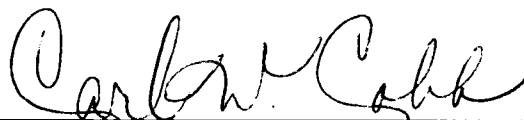


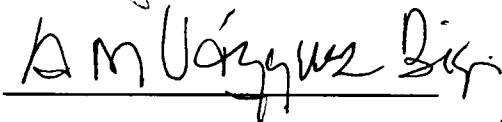
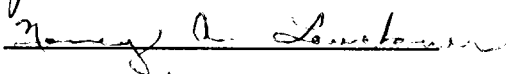
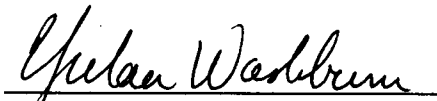
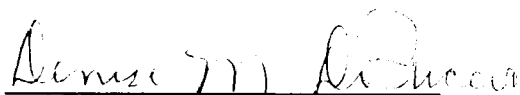
To the Graduate Council:

I am submitting herewith a dissertation written by María Cristina Barriga Quezada entitled "El amor como la directriz fundamental en la obra poética de Gerardo Diego." I have examined the final copy of this dissertation for form and content and recommend that it be accepted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, with a major in Spanish.



Carl W. Cobb, Major Professor

We have read this dissertation
and recommend its acceptance:



Accepted for the Council:



Vice Provost
and Dean of the Graduate School

El amor como la directriz fundamental en la
obra poética de Gerardo Diego

A Dissertation

Presented for the

Doctor of Philosophy

Degree

The University of Tennessee, Knoxville

María Cristina Barriga Quezada

December 1991

TO MY DAUGHTER LORETO IVONNE

TO MY HUSBAND JUAN JAVIER

ACKNOWLEDGEMENTS

In the course of this dissertation research, a number of excellent professors have assisted me generously. With their consultation, experience, help and encouragement, I was able to achieve results otherwise impossible. Whatever errors remain in my work, however, are solely my responsibility.

The author's sincere appreciation goes to her entire family, specially to her husband, for their unconditional support and encouragement during the course of this work.

ABSTRACT

From Gerardo Diego's own analysis and from a careful reading of his poetry, we reach the conclusion that the theme of love in its various facets embraces his entire work. In order to develop fully the theme of love, it is important to understand the relation between his personal life and his work, since he is a poet of intimate theme.

The basic chapters of this dissertation correspond to the theme of love in its particular facets. The first one traces the emotional highlights of his childhood and adolescence. The second is related to poetry written as a mature young man, poetry of his discovery of woman, poetry of love always touched with ideal. The third chapter relates to his rediscovery of his own country and people, especially the region around Soria. The last chapter details his search for a God by a man and poet in full maturity. These four stages of development are shown through extremely condensed, technically outstanding, yet also simple poems. These poems are analyzed with the method generally used by the important critic Dámaso Alonso, in which each word, each poem is a complete poetic world as well as a part of the poet's entire world.

While Gerardo Diego's reputation has suffered somewhat since he is traditional in a century of rebellion and stridency, this dissertation is intended to reveal his poetry in its beauty, technical competence, and profundity.

Tabla de contenidos

Capítulo

Introducción	1
I. Momento histórico y literario	14
II. Poesía del recuerdo de la niñez y de la adolescencia	45
III. La madurez, el amor, la mujer y la poesía	73
IV. España y sus raíces ancestrales	96
V. El símbolo poético del amor de Dios	126
Conclusión	151
Bibliografía	153
Vita	166

Introducción

Cuando hablamos en términos generales sobre el poeta y la poesía se puede aseverar que la finalidad artística de todo poeta es llegar con su obra a la expresión máxima de cada uno de los elementos que conforman su arte. La realidad poética última se logra solamente cuando el artista dedica su vida y sus esfuerzos a la causa literaria hasta que consigue descubrir las verdades que esconde el universo para luego compartirlas con el resto del mundo. De ello se concluye que, hacer poesía es, en realidad, mezclar existencia y arte hasta el punto de conformar una unidad inseparable.

La subjetiva-objetiva realidad del mundo poético general es perfectamente reconocible en la obra del poeta Gerardo Diego. El escritor asegura la existencia de la estrecha unión entre su vida y su arte, después de más de cincuenta años de haber empezado a escribir, por medio de las palabras que presenta en el prólogo de su libro Poesía amorosa:

la escandalosa altura a que han llegado mis años, que me hace sentir el peso de ellos y me inclina a una ternura confidencial cuando quiero actualizar, 'presentizar' toda mi pretérita vivencia y emoción de amor o, como diría mi Medinilla, 'las palabras a Amor y los amores'. Las palabras y los hechos, los trabajos y los días, los contactos y los sueños. Todo presente gracias al don del

poeta que es justamente el mantener a voluntad, vivo y fresco, el sentimiento como si naciese en ese mismo instante. (35)

El recuento que el poeta hace en 1965, explica el aspecto rehabilitador de su trabajo mediante el cual hace presente cada una de sus vivencias anteriores convirtiendo a su vida en la razón de su arte. En el mismo libro hace otra aseveración:

mi obra poética . . . se define esencialmente . . . como ofrenda de amor. En el sentido más amplio de la palabra por de pronto en él que entran todas las orientaciones del deseo amoroso . . . amor a Dios, a sus criaturas físicas, espirituales y humanas, mis amores familiares en todos sus niveles, mis amores patrios y geográficos. Mas también en el más puro sentido del amor lírico y dialogado y de sus confesiones patéticas. (23)

Según esta aseveración, el escritor presenta su quehacer artístico como una amorosa entrega a través de la cual presenta al mundo una poética confesión de los amores que ha experimentado en todos los ámbitos de su existencia. Con ello, el poeta transforma a su arte en el espejo donde se refleja su vida. Así, vida y arte son los dos componentes íntimamente entrelazados que forman la unidad poeta-hombre: "Yo no sé hacer sonetos más que amando Pero no se trata sólo de sonetos Se trata de la poesía toda," (16) convirtiendo al Amor en el eje de su vida y obra.

Es precisamente el hecho de que Gerardo Diego ha dado con tanta claridad un eje directriz a su obra poética, la razón principal que nos ha proporcionado el material para ser estudiado en una tesis literaria. A esta cualidad se suma su bien desarrollada capacidad organizadora, la que en Historia de la poesía lírica española, Guillermo Díaz-Plaja reconoce cuando lo llama "un meditador profundo de su propia obra, a la que analiza agudamente y a la que dota de una complejidad trascendental" (414). Su evidente madurez artística le permite usar una gran diversificación temática sin caer en el desmembramiento o confusión, con lo que este estudio tiene la clara posibilidad de tornarse dinámico y variado.

La variedad es otra más de las múltiples cualidades de la obra de Gerardo Diego, como en Poesía española contemporánea, Concha Zardoya lo explica:

Todo culmina en una realidad plena y absoluta. Los sentidos han seleccionado sus objetos de percepción y han sometido sus sensaciones a la vigilancia de un arte maduro y en sazón, a la supervisión estética de un talento magistral La abundancia imaginativa, la habilidad metafórica y discursiva . . . lo han llevado a . . . una poesía profunda (333)

Esta poesía profunda es entregada por medio de diferentes formas poéticas ya que, con el mismo acierto, escribe en verso tradicional como en verso libre. La dualidad estilística es reconocida por Dámaso Alonso en su libro Poetas españoles contemporáneos, donde explica que para Gerardo Diego, "lo mismo el

verso tradicional que el puro experimento lírico brotan humanamente del corazón," (233) con lo que a la virtuosidad técnica le agrega la sinceridad que la humaniza. La misma opinión comparte Carl Cobb quien en Contemporary Spanish Poetry tilda Gerardo Diego como tilda así:

He is probably the most talented sonneteer since Quevedo. He has provided the most unified collection of poetry of the brief movement known as ultraism or creationism The publication of his complete works . . . should put the final seal upon his reputation as a versatile, dedicated, and prolific poet. (100)

Su reconocido talento es alabado en Gerardo Diego, cuyo autor José Gerardo Manrique de Lara lo llama "uno de los más grandes poetas de la brillante generación lírica del veintisiete" (23). Su capacidad poética es también clara para sus propios colegas entre los cuales se puede nombrar a Antonio Machado, cuyas palabras cita Casaldueiro en Estudios de la literatura española. Según esta fuente literaria, cuando A. Machado se refiere a los poetas de la Generación del 27 dice: "A mi juicio, los poetas jóvenes, entre los cuales hay muchos portentosamente dotados --Guillén, Salinas, Lorca, Diego," (286) con lo que individualiza a Diego dándole su valiosa aprobación de experto. Dámaso Alonso se explaya en Poetas españoles contemporáneos cuando expone su pensamiento sobre el poeta diciendo:

Gerardo Diego, voz de una apasionada vibración central y única en tonos y modos variados . . . exacta precisión . . . extraordinarias dotes . . . técnica . . . para la que no hay obstáculos . . . que . . . le sirve para mover bellamente, ennoblecer o despertar lo más puro del corazón de miles y miles de seres, ésta sí es . . . poesía real, y a la par poesía absoluta. (255)

Tras este indiscutible y amplio reconocimiento por parte de la crítica del talento que el poeta despliega en su obra total, se puede citar juicios que se imparten sobre parte de ella conocida como Creacionismo, cuya estupenda calidad también ha dado lugar a variados y múltiples elogios.

Entre los elogios dedicados a la poesía creacionista se encuentra la intervención que Luis Felipe Vivanco hace a este respecto en Introducción a la poesía española contemporánea, en la que emite la siguiente opinión:

Desde un principio, la palabra de Gerardo aparece imaginativa . . . actúa como liberadora y la estrofa antigua se deja liberar por ella. Yo creo que estos versos . . . son auténtica poesía y nos están diciendo algo importante gracias a su invención desenfadada y alegre desde los más límpido hontanares del misterio verbal.
(178-179)

Más adelante en el mismo ensayo, Vivanco emite un nuevo juicio en el que termina profetizando:

Gerardo logra, en su palabra, la objetividad, está salvado como poeta: su obra se fortalece y le consagra. Por eso . . . va a lograr una maestría indiscutible . . . va a alcanzar una de las cumbres inefables de la poesía española contemporánea. (203)

A esta opinión de Luis Felipe Vivanco sobre las cualidades excepcionales de Diego se puede agregar la de Birute Ciplijauskaite quien coincide plenamente con su juicio según lo manifiesta en El poeta y la poesía al ubicarlo entre los poetas ultraístas llamándolo "el poeta más capaz de este grupo" (258). El crítico expande su opinión destacando la peculiar estilística que el poeta emplea diciendo:

Gerardo Diego pronto optó por la vuelta a la forma o por lo menos a la 'orquestación de conjunto' abogada por los creacionistas. Es un poeta con una dualidad claramente marcada: anhelo de lo nuevo, pero persistencia de lo formal. (258)

Con este juicio B. Ciplijauskaite destaca otra de las cualidades creativas que Diego despliega, con la que logra crear una poesía singular que reúne armoniosamente elementos de la vanguardia y de la retaguardia literaria.

A través de los años, numerosos críticos literarios han publicado artículos sobre esta etapa poética de Diego. Entre ellos se puede citar a Arturo del Villar quien en 1978 escribe en Ínsula el artículo titulado "Una rima creacionista de Gerardo Diego". En el mismo año, Ricardo Gullón publica en Ínsula el artículo "Gerardo Diego y el creacionismo". En 1980, Arturo del Villar, en Arbor escribe

"El creacionismo según Gerardo Diego" y en 1983 Rafael Espejo Saavedra presenta en Anales de la literatura española contemporánea el artículo titulado "Elementos tradicionales de la poesía ultraísta de Gerardo Diego" en todos los cuales se destaca la eximia calidad de la técnica poética que Gerardo Diego logra sin despreocupar el aspecto humano que nunca abandona a la poesía creacionista.

A los comentarios elogiosos, a la crítica sobre el Creacionismo, a la biografía escrita por Manrique de Lara se debe agregar, como parte del interés que la obra de Gerardo Diego ha despertado, la biografía que sobre él escribe Antonio Gallego, Vida y poesía de Gerardo Diego. A varios ensayos que sobre el poeta han aparecidos en los años sesenta y setenta se les deben sumar el escrito en 1980 por Leopoldo de Luis, el cual se titula "Consideraciones sobre la poesía de Gerardo Diego" y es publicado en Nueva estafeta. El artículo más reciente es aquél escrito por Kathleen N. March en Letras de Deusto en 1986 y titulado "Vida y vanguardia: Las biografías de Gerardo Diego" que como todos los artículos anteriormente mencionados se refiere también a la extraordinaria calidad de la poesía de Gerardo Diego.

Aparte de las publicaciones mencionadas existen aquellos libros relacionados con la Generación de 1927 en los cuales hay extensas referencias a la obra de Gerardo Diego. Entre ellos se pueden citar: Antología del grupo poético de 1927, cuyo autor es Vicente Gaos, A Generation of Spanish Poets de C.B. Morris, Spanish Poetry of the Grupo Poético de 1927 de Geoffrey W.

