals-flor llora personalizado sobre la chaqueta del cantor y el sueño (con resonancia simbolista) se posa como una paloma sobre su hombro. Pero el tú amoroso ha desaparecido, dejando una palabra testigo: «cabellos», acaso del mismo vals. El poemita —dos eneasílabos y un endecasílabo monorrimos, con el primer verso partido— queda como un apunte sentimental ironizado, con una vaga sugerencia japonizante en el título, que precede de uno de los versos desechados.

En su *Cometa errante* Diego dejaba constancia de la fecha de composición al pie de su juvenil y transparente «Vals», que al fin rescataba completo. Era

¹⁹ Cfr. *Hallali*, *Ibid.*, pp. 287-291; el fragmento de «Ajedrez» (*Limbo*), en *Poesía de creación*, ob. cit., p. 122. El término «ajedrez» tiene probablemente un carácter simbólico: el poema como un juego matemático.

²⁰ *Ibid.*, p. 98.

un modo de distinguirlo de las evocaciones valsísticas que ruedan por sus *Nocturnos* chopinianos de un año antes, roto ahora el molde estrófico; era también un homenaje a su propia juventud poética y una señal diferenciadora del límite en que inició su aventura creacionista. Pero Diego no veía razón ya para el truncamiento del antiguo poema de 1919:

Las alas de los ritmos
han volado al través de mis brazos

El violín en punta
y una flor patinando por el arco
5 La noche perfumada de pausas y sollozos
Ella decía
Cierra los ojos

Entre mis dedos
un abanico vibra en oleajes

10 Tu cuello en flor ondea
en el estanque sembrado de besos

El vals llora en mi ojal

Silencio
En mi hombro se ha posado el sueño
15 y es del mismo temblor que sus cabellos ²¹

El poema aparece referido a una doble realidad —musical y sentimental—, sugerida mediante el juego de asociaciones libres y los cambios de tiempo verbal. El vals nace de un violín y el poeta describe —más allá de lo que exigiría la pureza creacionista— la epifanía de la música «al través» de sus brazos, es decir, en el cruce del arco con el instrumento y del brazo derecho con el izquierdo. A la consiguiente relación del violín con *brazos*, *dedos* y *hombro* corresponden *alas*, *flor*, *abanico* y *oleajes*, términos metafóricos que se ven apoyados por otros con clara función denotativa: *ritmos*, *violín*, *arco*, *pausas*, *silencio*. La música, pues, irrumpe voladora desde el instrumento musical y, después de desplegarse (contrapunteada por la evocación amorosa), cesa en el instante del silencio. La cadena de asociaciones se prolonga en una lateral sugerencia de agua-vals en movimiento, con posible alusión al *Vals de las olas*: «Un abanico vibra en oleajes».

Los versos 1-2 y 14-15 enmarcan la descripción de la música y la evocación sentimental, que nacen de una final ensoñación, atraída la mención del

²¹ *Cometa errante*, Barcelona, Plaza y Janés, 1985, pág. 28. «Vals» Aparece acompañado de otro poema creacionista del mismo año, «Humedad», pp. 29-30.

hombre por la posición del violín, cuyo sonido ha cesado. Ese sueño último unifica en un «mismo temblor» la música del vals y la imagen femenina, antes evocada en el pasado y, por tanto, perdida: «Ella decía». Pero algo más se nos cuenta: el mandato femenino —«Cierra los ojos»— implica una traición o desvío amorosos que han tenido lugar sucesivas veces, como indica el aspecto durativo de la forma verbal. En consonancia con esta situación, «el vals llora» y lo hace de manera discordante, como una flor mustia en el ojal de la chaqueta. El tembloroso vals accede a metáfora del mismo lamento sentimental, en la estela de los nocturnos chopinianos sobre los que Diego había trabajado.

El hiriente recuerdo, que irrumpe casi en el centro del poema, aparece enunciado con escueto, pero excepcional realismo dentro de la intensa secuencia de imágenes. Previamente, la palabra «sollozos», destacada por la rima, ha introducido ya el motivo amoroso. Lo que se oye en la noche, sinestésicamente perfumada, es una música sollozante, verleniana²². Y en versos simétricos por su posición es el estanque, símbolo de algo muerto o sumergido, el que está lleno de besos, no el rostro o los labios femeninos. De las aguas paradas de ese estanque sólo logra emerger el «cuello en flor», cuya sola belleza «ondea»: ¿cisne o sierpe?

El contrapunto de música y evocación amorosa —con evidente reproche insinuado— está conseguido con exquisita maestría. Se advierte en la coincidencia —borrosa, no calculada— de tres asonancias y tres tiempos verbales utilizados, que proyectan la imaginación hacia fondos diferentes dentro de un juego de tangencias y superposiciones, en las simetrías de construcción y en el ritmo cambiante, que fluye hacia los endecasílabos. El poema da forma a un sentimiento elegíaco con secreto pudor y viva fuerza imaginativa, pero el vals triste y la música doliente que se nos describe parecen reflejar aún una sensibilidad afín a la de Machado en su homenaje a Juan Ramón Jiménez.

No obstante, el posible escrúpulo de Diego hacia 1922 sólo se explica por el ardor del inciado. Es indudable que «Vals» es muy superior a su versión epigramática, «Abanico», pero en ésta el peso de lo sentimental se ha desvanecido, al borrarse la asociación del vals con la historia amorosa anteriormente aludida. La queja sentimental que hería el poema entero —con un primer anuncio en el alejandrino dedicado a la noche musicalmente invadida de sollozos— quedaba reclusa y minimizada en un llanto y sueño inconcretos, atenuado su poder de evocación mediante la imagen achulada del vals-flor en el ojal. Es significativo que de ahí arrancara la nueva versión, que ahora podemos leer desde la perspectiva de su truncamiento.