Connell, Panorama poético español de Luis López Estrada, La poesía de la Generación del 27 de José Luis Cano y El lenguaje poético de la generación Guillén-Lorca de Joaquín González Muela y Juan Manuel Rozas. Todos estos autores coinciden de una u otra manera con la afirmación que hacen los dos últimos en su libro, en la que entre otros artistas involucran específicamente a Gerardo Diego:

Vicente Aleixandre, Gerardo Diego . . . lograron dignidades académicas . . . y a la vez removieron el estancamiento poético
Ellos fueron, y son, los maestros de generaciones posteriores . . . y también fieles guardadores de la dignidad de la profesión de poeta (21)

Este digno homenaje al hombre y al poeta refuerza el deseo de conocerlo profundamente para darlo a conocer en toda su magnitud artística.

Toda la crítica ha despertado, previo a nosotros, el interés de un estudiante doctoral cuyo nombre es Giorgio Lena, graduado en 1972 en The Florida State University tras escribir la monografía sobre Gerardo Diego titulada "Temas y técnicas de Gerardo Diego". En el estudio literario, Lena dedica un capítulo completo al tema del amor convirtiéndose así en la única investigación que hasta este momento se ha hecho sobre la poesía de Gerardo Diego. La falta de mayor cantidad de crítica que ha recibido la reconocida como excelsa obra de Gerardo Diego se debe a que los eruditos, poniéndose a tono con la filosofía de desarraigo que acompaña el siglo XX, han sido más prósperos en sus discusiones

sobre las obras poéticas que desprecian las reglas que condicionan al mundo de lo que lo han sido con aquellas obras que encuentran en el mundo tanto elementos positivos como otros que pueden ser mejorados.

La menor atención crítica que comparativamente hablando se ha dado a la poética de Gerardo Diego es otra de las razones que ha motivado la realización del estudio que a continuación se entregará, cuya finalidad última consistirá en convertirse en un aporte que de alguna manera facilite el conocimiento de esta magnífica obra. La monografía que tendrá por título "El amor como la directriz fundamental en la obra poética de Gerardo Diego" estará formada por cinco capítulos además de una introducción y una conclusión: en ella, el Capítulo I tratará sobre Gerardo Diego y el momento histórico en que él se desenvuelve para lo que se desarrollará, solamente, las influencias filosóficas y tendencias artísticas, el Capítulo II estará dedicado a la poesía nacida de la infancia y adolescencia del poeta, el Capítulo III se ocupará de la poesía que Gerardo Diego dedica al encuentro de la mujer amada; el Capítulo IV estará dedicado al reencuentro con España; y el Capítulo V se relacionará con la llegada del poeta a Dios.

Para realizar esta tesis se usará la técnica estilística que Dámaso Alonso emplea para hacer sus estudios de poesía. Los elementos que componen esta técnica de análisis poético son explicados por su creador en el libro titulado Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos. Según él, el análisis se realiza desde dos puntos de vista llamados "la perspectiva de la forma exterior y la

perspectiva de la forma interior," (21) los cuales analizan la relación entre todos los recursos estilísticos usados y el tema presentado.

Para poder captar los dos puntos de vista que conforman el análisis poético es necesario comprender claramente la connotación que Dámaso Alonso da a los términos "significado" y "significante". De acuerdo con su autor:

Significante es . . . lo mismo a), el sonido (físico) que b), su imagen acústica (psíquica) Si digo u oigo 'mesa,' lo que emito o percibo, sensorialmente, es ya 'b,' es decir, imagen acústica. (Pero si me dicen la palabra 'mesa' en una lengua desconocida, no percibo sino 'a'). En condiciones normales, la distinción entre sonido e imagen acústica exige una perspectiva, digamos, más elevada, superior a la del sujeto participante en el acto idiomático.

(22)

De toda esta explicación se desprende que cada palabra es al mismo tiempo el sonido que emana de la pronunciación de cada una de las letras que la forman y la expresión física que en la mente del hombre toman el conjunto de sonidos que ha recibido. Esta reunión de sonido y forma física recibe el nombre de "significante" que es como el crítico lo llama.

Para Dámaso Alonso, según continúa explicando:

Los 'significantes' no transmiten 'conceptos,' sino delicados complejos funcionales. Un 'significante' (una imagen acústica) emana en el hablante de una carga psíquica de tipo complejo,

formada generalmente por un concepto (en algunos casos, por varios conceptos; en determinadas ocasiones, por ninguno), por súbitas querencias, por oscuras, profundas sinestésias (visuales, . . . auditivas, etc., etc.): correspondientemente, ese solo 'significante' moviliza innumerables vetas del entramado psíquico del oyente: a través de ellas percibe éste la carga contenida en la imagen acústica. 'Significado' es esa carga compleja . . . un significado es siempre complejo, y . . . dentro de él se pueden distinguir una serie de 'significados parciales'. (22-23)

Así cada palabra que llega al lector despierta en él no sólo la imagen que la sociedad le ha impuesto sino que también le presenta el toque emotivo que el autor le impone y le despierta su propio bagaje cultural con el cual la enriquece. De estas tres fuentes se desprenden los significados parciales que cada palabra posee.

Dámaso Alonso explica finalmente que "Significante es . . . todo lo que en el habla modifica leve o grandemente nuestro sistema psíquico," (27) por lo que para entender una poesía cabalmente hay que analizarla tanto desde su "forma exterior" como desde su "forma interior" ya que ambas están profundamente entramadas. Su ligazón es íntima hasta el punto que la primera es "la relación entre significante y significado, en la perspectiva desde el primero hacia el segundo. Esa misma relación, pero en la perspectiva desde el significado hacia el significante, es . . . 'forma exterior'" (29). Así ambas perspectivas de análisis

estilístico se convierten en un sólo proceso mirado desde distintos ángulos de lo que se puede concluir que el mensaje poético se alcanza solo cuando se desarrollan los dos aspectos interpretados.

El análisis poético que a continuación se entregará tendrá por objeto captar lo que Dámaso Alonso llama "ese momento de plasmación interna del 'significado' y el inmediato de ajuste en un 'significante'" (29). Para que ello ocurra el poeta y su inteligencia crea una poesía que llega al lector, quien basado en su propia experiencia asociará el autor y su palabra, las palabras entre ellas, y ellas con las frases y éstas los versos con los versos, y ellos con las estrofas tomando en cuenta la distribución de sonidos, acentos y ritmos para llegar al meollo mismo de este complejo de intercomunicaciones que forma cada poesía. Se ha elegido esta técnica de aproximación a la obra de Gerardo Diego porque ha sido probada como eficiente por la mayoría de los críticos literarios que se dedican a escribir sobre poesía.

Para realizar este estudio poético se cuenta con una obra poética sólida que suma dos Antologías, los libros de poesía titulados Soria sucedida, La suerte o la muerte, Poesía amorosa, Versos escogidos y muchos otros libros que forman parte de publicaciones privadas, cuyos títulos se pueden ver en la bibliografía que acompaña este estudio. Además, se debe agregar la edición que en 1989 ha publicado Aguilar S. A. de Madrid de dos tomos titulados Poesía en los cuales el propio Diego ha preparado una recopilación de su obra completa finalizando así exitosamente su trabajo. Si a la obra poética misma se le suma los estudios

críticos que han concordado con tildar a Gerardo Diego como un excelente poeta, no sólo por su fina calidad expresiva sino también por su excelsa técnica estilística, se tiene un material adecuado para hacer factible el estudio monográfico que ha continuación se presenta.

Capítulo I

Momento histórico y literario

Para poder entender, con toda certeza, la magnificencia de la poesía de Gerardo Diego es necesario hacer un recuento histórico de los acontecimientos artísticos y filosóficos que al escritor le toca vivir. A causa de que Gerardo Diego hace su primera publicación poética en el año 1918, se piensa, inmediatamente, que su poesía debe, de alguna manera, tener trazos de las tendencias filosóficas que rigen la creación artística de la Generación del 1898. Esta suposición se origina en el hecho de que la Generación poética del 98 está formada por los poetas españoles más importantes de aquella época y que sus obras son vastamente conocidas por todos. En especial, ellas son leídas, comentadas y admiradas por aquellas personas de educación superior como el mismo Gerardo Diego.

Gerardo Diego se encarga de confirmar la suposición cuando se refiere, directamente, a la influencia de la poesía de dos de los miembros de la Generación del 98 en su obra diciendo en su libro Poesía amorosa: "¿podría yo haber escrito Cumbre de Urbión sin mi devoción a don Miguel?. La mención de Antonio Machado es obligada y justa en cuantos han escrito de . . . mi libro . . . Soria," (26) recalcando así la influencia recibida de ambos escritores. Para poder entender el modo en que la poesía de Unamuno y Machado influye en el trabajo de Diego es imprescindible conocer las líneas poéticas que ellos desarrollan.

Miguel de Unamuno y Antonio Machado comparten una tendencia filosófica que propone a la tierra de España y los acontecimientos históricos que en ella se han llevado a cabo como la unidad básica formadora del espíritu español. Contemplando el paisaje español, los poetas trascienden emocionalmente su simple aspecto geográfico para adjuntarle los hombres que lo habitaron, lo habitan y posiblemente lo habitarán porque en esta reunión encuentran la fuerza coersiva que hizo posible el nacimiento de la patria y hará posible la readquisición de su grandeza perdida. Tanto Miguel de Unamuno como Antonio Machado ven en Castilla y en el castellano la expresión auténtica de los valores españoles y a través de ellos los expresan.

Siguiendo esta filosofía poética Unamuno y Antonio Machado crean una poesía que mezcla lo histórico y realista con lo emotivo y sensual. El poema escrito por Unamuno titulado "Tú me levantas," el cual es parte de la colección que se encuentra en Obras completas, contiene una muestra clara de su tendencia filosófica y posición artística. Su primera estrofa está formada por el siguiente cuarteto:

Tú me levantas, tierra de Castilla,
en la rugosa palma de tu mano,
al cielo que te enciende y te refresca,
al cielo, tu amo. (líneas 1-4)

En la estrofa, Castilla deja de ser, solamente, la tierra agreste y extensa para personificarse. Como persona, el foco de interés recae en la mano que está llena

de asperezas y considerando, precisamente, estas irregularidades de la piel, la persona se convierte en el rudo castellano. El áspero castellano simboliza los valores que le han dado su carácter al hombre que ha habitado Castilla en todos los tiempos. Es su metafórica mano ancestral, fuerte y templada, la encargada de la tarea divina de elevar al poeta, y en él a todos los españoles, hasta su salvación en el cielo. Así, a través de la metáfora, Miguel de Unamuno ha unido naturaleza, historia, hombre y esperanza para metamorfosear a la tierra castellana hasta convertirla en su íntima esperanza.

Aunque la visión que Antonio Machado tiene de Castilla se fundamenta en la misma idea histórica y sentimental de Unamuno, los medios que usa para transmitirla a Gerardo Diego son diferentes de los de aquél puesto que como dice José Gerardo Manrique de Lara en su libro Gerardo Diego: "Antonio Machado le mete a Soria por los ojos," (86) con lo que implica su medio expresivo es el elemento visual. Lo visual se convierte en colores, los que se pueden apreciar claramente en la poesía III que es parte de en la sección "Campos de Castilla" que se encuentra en Obras completas:

Mas si trepáis a un cerro y veis el campo
 desde los picos donde habita el águila,
 son los tornasoles de carmín y acero,
 llanos plumizos, lomas plateadas,
 circuídos por montes de violeta,
 con las cumbres de nieve sonrosadas. (7-12)

Desde el tercer verso, los colores se suceden los unos a los otros empezando por una dualidad formada por el rojo encendido y el acero. En adelante, la dualidad se quiebra dando paso a dos unidades separadas. Como singularidad, el color rojo se repite otras dos veces en los adjetivos "violeta" y "sonrosadas" y lo mismo le ocurre al "acero" que se repite en "plomizos" y "plateadas" consiguiéndose una perfecta simetría.

Aunque la simetría continúa cuando los pigmentos cambian su número gramatical y de adjetivos singulares se transforman en plurales, deja de ser perfecta porque hay más multiplicación en los elementos acerados que en los rojizos. El balance se pierde, definitivamente, cuando se observa el cambio en la intensidad de las tonalidades ya que el rojo sufre una degradación que va desde el encendido carmín hasta transformarse en suave sonrosado mientras que el acerado no varía mayormente. Mediante este brevísimo estudio de los colores y sus cambios, se puede concluir que la dualidad "carmín y acero" es el símbolo con que el poeta recuerda la ancestral pareja castiza integrada por el castellano de sangre vigorosa y su acerada arma.

Con la descoloración de la sangre y la plurificación de las armas, Antonio Machado entrega su visión de Castilla en la que muestra la tierra cuyo habitante, a pesar que haber aumentado numéricamente, ha perdido la fuerza de su ancestro dando paso al desarrollo desmedido de las armas. Una vez más, la tierra de Castilla ha servido al escritor como símbolo poético que usa para presentar los sentimientos que el paisaje y el hombre le inspiran. Tanto paisaje como

habitante se transforman en los medios poéticos mediante los cuales el poeta hace una llamada a revisar el presente de su patria.

Así, en una actitud vigilante, Miguel de Unamuno y Antonio Machado han conquistado la transrealidad de la tierra para verterla en una poesía intimista y profundamente española. Con un magnífico despliegue metafórico y pictórico ellos han desarrollado las bases filosóficas y artísticas que han llegado hasta Gerardo Diego. A pesar de que ellas pueden ser reconocidas en toda la obra de Diego, este poeta se ha encargado de usarlas convirtiéndolas en elementos nuevos y personales que difieren de sus originales.

De la misma manera que Gerardo Diego reconoce a Miguel de Unamuno y a Antonio Machado como figuras artísticas que han influido en su trabajo, también reconoce como otra de sus fuentes inspiradoras a la poesía de Juan Ramón Jiménez. Él mismo lo admite cuando en Poesía amorosa dice: "he explicado lo que debe a . . . Juan Ramón Jiménez . . . en general toda mi poesía de adolescencia," (24) con lo cual se refiere a su poesía de añoranza del amor inocentemente soñado. Tras el reconocimiento de sus fuentes inspiradoras en la poesía de tres poetas españoles que le anteceden es también interesante conocer las relaciones e influencias que recibe de los artistas que le son contemporáneos.

Entre la primera y tercera década del siglo XX aparece en la escena literaria española un grupo de escritores, entre los que se cuentan Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre y Luis Cernuda, quienes se juntan ocasionalmente a hacer poesía,

interpretar música y disfrutar del arte en general. Sin embargo, el motivo que tiene la reunión que se realiza en el año 1927 deja de ser intrascendente convirtiéndose en el serio deseo de usar el aniversario del tricentenario de la muerte de Góngora para hacer una aguda revisión del barroco. Esta unión reivindicativa se convierte en el prefacio de la formación del nuevo grupo poético que más tarde será conocido como la Generación de 1927.

Emulando a la filosofía poética de Góngora, los miembros de la Generación del 27 proponen que todas las palabras usadas deben apuntar a la creación de una imagen poética que transmita la connotación última del elemento elegido. Según lo asegura González Muela en La Generación poética de 1927, los poetas concuerdan con el juicio de Jorge Guillén:

Góngora es el poeta que ha tenido los ojos más perceptibles, que ha visto más y más hondo como son las cosas: su descripción de un objeto, de una fruta, de cualquier cosa, es la descripción más completa que se puede dar. (26)

La filosofía purista que imprimió Góngora a su poesía es la misma que buscan para su obra los poetas de la Generación del 27. Sin embargo, ellos le agregan un nuevo elemento artístico que consiste en la calidad profunda, distintiva y exclusivamente española de los temas tratados, la cual tiene su asiento en las bases formadoras del pueblo.

La poesía nueva contiene lo que en La Generación poética de 1927 González Muela llama "una especie de popularismo recién creado . . . metido

como en la entraña o forma interior de lo popular . . . una intensificación de esas especies que hablan directamente al alma (y aún a la carne) de España" (26). En la tendencia neo-popular, lo folklórico se funde en lo erudito, que es parte del bagaje intelectual de todos los escritores del 27, para conseguir una poética de estética simplista que dista mucho de ser el arte difícil, elitista y de contra posición dualista que es el barroco. Así, a pesar de que ambas tendencias poéticas se basan en idéntica filosofía creativa en lo referido al uso de la metáfora, las dos difieren absolutamente en todos los demás componentes artísticos que las conforman.

En la misma medida que los poetas de la Generación de 1927 están unívocamente unidos en su amor a la imagen poética, están en extrema oposición en lo que a la apreciación del mundo se refiere. Concorde con este punto de vista, en el libro anteriormente mencionado, Cobb los separa en dos grupos:

Salinas, Diego and especially Guillén are essentially poets of affirmation, finding the world a possible place in which to exist. On the other hand, Lorca, Alberti, Aleixandre, and Cernuda are essentially uprooted and rebellious, seeing the world as chaotic and tragic. (70)

Separados en poetas arraigados y desarraigados del mundo, los siete escritores emprenden sus carreras artísticas que les otorgarán un sitio destacado dentro de la literatura europea.

El hecho que Gerardo Diego es uno de los miembros de la Generación de 1927 hace un deber estudiar a todos los poetas que la componen para poder tener una visión global del desarrollo de la poesía española de este período. Para hacer el estudio se tomará como base la división de los poetas entre desarraigados y arraigados. Como punto de partida se usará la profusión de estudios críticos que sobre ellos se han realizado, por lo cual se empezará con el famoso andaluz Federico García Lorca.

Federico García Lorca dedica su poesía a destacar el ambiente caótico del siglo veinte, del que especialmente deplora las diferencias sociales, raciales y la falta de libertad en lo que a preferencias sexuales concierne. El artista expresa su rebeldía a través de una poesía que combina tradición y vanguardia, pintura y música, realidad y sueño. Todos estos elementos son desarrollados por medio de un estilo literario apasionadamente sensual que está envuelto por un tono trágico que lleva irremediablemente a un final destructivo.

Fundamentándose en la mitología gitana, Lorca escribe su primer libro conocido titulado Romancero gitano. En él, el poeta une sus conocimientos musicales y folklóricos para escribir sobre el tema de la pasión amorosa. Lorca presenta la pasión como aquella primitiva fuerza indomable que se apropia del ser total del individuo impidiéndole actuar racionalmente hasta el punto en que la muerte se convierte en su único control. En la pasión amorosa que conduce al propio sacrificio, la muerte no es considerada como el cristiano medio de salvación sino que de simbólico puente religioso que promete al hombre una vida

mejor se transforma en poética energía hedonista que no tiene futuro. Esta variación filosófica y artística hace que el amor de la poética lorquiana deje de ser esperanza para convertirse en fuente de destrucción total.

En su segundo libro titulado Poeta en Nueva York, aunque Lorca se aleja del mundo gitano continúa escribiendo bajo la misma tónica negativa. En estas poesías, el escritor expresa su profundo disgusto frente a los valores de la sociedad que habita en la ciudad moderna. En Historia de la poesía lírica española, su autor Guillermo Díaz-Plaja lo asegura cuando se refiere a Poeta en Nueva York y a su contenido temático:

En este libro, el poeta canta dramáticamente . . . el contraste entre la Naturaleza y el Artificio, entre lo espontáneo y lo torturado . . . el choque entre . . . el espíritu con el mundo mecánico y monstruoso de la gran ciudad. La ciudad multiforme ofrece sucesivamente símbolos donde se mezclan la ambición, la lujuria y la muerte; su paradigma supremo es el dolor. Y el poeta naufraga literalmente en la gigantesca máquina expresando su profunda y dramática angustia. (426)

A pesar de toda la pudredumbre que la ciudad ofrece, el lugar mismo no es la causa ni su propia tragedia ni la desazón del poeta. Los acontecimientos que en ella se desarrollan son los que la envuelven en la maraña de perdición y angustian profundamente al poeta.

El poeta, con su conciencia despierta por las situaciones ocurrentes, se convierte en héroe moderno. Como tal se ve forzado a encarar la realidad para

tratar de alcanzar un renacimiento moral. A pesar de que se entrega en amoroso sacrificio para salvar a la ciudad y a sus habitantes, su conducta se vuelve inútil puesto que finalmente reconoce que la redención en la ciudad moderna es imposible ya que ella sólo existe en la libertad que le entrega la naturaleza primitiva.

La angustia existencial es también el meollo temático del libro final de Lorca llamado Diván del Tamarit. Empujado por una incesante sensación de aislamiento y de aguda desilusión del mundo que acompaña al poeta en esta etapa de su vida, crea poesía en la que entrega una nueva visión de su tierra natal. En ella se refiere a una Andalucía cuyas memorias han sido destrozadas por la despiadada realidad que le ha traído sólo soledad, confusión y frustración. Andalucía se ha convertido para el poeta en la tierra que mata las ilusiones que hizo nacer en el joven Federico y que hace prevalecer la tristeza que provoca en el adulto Lorca el conocimiento de que la sociedad hace imposible a su amor.

Al llegar al final de la somera descripción de la corta obra poética de Federico García Lorca se tiene el convencimiento que el amor en ella dispersado es fuente de zozobra y muerte. En ella se elimina todo intento de amor esperanzado para convertirlo en imposibilidad destructora. La profunda vitalidad que despliega en la poesía está supeditada al tono trágico que la envuelve y que encierra a la vida y al amor en un círculo de continua destrucción.

La visión rebelde que envuelve la obra de Federico García Lorca se encuentra también en la creación poética de Vicente Aleixandre. La obra de

Aleixandre está claramente dividida en dos períodos poéticos, de los cuales el primero corresponde a las poesías que el poeta usa como medio para mostrar su desilusión de las leyes humanas que dominan al mundo prefiriendo entregarse al cosmos y formando con él una amorosa unidad. En su segundo período creativo, sin dejar de rebelarse contra la sociedad y sus leyes, crea poesías en las que el poeta despierta a un sentimiento de amorosa solidaridad con el hombre, convirtiéndolas así en un medio de comunicación de masas.

A su primer período poético corresponde la escritura de los seis libros titulados Ámbito, Pasión en la tierra, Espadas como labios, La destrucción o el amor, Mundo a solas, y Sombra del paraíso. En todos ellos, el poeta saca de su propio componente erótico la fuerza que necesita para integrarse a la totalidad cósmica como una forma de olvidar la relación social masculino-femenino que lo atormenta. Tras eliminar su propia identidad, el artista amorosamente se entrega al cosmos esparciéndose en él a través de su interacción con los elementos naturales que lo conforman.

En este período creativo, la destrucción del poeta es absolutamente necesaria porque le trae la liberación final que le permite disfrutar del verdadero amor. Este imperativo de la muerte es explicado por Cobb, en el libro mencionado con anterioridad, quien dice: "For him, perfect love can only be achieved in destroying himself and fusing with the cosmos. Thus fleeting human love is transformed through destruction into an enduring ecstasy of a strange dark mysticism" (124). Al período poético de trágica implantación del poeta en el

cosmos, le sigue aquél que nace con la llegada de la guerra en el cual el poeta, aunque no ha perdido su rebeldía, cambia su comunión con el cosmos por su unión con el hombre histórico.

Los tres libros que componen este período final llevan por títulos Historia del corazón, En un vasto dominio y Poemas de la consumación. En ellos, el poeta concentrado en el trágico acontecer de la histórica realidad del pueblo español se hermana amorosamente con el hombre que la sufre. En los tres libros se puede ver una clara trayectoria en la que el poeta sale de sí mismo para encarar al mundo donde permanece para luego volverse a su interior buscando ampararse de las verdades trágicas que ha encontrado en el medio ambiente.

En Historia del corazón, el poeta se aparta de las dudas que lo aquejan para mezclarse con el hombre que habita el mundo español. En el libro En un vasto dominio, el poeta se enfoca en la construcción de una criatura humana a la que crea a través de diferentes poesías. En la sistemática construcción humana, el poeta realza el componente material por haberse convertido en el moderno portador de los elementos espirituales que perduran a través de los tiempos. A su creada criatura humana la sitúa en la tierra agonizante de España que sólo se mantiene viva gracias a los recuerdos gloriosos de su pasado. En Poemas de consumación, el poeta, como hombre con experiencia, ha vuelto a su corazón desde donde acepta humildemente que la falta de juventud conlleva la pérdida del amor, lo que redundará en vida semejante a muerte.

Así es como Vicente Aleixandre entrega poesía que aunque llena de amor tiende a la destrucción. Para él, el amor lleva a la muerte porque ella le ofrece la libertad total que requieren sus problemas espirituales y morales para ser subsanados. Su obra está presentada bajo poesías formadas por versos libres en los que desarrolla imágenes y símbolos surrealistas, freudianos y neo-románticos difíciles y herméticos en el primer período y simples en el segundo. Tanto su estilo como su temática lo han convertido en uno de los poetas que mayor influencia han tenido en la poesía española de este siglo.

El tercer poeta desarraigado del mundo que integra la Generación de 1927 es Luis Cernuda. Como ocurre con los otros escritores que siguen esta tendencia, su poesía nace de su rechazo de las leyes sociales. En La poesía de la generación del 27, José Luis Cano se explaya sobre este punto:

En la poesía de Luis Cernuda está presente como leitmotiv, una actitud desengañada: la del poeta que habiendo soñado la vida, en su adolescencia . . . como fuente pura de goce y de libertad, tropieza, apenas abandonado su cielo adolescente, con la torpe y sucia realidad, fea de alma y muchas veces de cuerpo Sólo a través del sueño y de la poesía . . . iba a encontrar Cernuda una compensación a su desengaño. (189)

Buscando materializar su antiguo sueño de adolescente, el poeta escribe su primer libro de poesías titulado Perfil del aire, que más tarde retitula como Primeras poesías. Empujado por dos razones diferentes pero que convergen a su deseo de

libertad moral y sexual, Cernuda ubica a esta poesía en los paisajes naturales de Andalucía y la Grecia antigua. Elige la primera porque es la tierra de su nacimiento y juventud y en su vuelta espera materializar el paraíso que en ella siempre soñó con alcanzar. La antigua Grecia le proporciona el mundo pagano en que se emula además del intelecto la belleza física, dándole especial atención a aquélla de los muchachos adolescentes, de la que el artista es un gran admirador. Por estas razones Grecia es también el paraíso que ahora alcanzar.

Todos los libros de poesía que a continuación escribe, Un río, Donde habita el olvido, Los placeres prohibidos, Las nubes, Como quien espera el alba, Con las horas contadas, La realidad y el deseo, tienen como finalidad expresar poéticamente el profundo sufrimiento que como hombre experimenta frente a la imposibilidad de vivir su vida en la forma que él ha elegido. En sus poesías usa tanto un estilo tradicional del que toma preferentemente églogas y elegías o se inclina por el surrealismo y el verso libre, llenando tanto a uno como al otro de riquísimas metáforas y elementos simbólicos de gran belleza y fuerza expresiva. Luis Cernuda convierte a su obra en el medio que le permite interactuar con la sociedad, a la que así le comunica su profunda soledad y angustia.