22 En el verso acaso se cruzan los ecos de la «Chanson d'automne», con sus sollozos de violines otoñales, y del poema de Baudelaire «Harmonie du soir», en el que suena un vals y dice un alejandrino: «Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir». Años más tarde, Diego escribe su soneto a Debussy: «Sonidos y perfumes, Claudio Aquiles, / giran al aire de la noche hermosa...». Comento este soneto en «Visión incompleta de Gerardo Diego», *Boletín de la Fundación FGL*, 2 (1987), pp. 74-75.

Desde nuestra posición, ajena a la norma sostenida por el poeta al preparar el original de *Imagen*, el poema «Vals» es sin duda más expresivo y sugeridor. El paisaje modernista que describían los *Nocturnos* chopinianos ha desaparecido, aunque ha dejado su emoción, que las imágenes nuevas estilizan. Quien escribe es ahora el lector entusiasta de Huidobro, a la busca de realidades «creadas». La presión de otra realidad, la vivencial e íntima, aliada al poder emotivo de la música, condujo al poeta a traicionar sus ideales estéticos, incurriendo en la vitandas descripción y anécdota, impregnadas, además, de sentimiento. «Vals» no era ya un poema enteramente «nuevo».

Por otro lado, el rechazo de la versión no truncada cobra todo su sentido en el momento en que Diego componía *Manual de espumas*, libro donde Gustavo Adolfo Bécquer aparece burlescamente aludido en una «Rima» de nueva estirpe en la que el poeta pide a la amada que apague la luna y encienda el sol²³. Abiertos los ojos ante el esplendor del día (recuérdese la actitud de Guillén en su futuro *Cántico*), el imperio de la noche y del sollozo dejaba de tener el adecuado prestigio. Otra será la actitud del antólogo de obra propia cuando escriba, muchos años después, al frente de su *Poesía amorosa* (1965): «Románticos somos y la desafiadora pregunta retórica de Rubén Darío vale para su siglo, que sigue siendo el nuestro y que es ya el segundo de romanticismo»²⁴.

Quedaba muy lejos el horror ante la presencia emotiva del yo y el mandato de su ocultación o sustitución, como tan repetidamente han exigido las estéticas contemporáneas en diversos momentos de la aventura poética de este siglo. El mismo Diego reconocía ante su citada *Poesía amorosa*: «En rigor, el más auténtico creacionismo persigue una poesía objetiva, incompatible con la confidencia amorosa». Añadía, sin embargo: «Pero el amor es el motor de todo y, aun no reconocible a primera vista, más de una vez mueve la figuración constelada de *Imagen*, de *Limbo* o de *Biografía incompleta*»²⁵. A la luz de los ejemplos presentados (y de otros muchos omitidos), me atrevo a pensar que la afirmación sólo es plenamente válida para determinados poemas «impuros» de *Biografía*, no para aquellos publicados en los años de primera militancia creacionista, en torno a 1920. La objetividad imponía «superficie», plástica y musical, ajena al reino de la subjetividad romántica. La excepción de «Vals» es clarificadora y el antólogo de *Poesía amorosa* o el recopilador de *Cometa errante* obedecían a una poética distinta de la sostenida en *Imagen* o *Manual de espumas*.

El motivo del vals volverá a reaparecer en otros poemas creacionistas de Diego, pero ya obediente a la norma de deportiva sinrazón con que el poeta ha de cantar, al margen de excepciones, el nuevo mundo romántico defendido en su primera etapa creacionista. Así, en estos versos de *Limbo*:

23 *Poesía de creación*, ob. cit., p. 143.

24 *Poesía amorosa* (1918-1969), Barcelona, Plaza & Janés, 1979^d, p. 13. El prólogo primero está firmado en 1964. En el mismo texto, pp. 29-30, afirma su probada fidelidad a la poesía amorosa de Lope y Bécquer.

25 *Ibid.*, p. 20.

Y tú patinadora
sobre mi paralelo
haz añicos tus vales sobre el hielo
Alzaremos de un salto
a todo el mar como una tromba épica
Y las esquivas muchachas nadadoras
arrancarán los astros
enterrando sus restos en cenizas de espumas²⁶

El noble vals ya no era materia de evocación sentimental, sino que entraba en el juego imaginativo para ser trizado sobre una superficie de hielo y deporte antirrománticos. Era la fe, amenazada por los astros, del siglo en que aún vivimos.

²⁶ «Cetrería», *ibíd.* p. 119. Comp. estos otros versos, de «Hotel» (*Manual de espumas*): «Ruleta del azar y de las temporadas / los jockeys de la moda sortean sus colores / Y aquel que pierde la jugada / tiene derecho a un vals para mudar de amores», p. 151.

Terminado ya este artículo, veo el libro de J. Bernardo Pérez, recién aparecido, *Fases de la poesía creacionista de Gerardo Diego*, Valencia, Albatros-Hispanófila, 1989, donde se tocan, aquí y allá, puntos coincidentes con algunos de los que he tratado. Para una visión de conjunto del creacionismo de Diego (sólo esbozada aquí en aspectos que me interesaban), puede el lector acudir a esta valiosa monografía.