La última figura literaria que pertenece a la Generación poética del 27 que sigue la tendencia desarraigada es Rafael Alberti. Además de su calidad artística, este poeta se destaca entre sus congéneres generacionales por ser el único integrante que abraza, abiertamente, una tendencia política partidista. Sin embargo, no es la política la causante de su triunfo en las letras porque es un

hecho que, en una fecha previa a su confesada conversión al Comunismo, Alberti ya alcanza gran celebridad con la publicación de su primer libro titulado Marinero en tierra.

En Marinero en tierra, el escritor usa la forma de canciones populares escritas en metros cortos para expresar su vivo deseo de fundirse con el mar porque lo considera el símbolo máximo de libertad y poder. En su siguiente libro titulado Cal y canto, Alberti está influenciado por el barroco puesto que usa profusamente tercetos, silvas y sonetos, que son las formas favoritas de Góngora, para entregar poemas de temas variados pero que en conjunto apuntan al tema de la soledad. Su nuevo libro Sobre los ángeles tiene su origen en una seria crisis de consciencia que sufre en 1927, la cual lo lleva a cuestionar la validez del amor, de la política y de la existencia en general a través de versos libres de tendencia surrealista.

Una vez que el poeta supera esta crisis emocional, escribe Entre el clavel y la espada en el que mediante diversas formas poéticas, entre las que se incluye un buen número de sonetos, se refiere a la lucha entre la vida y la muerte a través de una simbología altamente erótica. Su siguiente libro A la pintura, como su título lo indica, contiene poesías que están dedicadas a ensalzar la pintura y a los medios de los que ella se sirve para conseguir belleza. Toda su creación poética que viene a continuación está dedicada a poesía de compromiso político.

Alberti escribe Coplas a Juan panadero, Retornos de lo vivo lejano, y Oda marítima, libros dedicados a ensalzar a España libre y a atacar los problemas políticos y sociales que la acosan. El poeta entrega su testimonio a través de poemas que tienen formas variadas siempre dentro del estilo neopopular que va desde sencillas canciones a comprometidas coplas. Finalmente, mientras vive en Roma, Alberti publica su último libro poético-político que llama Roma, peligro para caminantes en el que mediante un artístico desarrollo del tema del agua, critica fuertemente a la sociedad burguesa.

Atendiendo a la trayectoria de su obra artística se puede concluir que la poesía de Rafael Alberti está claramente dividida en dos períodos creativos, de los cuales el primero corresponde a poemas que tratan de temas filosóficos existenciales y el otro está dedicado a temas políticos-sociales. La variedad y amplitud de la temática de su poesía es acompañada de la variedad estilística puesto que el poeta usa tanto el estilo tradicional como el verso libre. Su versatilidad tanto en el plano temático como estilístico ha estado siempre acompañada por el espíritu rebelde del poeta que comprometidamente busca terminar con las reglas que dominan el mundo para cambiarlas por un nuevo orden. En su poesía que clama por un mundo equilibrado y justo, Rafael Alberti convierte al amor en la fuente de energía que permitirá que su utopía poética algún día se materialice.

Conjuntamente con los poetas de la Generación del 27 que se rebelan frente al mundo del siglo veinte, por considerarlo un lugar y una era incapaces de

otorgarles felicidad, se encuentran los poetas optimistas que, aunque también deseosos de cambios, ven al mundo como el terreno maleable en el cual el hombre puede alcanzar su reconciliación. Buscando alcanzar la paz del espíritu se encuentran los poetas optimistas Pedro Salinas, Jorge Guillén y Gerardo Diego, en cuyas obras se presenta un abierto canto de esperanza. En su esperanzada búsqueda poética el amor tiene un destacado perfil.

Tratando de conseguir el cambio que lleva a mejorar el mundo Pedro Salinas propone a la poesía como el medio que lleva a conocer las verdades absolutas que son imprescindibles para que el cambio se realice. El conocimiento superior conlleva el descubrimiento de la realidad única que compone a cada ser. Son estas realidades esenciales los elementos capaces de interactuar para conseguir el mejoramiento universal que el poeta espera presentar a través de su poesía.

A la indagación consciente por encontrar un estilo poético personal para expresar la poesía absolutista el escritor dedica sus tres primeros libros, titulados Presagios, Seguro azar y Fábula y signo. Para escribirlos, Pedro Salinas crea una poesía concisa y desprovista de todo adorno superfluo en la que preferentemente utiliza heptasílabos, en los cuales inserta líneas escritas en silvas renacentistas para desarrollar diversos temas tradicionales y vanguardistas. La finalidad última que mueve la poesía absolutista de Salinas consiste en descubrir como en Poesía española contemporánea lo dice Concha Zardoya "la unidad entre el ser y el tras-ser," (261) o la interacción entre el ser físico y su alma que ha dado lugar al nacimiento de un todo único.

Sus libros La voz a ti debida y Razón de amor están completamente dedicados al tema del amor. Pedro Salinas usa como título de La voz a ti debida uno de los versos de la Égloga III de Garcilaso, con lo cual enfatiza el tono caballeresco y neoplatónico del tema amoroso que en él canta. En este libro formado por un único poema, el amor es un ente superior inmaterial que el poeta se limita a soñar por no tener la fuerza necesaria para poder convertirlo en una persona real.

Con la misma intención de dar énfasis al carácter de la obra, el poeta da el nombre Razón de amor, cuyo título proviene de uno de los más antiguos poemas de amor cortés de la Edad Media que hoy se conocen. En él, aunque el amor soñado asume efímeramente su forma corporal, lo hace sólo como un medio de complementar la pareja física. La artística corporeidad del amor es explicada por Concha Zardoya en el libro previamente mencionado:

los límites corporales se adelgazan, hasta borrarse, hasta confundirse con el alma El acto amoroso carnal deviene del arrobamiento del alma, es un éxtasis místico . . . es la 'otra realidad' . . . es la Poesía

Amor y Poesía se remontan a un paraíso de diafanidad y perfección.

(277)

Las formas físicas que han tomado la pareja poética ideal integrada por los entes perfectos de Amor y Poesía sirve para complementarse mutuamente transformándose en una unidad perfecta que contiene sus dos caras formativas.

De la reducción de dos a uno se deriva que el aspecto físico es sólo un medio para alcanzar la gratificación en el plano poético ideal.

En su libro siguiente titulado Todo más claro, Pedro Salinas, basado en la teoría de las variaciones que sustenta que el mundo está formado por elementos en constante cambio, desarrolla los temas tocantes a la superflua existencia del hombre de la ciudad y a la terrible amenaza en que se ha transformado la técnica. Con la continua variación que reconoce en el mundo, el poeta sintetiza su propia necesidad de llegar a la realidad última de las cosas logrando con ello que todo se vuelva más fácil de entender.

Su próximo libro, El contemplado, tiene como tema principal el mar. Con líneas que asemejan el movimiento ondulante de las olas, tanto en su forma como en su rima y ritmo, Salinas crea "La salvación a través de la luz" que es como titula el poema final. En él, resume todo el contenido temático que ha venido desarrollando en el libro y para ello se deja envolver por la luz que alumbra el mar. Ella le permite darse cuenta que en el incansable movimiento de las aguas se encuentra la misma energía indestructible que sirve para mantener viva a la raza humana. Con la revelación final, el poeta alcanza la alentadora posibilidad de su propia inmortalidad en esta luz de conocimiento.

Siguiendo la búsqueda de la salvación, Pedro Salinas escribe su último libro titulado Confianza. En él, el poeta se concentra en el acto de su presente creación artística puesto que en su trabajo constantemente renovado ve la posibilidad de futuro. Este futuro trae la salvación del poeta, según Cobb lo

explica en el mismo libro ya mencionado: "he affirms that while there remains an open window, eyes that face reality, another morning beginning, there will be poetry, and thus life" (78). Mientras exista alguien que pueda mirar la realidad y recrearla en poesía habrá futuro y la vida se mantendrá. La continuidad de la vida es fuente de eternidad y con ello de salvación por lo que el trabajo ininterrumpido es el medio para alcanzar la salvación.

Como se ha podido apreciar, la obra poética de Pedro Salinas se divide en tres claros períodos de los cuales el primero corresponde a su búsqueda por el alma de las cosas, el segundo a la captura del amor y el tercero a tratar de encontrar la salvación. El hecho de encontrar un medio de salvación en su arte ubica al poeta entre aquéllos que esperanzados creen en las posibilidades que el mundo les ofrece. Si bien es cierto que sólo uno de sus períodos artísticos está destinado específicamente al tema del amor, también lo es el hecho de que el amor que el mundo le inspira es la fuerza que lo empuja a tratar de encontrar la última y superior realidad que lo compone para compartirla con sus congéneres y darles la posibilidad de enriquecerse y eternizarse en este conocimiento.

La filosofía positiva con que Salinas ve al mundo se traspasa a la poemática de Jorge Guillén, quien va aún más lejos en su esperanza entregando en su arte un cosmos unificado, sólido y equilibrado en el que definitivamente se puede vivir. Esta esperanzada visión poética es explicada por Cobb, en el libro que ha sido anteriormente mencionado:

From the beginning Guillén firmly situated his being in a reality dependent upon the persons and things of this world for fulfillment, and he has always written poetry in vital affirmation of that existence. For him, being is living in time and place in intimate contact with the world: life as its own justification. (93)

Basado en esta filosofía existencial, el poeta escribe Cántico que, según su título reza, está dedicado a una alabanza tal como Vicente Cabrera, en Tres poetas a la luz de la metáfora: Salinas, Aleixandre y Guillén lo dice: "es el canto de acción de gracias que eleva el poeta al universo por el hecho de ser y estar, aquí y ahora, entre la maravilla varia de las cosas concretas" (165). Para formular su agradecimiento, el poeta hace uso de variadas estructuras poéticas que van desde las tradicionales décimas, empleadas por la poesía del Siglo de Oro, hasta los modernos versos libres, incluyendo, en repetidas ocasiones, sonetos tradicionales y endecasílabos de rima completa.

Su próxima obra es la trilogía poética que llama Clamor: Tiempo de historia, en la cual el caos de los tiempos se transforma en el estímulo que empuja al poeta a buscar el equilibrio del universo. Esta exploración artística da origen a los volúmenes conocidos como Maremagnum o Pandemonium, Que van a dar en la mar y A la altura de las circunstancias. Aunque Maremagnum está dedicado, especialmente, a los temas relacionados con confusión, oscuridad y fatalismo para sólo ocasionalmente ocuparse de uno que otro poema optimista, Guillén lo

escribe para reafirmar su fe en el mundo. Su optimista posición es claramente definida por Concha Zardoya, en el libro ya mencionado:

el dolor, la nada, la muerte, la injusticia, la degradación . . . todo eso, es materia, nunca Realidad Por eso, aún podemos salvarnos . . . en la armonía última del mundo, de la Realidad . . . donde triunfa la vida.

(295-96)

En la versión arreglada de este mismo libro que se titula Maremagnum, el escritor introduce una nueva forma poética que llama "Trébol," la cual está organizada en torno a una estrofa única de tres o cuatro líneas, con lo que recuerda, además de forma de la hierba, la estructura estilística usada por Rabbi Sem Tob. Como lo hizo el antiguo rabino en su poesía, Guillén la usa para entregar una moraleja o una conclusión a la que ha llegado a través de la experiencia que la vida le ha dado.

Para titular su segundo volumen como Que van a dar a la mar, el poeta usa parte de una de las estrofas de la famosa elegía que a la muerte de su padre escribiera Jorge Manrique, con lo que enfatiza, como lo hizo el antiguo poeta, los temas de recuerdo y tiempo. Con ambos temas como base, el poeta escribe poesía sobre situaciones existenciales que finalizan con la aceptación gustosa de la limitada condición humana. A causa de su propia mortalidad, el hombre se siente felizmente partícipe de la inmensidad eterna del cosmos.

En A la altura de las circunstancias, el poeta dedica la mayor parte de su poesía a testimoniar los peligros que los tiempos modernos encierran para el

hombre que no sabe cómo defenderse de los elementos destructivos que él mismo ha creado. Sin embargo, la realidad de la vida cotidiana origina también situaciones que le pueden ser ventajosas. Guillén presenta como la fundamentación de este libro las dos posibilidades de vida que se encuentran en el mundo moderno, como en Poesía española contemporánea lo asegura Concha Zardoya: "no es tanto un cambio de estilo o de filosofía poética, como el viril deseo de dejar constancia del tiempo histórico que le ha tocado vivir" (291).

En su último libro titulado Homenaje, como su título lo indica, Guillén escribe poesía dedicada a aquellas personas, cosas y circunstancias que más impacto han tenido en su vida. El libro está dividido en tres partes, de las cuales a la primera pertenecen las poesías que destacan diversas figuras literarias, la segunda está dedicada a hacer resaltar la belleza del sentimiento amoroso, y la tercera se desarrolla en torno a la preparación para la muerte. Aunque a primera vista Homenaje pareciera ser un libro negativo por la elección de la muerte como capítulo final, es contrariamente un libro radiante de esperanza porque la muerte se convierte en la tranquila salida del mundo del hombre y poeta que ha completado exitosamente su tarea de amoroso reconocimiento del mundo. Como la muerte ha sido subyugada por el trabajo, se ha convertido en parte de la eternidad que él procura.

El mismo reconocimiento de tarea cumplida felizmente con que Jorge Guillén termina su obra se ha transformado en uno de los argumentos básicos que la crítica ha usado para elogiar su poesía. Así, la obra de Guillén ha sido

considerada como una de las mejores creaciones poéticas de este siglo tanto por su organización como por su extraordinaria calidad artística. La fina y bien desarrollada visión de amoroso optimismo que en ella el poeta ha presentado ha servido de positiva influencia a muchos de los poetas que a continuación lo han seguido.

La posición de optimismo frente al mundo es la que también sirve de inspiración a Gerardo Diego, el poeta restante entre aquéllos que integran la Generación del 1927. Su extraordinaria versatilidad y exquisita virtuosidad le han servido para crear una poesía que por ser tan amplia no ha dado lugar para poder establecerlo bajo una única tendencia literaria. Ambas cualidades han dado lugar a que en su biografía titulada Gerardo Diego, su autor Manrique de Lara lo llame

un poeta omnívoro, es decir . . . que se alimenta de todas las manifestaciones en que puede entenderse inscrita nuestra lírica

¿Es Gerardo Diego creacionista, ultraísta, clasicista, surrealista?.

Gerardo Diego es un buen ejemplo de poeta absoluto, de poeta total.

Su obra lírica es totalizadora. (6)

La imposibilidad de dar respuesta precisa a la pregunta que Manrique se hace da como resultado que la poesía de Diego sólo pueda ser ubicada en términos generales encauzándola hacia las dos tendencias creadoras existentes. Su poesía sigue tanto en la vía tradicional como en la vía vanguardista y las dos tendencias son desarrolladas con igual destreza.

El hecho de que estas dos avenidas poéticas creativas se basan en filosofías literarias opuestas da por resultado la entrega de dos tipos diferentes de poesías según lo confirman las palabras del propio Diego en Primera antología:

una poesía relativa, esto es, directamente apoyada en la realidad, y . . .

una poesía absoluta o de tendencia a lo absoluto, esto es, apoyada en sí misma, autónoma frente al universo real, del que sólo en segundo grado procede. (19)

Aceptando el reto artístico que le ofrece la literatura, el poeta ha logrado establecer y desarrollar exitosamente una dualidad creadora nacida tanto de su portentosa virtualidad como de sus amplios conocimientos literarios. Su extraordinaria capacidad creativa le ha proporcionado la oportunidad de crear un mundo artístico privativo cuyas poesías contienen al unísono elementos tradicionales y vanguardistas.

Es precisamente el reconocimiento del goce que todas las épocas literarias le proporcionan, la razón argumental que Diego usa para defenderse de las críticas contra su aparente disolución creativa. Sobre su ilimitada admiración por la poesía en general, en Primera antología escribe:

Yo no soy responsable de que me atraigan simultáneamente . . . la tradición y el futuro; de que me encante el arte nuevo y me extasíe el antiguo; de que me vuelva loco el capricho de volver a hacérmela --nueva--para mi uso particular e intransferible. Hay horas para explorar por esos mundos y horas para encerrarse a solas con el recuerdo. (19)

Empujado por su amor al arte poético, Diego se entrega a la totalidad de la poesía porque en ella se encuentra el mundo perfecto que quiere alcanzar y compartir con el resto de los hombres. El poeta por amor al arte busca hacer arte que amorosamente entregará a la humanidad, la que aprovechando su nuevo conocimiento renovará positivamente al mundo.

Para convertir su amor por el arte en poesía, Diego desarrolla un trabajo artístico organizado y diligente que, en términos generales, consta de tres etapas cuyas delimitaciones son explicadas sencillamente en el libro El poeta y la poesía por B. Ciplijauskaite:

Primero debe descifrar la realidad, tratar de interpretar para sí mismo el mensaje que ofrece. Luego, encontrar la forma apropiada para 'contar' lo que entiende. Por último, debe completar el mensaje sugiriendo todo lo que las palabras no logren expresar. (83)

Desde la primera etapa creativa, aunque como todo poeta se ve enfrentado a la interferencia de su propio bagaje cultural que le propone varias interpretaciones del mensaje ofrecido por la realidad, Diego sabe convertir su amplia cultura en su aliada. Sus conocimientos se convierten en ayuda en el sentido que ellos le proporcionan control sobre su raciocinio forzándolo a elegir un mensaje entre los muchos que recibe. Una vez que selecciona la interpretación que va a usar como su base poética necesita que la inspiración lo socorra como dice Ciplijauskaite en su libro, "Él mismo puede conjurar el estado de gracia y exigir entonces a la

inspiración lo que necesita," (289) para comenzar a contar su versión de la realidad.

El trabajo que a continuación el poeta debe desarrollar se simplifica porque, de acuerdo a sus propias confesiones, Diego es capaz de evocar a la inspiración a voluntad y exigirle que lo haga producir, como en el poema "La obediente" lo manifiesta claramente:

Yo le decía 'ven' y ella venía,
'quiero estar solo, vete',
y ella se marchaba;
'habla' y me regalaba su gorgceo;
'calla' y las horas muertas
transcurrían como un arroyo
rodeando el ruedo de su falda,
porque entonces se quedaba quieta,
isla de sumisión, creando el suelo
un manso olvido de naturaleza. (1-10)

En esta poesía, aunque Gerardo expone su habilidad en el manejo de su inspiración es interesante notar que todos los verbos que usa, con excepción de los imperativos, están en tiempo pasado con lo que la poesía se convierte en un recuerdo. En el pasado poético, la inspiración ha cambiado desde situación intelectual hasta convertirse en un ente humanoide conseguido a través de su conducta.

El ente poético semejante al hombre sabe desplazarse, permanecer en silencio, hablar y cantar. Además, el poeta se le agrega la obediencia y la viste con una falda con lo que definitivamente lo hace femenino. Así la inspiración se transforma en musa fácil de manejar, con lo que el poeta se convierte en un artista diferente de aquéllos que siempre se quejan de que la musa con frecuencia no los ayuda.

Cuando la subyugada inspiración-musa de Diego es por él llamada, llega y le produce un ensueño creador. En este estado mental eufórico la inspiración está trabajando a toda su capacidad para provocar el nacimiento de la poesía. El poeta se refiere a este estado creativo como el segundo sueño dedicándole una poesía que precisamente titula "Segundo sueño":

Pero es el otro sueño, el otro sueño,
segundo sueño, sueño a que se asciende,
no es humos de vapores, sino en alas
del vuelo merecido y apoyado
con otro infante aletear gemelo,
ambos batiendo azul, éxtasis ambos;
ese ese sueño--el raro sueño esquivo
el sueño del despierto, del tan lúcido
que ve lo que los otros ni aun postulan--
el que es vida suprema.

.....

vestido voy de mí, que mi desnudo
 es el sueño, es la luz que me sostiene
 y me esgrime en un aire de banderas,
 es el amor, la música del cielo. (15-25, 117-20)

El trance creativo producido por la inspiración necesita de la intervención del amor para que la poesía nazca. El poeta arrobado recibe al amor que se ha convertido en música celestial, mediante la cual llega a encontrarse consigo mismo apartándose del mundo que lo rodea. El creador y su yo se preparan para recibir el conocimiento que toma la forma de luz para iluminar su entendimiento.

El amoroso entendimiento poético del poeta se entrega a la recreación de los entes de la realidad que su inspiración ha elegido para formar ordenadamente el cuerpo de la poesía. La organización creativa ordenada es labor que la imaginación poética lleva a efecto porque ella proporciona un significado artístico a todos los elementos que conforman la realidad. El quehacer de la imaginación poética con respecto a los elementos de la realidad aparece claramente establecido en Obras completas, donde Federico García Lorca explica:

ella les da un sentido más puro y define relaciones que no se sospechaban; pero siempre, siempre, opera sobre los hechos de la realidad más neta y precisa. Está dentro de nuestra lógica humana, controlada por la razón, de la que no puede desprenderse. Su manera especial de crear necesita del orden y del límite. (1544)

La imaginación lógicamente ordenada y racionalmente controlada da origen a un trabajo sistemático y delicado que va, paso a paso, adquiriendo forma y ritmo hasta que se transforma en pieza poética. El poeta va construyendo meticulosamente su poema asemejándose con ello al laborioso trabajo que la abeja despliega en la edificación del colmenar. A la semejanza que hay entre el trabajo creativo del poeta y el trabajo constructivo de la abeja Diego dedica el poema que titula "Soneto mío":

Anhelante arquitecto de colmena,
voy labrando celdilla tras celdilla
y las voy amueblando de amarilla
miel y de cera virgen y morena.

.....

Abejas, abrazad la fortaleza.
Lenguas de oro exalten su corteza
y transverberen su volumen puro.
Vive, soneto mío, altiva llama;
canta para el que sueña y el que ama,
sin consumirte ardiendo hacia el futuro.

(1-4, 9-14)

El poeta elige su metáfora a la abeja y su colmena porque el insecto y su obra son reconocidos dentro de la naturaleza como ejemplo de la construcción de una obra de arquitectura perfecta. Así, el poeta se ha transformado en laboriosa

abeja que trabaja incansablemente en la edificación de su poética colmena en la esperanza que ella perdure eternamente en los hombres que saben apreciar la poesía y que también saben amar.

El limitado mundo que nos rodea se volverá, con la ayuda del trabajo poético cuyos pasos preparatorios han sido poetizados por Gerardo Diego en este capítulo, un cosmos ilimitado y bello que se origina en el amor a la palabra y en el amor a la humanidad. Este poético y amoroso universo que se presentará a continuación tiene por finalidad, según las palabras de Diego que se encuentran en Poesía amorosa, "la presentización de toda una vida," (38) en la que, de acuerdo al mismo libro, "Poesía y Amor se hallan tan indisolublemente amalgamados . . . que apenas es posible diferenciarlos" (16). La unión compacta entre vida y arte dá por resultado que el Amor se convierta en la línea directora de la vida y de la creación artística de Gerardo Diego.

Capítulo II

Poesía del recuerdo de la niñez y de la adolescencia

Para poder entender el universo poético, bello, amplio y positivo que Gerardo Diego crea, es imprescindible conocer el mundo en que el escritor debe vivir mientras es niño y adolescente y aquél que elige cuando madura. De acuerdo con su biografía, toda su vida se desarrolla dentro de una evidente normalidad convencional. Así, su niñez se desenvuelve en un hogar de clase media tradicional española que está integrado por el padre que trabaja para sustentar a su familia, la madre que se ocupa del hogar, y los niños que se dedican a sus juegos y estudios. Su adolescencia es también corriente en ella el joven Gerardo Diego, amparado por sus parientes, se dedica al estudio y a las ilusiones de amor. En la etapa de la madurez, Diego se convierte en el estudioso hombre de letras entregado a la enseñanza universitaria, quien disfruta de la compañía de su esposa y numerosos hijos y quien reconoce como sus pasiones la literatura, la música y los toros.

La naturaleza equilibrada de su vida ha dado pábulo a la crítica de personas que piensan que para ser un buen escritor es imperativo tener una vida exótica que se aparte enteramente de la normalidad cotidiana para así poder entregar experiencias ricas e interesantes al lector, y por ello ponen en duda la capacidad poética de Diego. Frente a este prejuicio, el propio artista se encarga de defender la naturaleza de su obra en el prólogo de su libro Poesía amorosa:

Alguno pensará que ha sido una lástima, porque tal vez crea que para ser poeta hondo hay que vivir inmensamente la vida del vicio y del desastre y haber sufrido hambres . . . cárceles y angustias de muerte o que sin haber sido borracho, invertido o criminal le falte al poeta lo esencial de su formación. No niego yo que el verdadero poeta pueda sacar de tales desventuras o desequilibrios . . . las iluminaciones súbitas que su genio pueda transformar en palabras de fuego y en ejemplos, por activa o por pasiva, para la edificación de semejantes; pero me niego a admitir que sea necesario. (29)

Su rotunda negación a considerar la anormalidad como un efecto obligado para la creación exitosa es una de las más evidentes demostraciones que Gerardo Diego hace de su sentido de optimista aceptación de la vida corriente el mensaje que propaga a través de su poesía. Para realizar su quehacer poético, el artista ha sabido aprovechar todos los acontecimientos que ha experimentado para crear un magnífico mundo artístico en él que su existencia se transforma en una continua expresión de fe, esperanza y amor, lo cual se verá acabadamente en las páginas que siguen.

La vida comienza para Gerardo Diego Cendoya cuando nace en Santander el 3 de octubre de 1896 en el seno de una bienavenida familia de clase media española en la que crece y se desarrolla sin mayores contingencias. Tanto las experiencias familiares como el medio ambiente en que se desenvuelve en esta etapa de su existencia se transforman en las dos razones principales que cuando

adulto lo motivan a escribir su libro de íntimo recuerdo titulado Mi Santander, mi cuna, mi palabra. El alcance sentimental que para el poeta obviamente tiene el libro es apreciable desde el mismo título ya que con el uso del adjetivo posesivo "mi" que antepone a la región española le agrega un elemento personal que origina una visión más amplia de aquélla que el paisaje natural entrega. La profundidad emotiva que Santander tiene para el poeta se hace aún más evidente con la triple repetición de "mi" con lo que la intención de presentarlo como atesorada posesión personal se destaca gráfica, gramatical y racionalmente convirtiéndose por ello en la idea focal.

El propio poeta se encarga de verificar en Versos escogidos la naturaleza emocional del libro Mi Santander, mi cuna, mi palabra:

El extenso título de este libro procede del final de uno de sus sonetos, y me pareció expresivo para amparar el inmenso amor y caudal de emociones que en él quise encerrar. Es uno de mis libros más extensos . . . consta de más de cien títulos . . . y lo integran . . . las poesías más significativas que me habían inspirado mi tierra o mis recuerdos de niñez y juventud (249)

De sus palabras se desprende que a través de la lectura de las poesías contenidas en el libro no sólo se puede apreciar al poeta y a su arte, sino que también se conoce al hombre y a las fuentes físicas y humanas que le sirven de inspiración. De esta relación entre hombre y poeta y vida y trabajo se desprende que el artista no se escapa de la vida para hacer arte sino que, por el contrario, es ella su base

fundamental. Su aceptación de los simples hechos vividos le inspira una poesía en la que los canta bellamente mediante una depurada técnica literaria.

El cosmos artístico de Mi Santander, mi cuna, mi palabra comienza con el recuerdo que en el poeta deja grabado la casa donde vive durante su niñez y adolescencia. Este lugar que, según Antonio Gallego Morel en Vida y poesía de Gerardo Diego corresponde a "la calle de Ataranzanas, número 7," (13) la que con el correr del tiempo permanece como la expresión sentimental de la emoción que trae el recuerdo que de ella se desprende. La emotiva rememoranza origina la poesía que el artista bautiza como "Mi isla":

Cuantas veces sueño y sueño

con una isla, mi isla,

en medio de mi bahía.

La marea sube y baja

y a los barcos de la vuelta.

Y mi isla siempre quieta. (1-6)

En la poesía, la edificación de antaño ha desaparecido y el recuerdo hace que el artista ponga en su lugar a "una isla" que aunque ya aparece nombrada bajo este apelativo en el título sólo empieza a desarrollarse como concepto en la segunda línea. Esta isla que representa primeramente a todas las islas por medio del artículo indefinido "una" que la precede es convertida en "mi isla" con lo cual el poeta la hace individual y única terminando así el segundo verso y deja establecido el giro intimista que guiará el poema. En la tercera línea, la isla del

poeta es ubicada en un espacio físico determinado "mi bahía" que también es una privativa pertenencia del artista. Con la ubicación final, la isla se convierte no sólo en el lugar exclusivo del poeta donde encuentra alojamiento y soledad sino también en fuente de amparo, por encontrarse en la bahía que es el sitio conocido universalmente como el lugar donde los barcos buscan resguardo. Así, desde la primera estrofa mediante la ayuda del sueño, el niño de ayer se esfuma transformándose en el barco de hoy que navega por las aguas de los recuerdos para encontrar sosiego, refugio y amparo en su contemporánea isla que está situada en su segura bahía, que es la forma que ha tomado la antigua casa.

En la segunda estrofa, el poeta, que continúa navegando en sus sueños, hace más nítido su desplazamiento como barco introduciendo el movimiento mediante la descripción de las acciones que ocurren en el contorno de su isla. Con el movimiento, la poesía adquiere una nueva dimensión que es pictórica y cinematográfica, con lo que se establece un cuadro visualmente identificable. En la poesía-pintura-cine, las aguas de las inmediaciones se agitan en una marea que "sube y baja" y que aunque empuja a los barcos no logra perturbar a la isla del poeta que permanece "siempre quieta," como se espera que ocurra con todo refugio seguro. Así, en una condensación en que se destaca la economía de palabras, el poeta, en seis cortísimos versos, ha logrado crear la atmósfera del presente en la que el ensueño le permite trasladar el pasado y su sentimental significado para compartirlo con su lector.

Para armar el ambiente de ensueño que trae el recuerdo, el artista se ha valido de lo que José Hierro llama los armónicos que son aquellos "sonidos casi inaudibles, superiores, que la palabra arrastra, de siglos, a la conciencia del lector," (cit. en López Estrada 36) que en este caso se consiguen con la constante repetición del sonido de la letra "s" en los dos primeros versos del primer terceto. Si bien es cierto que el sueño habitualmente se representa en inglés con la aliteración de la "z," Diego usa la aliteración de la "s" para representarlo teniendo en cuenta el sonido fuerte con que él pronuncia esta letra. Con el uso del sueño como un elemento poético, Diego pasa a ser parte junto a Antonio Machado y Bécquer de los poetas del sueño, todos los cuales utilizan al sueño como el medio necesario para expandir la memoria y así recuperar los hechos del pasado. Sin embargo, al contrario de los otros dos escritores, Diego no busca recordar para permanecer en el ayer sino que lo hace para refrescar la esencia de lo que un día fue para luego convertirla en el presente dándole una nueva y apropiada connotación contemporánea.

El ensueño creador empuja al poeta a otorgar a la tranquila y amorosa casa-refugio del recuerdo forma física para que ella le dé tangibilidad realista en el presente, y con este establecimiento físico contemporáneo el poeta cierra su poema:

Viendo pasar la corriente
me figuro que navego
con mi pasajero el sueño.

Qué resbalar tan inmóvil.

Qué experiencia tan vivida

Que existes tú, mi isla. (16-21)

En la línea 16, el poeta toma parte activa en la poesía observando el pasar de las aguas. Este pasar correntoso desata su imaginación como lo hace con su llegada la musa inspiradora por lo que "corriente" toma doble significado uno de los cuales corresponde al agua vista por los ojos del ensueño y el otro la convierte en la expresión simbólica del fluir imaginativo de la mente del creador. La energía que la "corriente" despliega hace posible que el poeta active su imaginación hasta transformarse en el barco que navega llevando como pasajero al sueño y le permite actualizar la existencia de la isla. La fuerza artística inspiradora le provoca exclamaciones que se transforman en frases exclamativas aliteradas, que aunque carecen de la consabida puntuación son reconocibles a través de los "qué" acentuados.

Mediante las tres frases exclamativas que forman la última estrofa, el poeta logra que lo imposible se haga posible permitiendo que la "isla" se materialice. Su materialización la consigue mediante tres conductos diferentes, de los cuales el primero es la prosopopeica identificación que transforma en sinónimos a los opuestos "resbalar- inmóvil" con lo que unifica movimiento y no-movimiento. La segunda herramienta poética la constituye la rotunda expresión aseguradora que presenta en "Qué evidencia tan vivida," con lo que propone que la muestra entregada en forma de poesía es prueba irrefutable de la proclamada existencia

de la casa-isla. La existencia queda absolutamente establecida cuando el poeta apunta a su isla con el pronombre "tú," con lo que la individualiza al dirigírsele directamente como lo haría frente a cualquier ente claramente diferenciable. Así, el poeta ha convertido la casa de antaño en la isla del presente con el propósito de facilitar al lector la comprensión de la emoción que el domicilio de su niñez y adolescencia le provoca. Además pretende mostrar como este sencillo pero profundo sentimiento que ha nacido de una vivencia corriente se ha mantenido inmutable a través de los años, por lo cual merece ser compartido como los demás para hermanárseles en una emoción conocida por muchos.

De la misma manera que su antiguo hogar le inspira sentida poesía a Gerardo Diego también lo hace la familia que en ella se cobijaba. La familia Diego Cendoya estaba formada por el padre Manuel Diego Barquín, la madre Ángela Cendoya Uría y los siete hijos, Manuel, Marcelino, José, Ángela, Flora, Felisa y Gerardo. Entre estas nueve personas, la madre ocupa un lugar predominante en el amor del poeta, lo que lo inspira para escribir el soneto que titula "Elegía de Atarazanas" que está completamente dedicado a su recuerdo. Los seis versos que forman sus dos tercetos finales son las estrofas que más se destacan en este poema porque en ellos se resuelve la duda propuesta en el primer cuarteto que especula sobre la posibilidad de completa pérdida que tiene la madre del poeta después de su muerte. El poeta resuelve su duda escribiendo:

¿Todo es ya nada? ¿El fuego también puede
devorar la ilusión, lo que no cede?

¿A ese alado ladrón no hay quien le ladre?

Nada es todo. Viva está mi casa.

Es verdad. No te has muerto. Un ángel pasa

por tus ojos azules madre, madre. (9-14)

En los tercetos, el poeta, en términos generales, transforma la posibilidad de desaparecimiento total después de la muerte en jubiloso canto en el cual se asegura su existencia eterna. Intentando retener la esencia de su madre, Diego procede a realizar una inversión del significado con que se conocen los conceptos de "Todo" y "Nada," lo que consigue a través de dos técnicas diferentes de las cuales una es visual y la otra racional. La técnica más básica de inversión corresponde al evidente cambio morfológico que toma lugar en las palabras "Todo" y "Nada" que comienzan con mayúsculas cuando asumen su significado último de ideal depurado mientras que su forma minúscula les otorga su connotación usual. La otra técnica corresponde a la cognoscitiva en la que los términos ideales invierten su significado habitual. Así, en la trastocación de significados con que termina la poesía, el pronombre "nada" de la pregunta inicial "¿Todo es ya nada?" con el que el poeta propone la destrucción la cualidad intrínseca del "Todo" hasta vaciarlo a "nada," se convierte en totalidad en la declaración "Nada es ya todo" con que da comienzo al último terceto. En la frase, "todo" vuelve a su significado corriente y la "Nada" se llena de vida perdiendo su calidad de conjunto vacío al identificarse con "todo" mediante el verbo ser. Como "todo" es la palabra que se usa para implicar todas las cosas, la

anulación máxima "Nada" se convierte en una generalización universal que no tiene fin y con ello cada uno de los elementos que contiene se eterniza.

Diego utiliza esta relación en la que lo caligráfico y visual sirve para reforzar y destacar el contenido intelectual mediante el juego de las paradojas y su constante tensión buscando retener poéticamente la vida más allá de la muerte. Con la extensión de la vida cuya eternidad se mantiene en la muerte, el poeta está emulando a la filosofía poética seguida por Juan Ramón Jiménez, quien como lo explica Carl Cobb en Contemporary Spanish Poetry "as poet he struggled through to a position in which death does not negate the soul," (49) y como él también lo consigue a través de la técnica que en el hiperbatón desenvuelve un mensaje con que la apoya.

El nuevo sentido que tiene el mundo en "Elegía a Ataranzanas," mal que se ha llegado a través de la morfología y de la simbología, es triplemente confirmado con la ayuda de la sintaxis. La aparente desvinculación gramatical que tienen entre ellas las frases que forman los tercetos reproduce el instante en que la conciencia se llena de dudas las que desordenadamente reclaman atención. El momento de extrema duda llega a su fin cuando a cada pregunta corresponde una respuesta encontrada en el arte, con lo que la "nada" deja de ser un vacío porque el "fuego" o Conocimiento lógico no puede destruir la ilusión dada por la poética. El mundo del arte es aquél que permite al poeta adquirir la certidumbre que su madre no ha muerto porque en sus ojos ve la infinita dulzura y eternidad del ángel que ellos contienen en su color azul de cielo.

En este cosmos artístico, Gerardo Diego deja un lugar para ser cubierto por el recuerdo de sus hermanos. Entre los siete hermanos que forman su familia, el poeta tiene predilección por Emilia, la hermana sordomuda que nace del primer matrimonio de su padre con María Santos Gómez. Es precisamente "Emilia," el título que da al poema que a su hermana dedica:

La adelantada fuiste tú en la tierra
a sonreír desde la cuna,
tú, nuestra adelantada hoy en el cielo,
rica de primogenitura. (1-4)

Emilia era la hija primogénita por lo que era la persona encargada de resguardar y traspasar la riqueza de su origen. Sin embargo, con su muerte prematura, estos privilegios sólo pueden ser esparcidos por el cielo que es el lugar donde ella habita. Por su muerte, la primogenitura terrestre se convierte en celestial y ambas son portadas por Emilia, lo que la hace doblemente especial transformándola en la primera de ambos mundos.

El poeta se dirige a Emilia en diálogo directo:

El mundo para ti se te abreviaba
entre mantillas y entre espumas;
mis puños sonrosados que esgrimía
eran tus flores, sólo tuyas. (33-36)

En la estrofa, el poeta usa el imperfecto del indicativo, con lo que acentúa la habitual repetición de acciones que evidencia. A través de las acciones da a

conocer la estrecha relación que se desarrolló entre él y su hermana, quien ayudó en su crianza. El poeta expresa con gran delicadeza la sensible y amorosa conducta de Emilia al expresar que la niña veía en lugar de sus manos "flores," con lo cual las convertía en el símbolo literario que indica amor, belleza y perfección. Con el uso de la palabra llevada a su símbolo que además le sirve de cierre del encabalgamiento, el poeta presenta su superior sentido de condensación que enriquece aún más a su arte transformando al sencillo tema tratado en exquisito despliegue de técnica literaria.

Este sencillo y exquisito mundo estético, que el escritor va abriendo paso a paso a su lector para que además de regocijarse pueda conocer sus pensamientos más íntimos y con ellos solidarizarse, alcanza a la tienda que la familia Diego Cendoya poseía. Sobre ella escribe una serie de poemas que titula La novela de una tienda cuyo primer capítulo "La tienda" así la describe:

De una tienda que existía
quiero narrar la novela.
Pieza en cascada vertía
nueve o diez varas de tela.
'Géneros del reino' a fe,
y aún 'Extrangeros' con ge.
Ay, viejas letras del título.
Y un mostrador con barniz

para jugar al desliz.

Y éste es el primer capítulo. (1-10)

Los dos primeros versos recuerdan el principio de un cuento infantil, no exactamente por su sintaxis que es un claro hipérbaton, sino por su ritmo juguetón y pegajoso semejante al de una canción de ronda. El cuento-canción presenta un fino toque sociológico que se transmite a través del humor que aparece cuando el poeta escribe "Extrangeros" en lugar de extranjeros aludiendo así a un error ortográfico que alguien del lugar cometió. Sin embargo, tomando en cuenta en tono liviano del poema, el humor carece de burla sirviendo solamente para recordar la humildad y simpatía del cuadro. La amorosa ternura que ha hecho posible la creación de este poema ha hecho también posible que en el recuerdo del poeta se haya mantenido indeleble no sólo el establecimiento comercial sino que estén vivos sus muebles, sus géneros y todos los simples detalles de la vida que allí se desarrolló.

Al igual que el poeta recuerda a la tienda de sus padres también rememora los juegos que de niño le fueron tan importantes, por lo que crea "El tobogán," mostrando en él su infantil preferencia. El poema está formado por cinco estrofas de las que cada una contiene cuatro versos libres. Entre ellas se destaca la primera porque contiene claramente la exposición del trabajo creativo de la mente infantil:

El tobogán de los jardines

Hélice, asiria, torre alta.

Subimos raudos a la cúspide.

Tapiz volante, alfombra irania. (1-4)

La excitada mente infantil frente a la contemplación del tobogán procede a mutarlo construyendo un mundo de fantasía en el cual lo convierte en la "Hélice" o herramienta mecánica que acelera el movimiento de su cuerpo mientras se prepara a conquistar la exótica y elevada fortificación que tiene ante sus ojos. Una vez que está arriba de la torre-tobogán, su riquísima inventiva la convierte en el mágico tapete volador del antiguo cuento persa que en vuelo lo llevará hasta países lejanos. El poeta, en otra muestra de economía lingüística ha usado solamente un verbo para hacer esta acabada descripción del trabajo intelectual del niño que además de ser un recuerdo representa "la clave inefable de la sustancia poética," (57) como lo explica García Lorca en Obras completas, dando así una pauta sobre la filosofía creativa en que se basa su poesía.

Siguiendo el natural y complejo mundo infantil, el poeta crea el poema "Huellas," cuyo tema focal es la orientación tomada desde la perspectiva de un niño. El niño explica la ubicación de su casa:

En la esquina hay una tienda

y en la tienda hay una cuna

y en la cuna hay una seda

para subir a la luna.

Noventa y nueve peldaños

para ascender--hay escaños,

donde sentarse--hasta el piso.

Quién besara aquellas huellas.

Hoy brillan, nuevas estrellas

en gradas del paraíso. (1-10)

El poeta emplea la décima de rima consonante en la que rima A-B-A-B C-C-D E-E-D, formada por versos octosilábicos separados en hemistiquios de cuatro y cuatro, para expresar a manera de pegajosa ronda los peculiares detalles mediante los cuales un niño se orienta. Alejado de los elementos usados por el mundo adulto, el niño fija su explicación en la "tienda," que es la palabra que sirve al poeta para cerrar el segundo hemistiquio del primer verso y finalizar el primer hemistiquio del segundo verso, realzando con ello su importancia. El mismo proceso se repite con "cuna" en el segundo y tercer verso, que además se utiliza para rimar con "luna," que es la palabra que cierra el cuarto hemistiquio. Si se trazara una línea que uniera la repetición de estas palabras, se encontraría que el poeta ha dibujado un zigzag que perfectamente podría representar los brincos juguetones que el niño da mientras sube a su hogar.

Cuando la repetición se detiene interrumpida por el exacto número de escalones que se debe subir para llegar a la casa es nuevamente el mundo infantil que se expresa a través de un detalle indiferente para el adulto. La pausa visual que sigue con la frase "hay escaños donde sentarse," que se presenta entre dos líneas, es utilizada por el poeta para que el lector pueda visualizar al niño descansando mientras toma aliento para seguir su alocado correteo que lo llevará

donde su familia. A continuación y en forma abrupta, el poeta deja de ser el niño y vuelve al presente desde el cual expresa el deseo de poder volver al pasado para reverenciar aquello tan hermoso que ese tiempo le dio. Sin embargo, su deseo de retorno no conlleva un escape permanente porque en el presente el poeta, también, ve luz en las "estrellas" que brillan y que le entregan la posibilidad de buenaventura con las "gradas del paraíso," que son los simbólicos elementos en que la poesía ha convertido las antiguas escaleras que se mantienen en el recuerdo. Así, el contenido, la métrica, los elementos sensoriales y el amoroso recuerdo se funden para dar vida poética a un mensaje de ternura porque en "Huellas" como en todos los poemas de Gerardo Diego, actúa lo que propone "Sin descuidar ni uno sólo de los aspectos retóricos, el poeta debe dar preferencia . . . al valor humano y sencillo," (cit. en Ciplijauskaite 381) porque él es el elemento que hermana a los hombres uniéndolos en la emoción que les infunde.

La sencillez de la vida cotidiana sigue presente en el poema "Baldomera y el gas con camisa" que está dedicado a la sirvienta que trabaja en la casa de los Diego Cendoya. Baldomera Pelayo es la campesina que deja el campo para servir en la ciudad:

Del corazón de Selaya
tú, Baldomera Pelayo,
llegaste una noche de mayo
que un resplandor blanco ensaya.
Tú cocinera, tú aya,

y, oh fabuloso destino,
prima de don Marcelino
con aquella tu sonrisa
triste a la luz con camisa
del gas, prodigio divino. (1-10)

El poeta elige, cuidadosamente, las palabras para poder entregar con ellas la candorosa ingenuidad de la mujer que describe. Sin embargo, bajo la sencillez del tema se eleva la protesta social, para lo cual las palabras se llenan de ironía cuando el poeta las usa para referirse al "fabuloso" destino de la campesina. Así, adentrándose en el círculo de pobreza metropolitana en que caen la mayoría de las campesinas cuando llegan a la ciudad, Baldomera ve esfumarse sus ilusiones bajo una "sonrisa triste" iluminada por "la luz con camisa" que es el único milagro que su nueva vida le entrega.

Mediante la luz de gas, Diego presenta otra protesta social puesto que lo que a primera vista resulta humorístico cae en la tristeza de ver ejemplarizada la ignorancia de la campesina, quien lo llama sencillamente "luz con camisa" porque no puede entender el fenómeno físico que se produce. El poeta elige la poesía del recuerdo para poner en evidencia la falta de recursos educacionales y económicos que aquejaba a los campos españoles, la cual hacía imposible romper la emigración del campesino a la ciudad y su consiguiente pérdida. Así, en "Baldomera y el gas con camisa" el amoroso recuerdo de la infancia se hace dolor del adulto.

Embebido en poesía de retrato social, Diego escribe el poema titulado "La Parlaloco" en el que hace una acabada descripción de los hábitos de la extravagante habitante de su ciudad castellana. Sin llegar a la protesta, fija su atención en esta mujer que ha recibido por apodo "Parlaloco" por su incontrolable verborrea:

Cuando entra la Parlaloco
 tiemblan mi padre y mi madre.
 Espita que así baladre
 jamás se oyó en plaza o zoco.
 Corbacho de zorromoco,
 vejiga de cabezudo
 no espantan tanto. ¿Y aún pudo
 reenhebrar? Qué taribilla.
 ¿Se va? No. ¡Coge una silla!
 Válganos San Bruno el mudo. (1-10)

Siguiendo la vena de la antigua poesía humorística, el poeta hace una viñeta descriptiva de la parlanchina usando profusamente la hipérbole y el hipérbaton lo cual da por resultado un poema cuya tónica representa lo que Otis Green en España y la tradición occidental llama "espíritu juguetón, intrascendente . . . de la risa medieval," (44) que se acentúa inequívocamente al usar el término "corbacho" que recuerda a El corbacho medieval. De acuerdo con la tendencia medieval, la calidad de esta pintura poética reside en lo que Otis Green en el

mismo libro determina como una "jovialidad pura y simple . . . que . . . tiene valor en sí misma," (45) de la que llanamente se disfruta. Teniendo en mente sólo el regocijo de su lector, el poeta ha aprovechado su cultura literaria para entregar otra viñeta de su niñez.

A medida que Gerardo Diego crece llegan sus años de escuela y con ellos comienzan sus lecciones de piano. Es precisamente a la interpretación de música para piano a la que el poeta dedica el soneto "Manos en el piano" en el que encierra la emoción que le proporciona verse a sí mismo formando parte de la entrega de una de sus pasiones. A sus manos de músico se dirige en los siguientes términos:

Mis manos son--qué flores tan extrañas--
 mis manos que acarician--tú las viste--
 el capullo, el marfil--tú las quisiste--
 mis levísimas, líricas arañas. (1-4)

El poeta ha dividido claramente las tres primeras líneas del poema en dos hemistiquios de los cuales en el primero las manos son el único centro de atención y en el segundo se produce un diálogo con el empleo del "tú" con quien conversa sobre ellas. En el primer hemistiquio del primer verso el uso del "son" transforma a las manos en entes individuales que están cercanos a la personificación. En el primer hemistiquio del segundo verso, las manos realizan una función y en la misma ubicación en el tercer verso, las manos desaparecen para transformarse en "el capullo, el marfil" para terminar en la cuarta línea

convertidas en livianas "líricas arañas" que es la metáfora visual con que se transforman en los insectos que mueven sus muchos pies para interpretar la música.

En los hemistiquios ubicados a la derecha de la poesía, en la primera línea se encuentra una exclamación del poeta, quien no puede convencerse de que sus manos sean esas extrañas flores que está observando. La dificultad crece en los hemistiquios de la derecha con que terminan la segunda y tercera líneas, en los que el artista habla consigo mismo o "tú" asegurando la existencia de estas manos pianistas que ha visto y quiere. Finalmente, aceptando su existencia, las transforma en "levísimas líricas arañas" en una última línea que no está dividida, con lo que demuestra que tanto desde su seguridad como desde su duda las manos son los entes capaces de interpretar la música en el piano.

De todos estos usos técnicos se desprende que en "Manos en el piano," Diego ha utilizado como base numérica el dos que aparece en la división de los hemistiquios, en el sujeto actuante de las dos manos que se esfuman para dar paso al piano transformado en los objetos "capullo" y "marfil" y en la estipulación del diálogo entre el yo del artista y el yo convertido en "tú," para terminar en una pluralidad única de "líricas arañas" en la cuarta línea, que por ubicación numérica corresponde a un múltiplo de dos. El juego de dobles en que todos los detalles concuerdan lógicamente conlleva sonidos musicales perfectamente sincronizados entre ellos como lo explica el propio Diego en Preludio, Aria y Coda a Manuel Fauré, "se les convierte en materia sonora, se les transforma en

melodía cantabile, en poesía expresiva y absoluta, poesía de sonidos," (10) con lo que al significado y al significante se les agrega un nuevo toque emotivo dado por la melodía.

Entre lecciones de piano, juegos y estudios, Gerardo Diego pasa de la niñez a la adolescencia, que es la etapa que le trae las primeras inquietudes románticas que más tarde darán origen a otras poesías de amoroso recuerdo que serán encerradas en el libro titulado El Romancero de la novia. El poeta mismo se encarga de explicar el alcance de este libro en Versos escogidos, diciendo que El Romancero está dedicado:

mi primera ilusión amorosa y su final inesperado, desesperadamente
catastrófico, los que . . . me obligaron a un desahogo sentimental y
poético, ya aceptado lo irreparable, aunque siguiese siendo para mí
incomprensible y todavía doloroso. (15)

Como se trata de un "desahogo sentimental" que encierra su primera desilusión amorosa, sus primeras poesías hablan del nacimiento de este amor. Más aún, ellas se remontan en el tiempo hasta alcanzar al origen de las emociones amorosas experimentadas por un adolescente que del amor sólo conoce su profundo anhelo. Del sueño de amor inocente nace "Ella":

¿No la conocéis? Entonces
imaginadla, soñadla.
¿Quién será capaz de hacer
el retrato de la amada?

.....

Pero no: cerrad los ojos,
 imaginadla, soñadla,
 reflejada en el cambiante
 espejo de vuestra alma. (1-4, 21-24)

El poeta se desdobra para hablar consigo mismo adolescente, y al preguntarse por la existencia de la amada una rotunda negativa se eleva desde su interior, que no necesita palabras para sentirse en el texto. Las palabras que siguen confirman la negativa mediante órdenes que confinan al adolescente a la ilusión y al sueño que son para él menos dolorosos. Mientras siga soñando la mujer no tendrá forma y seguirá siendo la expresión de la cambiante alma juvenil que aún no está preparada para enfrentar el verdadero amor.

Esta alma de adolescente en conflicto encuentra entre sus múltiples espejismos amorosos una mujer que es aclamada en el poema "Mujer de ausencia": "mujer de ausencia, estatua / de sal que se disuelve, y la tortura / de la forma sin materia" (9-11). La mujer de los versos se hace presencia mediante la ausencia al asumir la forma de la "estatua de sal que se disuelve" con que el poeta enfatiza su falta física. El poeta que recuerda aquellos momentos de tierna juventud entrega en la memoria el dolor de la experiencia del adolescente que sufre por la carencia de la amada a quien no sólo desconoce sino que cuando logra delinearla se disuelve ante su vista dejando en su lugar sólo la ilusión de la

presencia por ausencia. La simbología presentada transforma a las imágenes en las esencias que esperan ser descifradas por el lector.

El poeta continúa su recuerdo y a medida que sus pensamientos recorren el tiempo llega a la primera amada. De aquel primer encuentro con la mujer se origina "El encuentro":

Era una noche triste,
una inclemente noche de febrero.

.....

Tus ojos se encontraron con los míos.

¿Qué relampago audaz, qué centelleo

brilló acaso un instante

al compás de mi pulso deteniendo? (1-2, 5-8)

Con la descripción del primer intercambio de miradas como la salida del brillante rayo desde los ojos de la amada que emociona al amante hasta el punto de hacerlo sentir que su corazón se detiene, el poeta ha empleado los detalles galantes cantados en el amor cortés. Sin embargo, la perfección del ambiente de locus amenus que la antigua corriente literaria generalmente usaba para establecer el medio ambiente cambia convirtiéndose en imperfecto frío y oscuro invierno. El lúgubre ambiente que rodea el moderno encuentro amoroso sirve al poeta para dar una clave premonitoria sobre el futuro desenvolvimiento de los acontecimientos. Al usar el ambiente como premonición del final, Diego está empleando una de las técnicas más comunes dentro de la corriente romántica,

con lo que hace una nueva demostración de su flexibilidad y talento en lo que a uso técnico se refiere.

Mientras el poeta continúa reviviendo su pasado, recuerda a aquel joven Gerardo que se repone de una desilusión amorosa con la ayuda de una nueva ilusión, la cual esta vez sí que tiene un final feliz que da nacimiento al poema "El amor":

¡ Oh, noche blanca y mojada;
oh, noche de primavera!
Treinta de mayo; ya hay flores,
ya hay golondrinas; ya tiemblan
en las ramas de los árboles
las hojas verdes y nuevas,
ya está el ambiente aromado
de rosas y de azucenas,
de caricias y de besos,
de agua, de sueño y de seda.
Treinta de mayo la Madre
del Amor Hermoso . . . Deja,
deja que lllore la noche.
Esta lluvia mansa riega,
satura, embebece, esponja
al alma arrugada y seca. (1-16)

En las cuatro primeras estrofas, el poeta repite dos veces la fecha, con lo que expresa la importancia que el acontecimiento tiene en su vida además de dar realismo al texto y acentuar el ambiente primaveral en que desarrollará su poesía. A causa de la primavera, el ambiente se llena de elementos sensoriales que son descritos ampliamente por el texto poético y pasados al lector que los ve, los siente, los huele y los escucha dejándose envolver por ellos. El envolvimiento sensorial conlleva un envolvimiento técnico a través del encabalgamiento, mediante el cual el artista relaciona el paisaje con acciones humanas como el ambiente que llena de aromas "de caricias y de besos" y la noche que llora, con lo que unifica hombre y ambiente. Diferentes encabalgamientos dan origen a otras prosopopeyas que continúan a través de las siguientes estrofas:

Y con ella estrujo y huelo
aspiro y sorbo en ella
el perfume de los campos,
el aliento de la tierra,
la remojada fragancia
de todas las flores nuevas
y sobre todo, me ha dicho
que 'sí' tu boca de estrella.
Eres mi novia, mi novia . . .
palabra divina. Suenas

a música, a luz, a labios,
a corazón, a pureza. (17-28)

El poeta se hace sujeto para poder participar activamente de los acontecimientos que se desarrollan en esta noche especial. Su entrada en la poesía, le permite absorber, mediante sus propios sentidos, las nuevas cualidades que el paisaje tiene, entre las que se destaca "el aliento de la tierra" con que la convierte en un ser vivo casi como un animal. Esta tierra animalizada es el resultado milagroso de aceptación amorosa que se ha desprendido de la "boca de estrella" con que Diego adorna a su amada. Ella ha sabido transformar el "sí" en "música . . . luz . . . labios . . . corazón . . . pureza," convirtiéndolo en cinco elementos que representan este ampliado cosmos amoroso poético.

El júbilo de la llegada del amor se transforma rápidamente en una nueva desilusión para el joven Gerardo Diego cuando recibe el rechazo de su novia. Su tristeza da pábulo al poema titulado "La despedida" en el que rememora poéticamente la situación:

Adiós, adiós Me entregaste
tu mano suave y rosada,

.....

Ya nunca más me quisiste. (11-12, 25)

Todo lo que le queda al poeta de la triste ocasión es el sensual recuerdo de aquella mano distante que confina al muchacho nuevamente a la soledad. En soledad, el poeta se entrega a su antiguo sueño amoroso que de deseo ha

cambiado al recuerdo de la experiencia vivida. A este nuevo sueño que se refiere a la acción física de dormir y recordar en sueños, el poeta dedica "Sueños":

Anoche soñé contigo.
 Ya no me acuerdo qué era.
 Pero tú aún eras mía,
 eras mi novia. ¡Qué bella
 mentira! Las blancas alas
 del sueño nos traen, nos llevan
 por un mundo de imposibles,
 por un mundo de quimeras. (1-8)

La presente añoranza del amor experimentado y perdido trae la tristeza de no poder alcanzar el "mundo de quimeras" donde reside el amor verdadero. La expresión del sueño cambia de expresión física a medio de búsqueda del ideal a través de las "blancas alas" que pasean los anhelos del poeta. El poeta elige el pesimismo para terminar la estrofa cerrándola con sueños que sabe imposibles de conseguir.

A medida que pasan los años, el sueño que presenta el esbozo de búsqueda ideal se convierte en el poema "Sueños," que contiene "un sueño eterno y dulce, / ¡ blanco como las estrellas!" (31-32) en cuyas "estrellas" se transforma en luz. Como luz contiene el conocimiento y por asociación el Amor que hasta ahora es solamente un "sueño" que se hará realidad cuando el maduro Gerardo Diego, profesor de literatura del Instituto de Deusto, conozca a la mujer a quien

desposará, con la que tendrá hijos y junto a quien terminará sus días. Todas estas experiencias de amor y familia han sido grabadas en poesías cuyo conocimiento ha proporcionado las bases del próximo capítulo, en el cual el poeta nuevamente deleitará con su virtuosidad y versatilidad.

Capítulo III

La madurez, el amor, la mujer y la poesía

Para Gerardo Diego el amor finalmente llega cuando siendo profesor del Instituto de Deusto en Burgos conoce a Germaine Marín, cuya mirada ejerce en él una nueva y profunda emoción que desea mantener eternamente presente. Su deseo lo materializa en el poema "Tú me miras" donde así describe su experiencia:

Tú me miras, amor, al fin me miras
de frente, tú me miras y te entregas
y de tus ojos líricos trasiegas
tu inocencia a los míos. No retiras
tu onda y onda dulcísima, mentiras
que yo soñaba y son verdad, no juegas.
Me miras ya sin ver, mirando a ciegas
tu propio amor que en mi mirar respiras. (1-8)

Para el poeta, la mujer y el amor se hacen uno a través de la mirada en la que ve a su sueño convertirse en realidad. El sentimiento amoroso que lo embarga es tan intenso que la mirada de Germaine rebota en él volviéndose hacia ella como portadora no sólo del amor del poeta sino que lleva también la semilla del amor que la muchacha sentirá algún día. El romántico cuadro que describe el intercambio de miradas se enriquece mediante el despliegue de depurada técnica

en la que la rima se hace perfecta a través de las terminaciones -iras y -egas con que finaliza todos los versos. Además, la metáfora "ojos líricos" sirve para darle expresión cósmica a los ojos de la amada puesto que el adjetivo "líricos" les otorga una amplia gama emotiva que contiene todos los sentimientos que la prosopopeya "onda dulcísima" hace converger unificándolos en una descripción romántica y moderna que presenta un giro científico dado por la palabra "onda." El tiempo presente que el poeta usa es otra de las herramientas técnicas que se destaca en estos versos puesto que se vale de él para lograr que la situación descrita se mantenga idéntica a través de los años. Con esta detención del tiempo, el poeta emula uno de los principios filosóficos que usó Juan Ramón Jiménez para quien la riqueza con que se expresa un momento lo hace eterno, como lo explica Cobb en Contemporary Spanish Poetry: "the moment of temporality must be expressed so intensely that it becomes eternal," (49) lo que Diego cumple largamente. Aún más, el poeta ubica a la mirada en el presente continuo diciendo: "Tú me miras, amor, me estás mirando," con lo que termina el poema estampándola en este preciso instante que permanecerá para siempre en el mundo que se desenvuelve en torno a la duración de las emociones.

Dentro del mundo poético que describe los sentimientos, la intensidad de la atracción que sigue a la mirada intercambiada entre Diego y Germaine es otra de las experiencias que el poeta desea dejar grabada, por lo cual crea "La atracción":

La atracción de dos almas,
 de la tuya y la mía,
 no está en razón de nada ni de nadie.
 Está en la plena--oh Newton,
 oh vida--sinrazón. (1-5)

Tratando de explicarse las razones que originan la atracción amorosa, el poeta se da cuenta de que no puede acudir solamente a la lógica porque ella no basta cuando se habla de sentimientos. Continuando con su indagación, en el cuarto verso opta por aceptar la respuesta que a su dilema amoroso le entrega la ley física de Newton sobre la atracción de los cuerpos, la cual propone que los opuestos se atraen. A pesar de haber aceptado esta verdad, insiste nuevamente en el convencimiento que la razón no puede entregarle las demás respuestas porque la vida es una continua sinrazón. Con este ir y venir de su mente, el poeta pretende mostrar lo incierto del mundo regido por las emociones.

Siguiendo al desarrollo de sus emociones, el poeta se entrega al regocijo de sentir a "Venus esponja intacta / que se exprime y se hincha en su carroza," (36-37) como describe en "Idilio" el aumento de su amor y de su vaivén de "Venga o vaya, / mi vida en un nuevo rumbo busca ensaya," (4-5) como explica en "Glosa" el nuevo ritmo que ahora vive. En la misma medida que su amor crece aumentan sus dudas frente al torrente emotivo que lo envuelve. Estas dudas son entregadas en "¿Sabes tú?" que es el poema formado de tres estrofas octetas en que riman 1-3-5, 2-4-6 y 7-8, y en cuya primera estrofa dice:

Del viento nace la brisa
 y de la nieve la fuente.
 Amor que así se improvisa,
 que así nace de repente
 ¿sabes tú--seria sonrisa--
 sabes tú--luz en la frente--
 de dónde nace y adónde
 se nos lleva y nos esconde? (1-8)

El poeta en los dos primeros versos hace un preámbulo en el que comenta el nacimiento de "la brisa" y de "la fuente" como introducción al tema del origen del amor que tratará en el poema siguiendo así la forma de un discurso. En el desarrollo del tema, el artista primeramente presenta la existencia del amor como un hecho aceptado para luego dar paso a las dudas que sobrevienen cuando trata de comprender el repentino inicio del sentimiento y su inseguro futuro. En busca de la explicación racional que lo deje satisfecho, aplica dos preguntas retóricas que van dirigidas a la "seria sonrisa" o Monalisa como representante del arte y a la "luz en la frente" o conocimiento como elemento lógico sin obtener ningún resultado, por lo que sigue cavilando en la segunda estrofa:

La brisa es hija del viento
 la nieve madre del río
 Pero el dulce pensamiento
 ya no es tuyo ni mío

¿cómo en dos cunas y un cuento

nació sin temor al frío

nació mellizo y llorando?

Por el aire va volando (9-16)

En los dos primeros versos, el poeta repite la aseveración sobre los orígenes de la brisa y de la nieve que hace en la primera estrofa. Sin embargo, la organización gramatical que usa para repetirla es diferente puesto que el centro de atención recae sobre "la brisa" y "el río" que son los retoños "del viento" y de "la nieve" en contraste con la primera cuyos sujetos son "el viento" y "la nieve" originadores. Con la inversión, el poeta explica cómo su mente trabaja cambiando sus focos de atención sin llegar a decidirse. Para terminar, como también lo hizo anteriormente, propone una pregunta retórica que aunque no tiene audición definida recibe una respuesta que le permite ubicar al amor volando por el aire transformándolo así en una Idea.

Esta Idea de amor continúa su desplazamiento en la tercera y última estrofa, en la que el artista sorprende a su lector con los vuelcos inesperados que toman sus dudas amorosas:

Por el aire va de vuelo

arcoíris de colores

Lo que tú escondes yo celo,

lloraré lo que tú llores,

ida y vuelta por el cielo

del pensamiento de amores.

¿Me inventaste o te inventé?

¿Amor, esperanza o fe? (17-24)

El ideal amoroso y sus múltiples manifestaciones o "arcoíris de colores" que lo hace diferente para cada persona llega al poeta quien inmediatamente proclama su amante devoción. La profundidad amorosa es comprobable mediante la capacidad que tiene de sentir con mayor fuerza todas las emociones que la amada experimenta, como se lo asegura al decirle "Lo que tú escondes yo celo," y "lloraré lo que tú llores," pasando del presente al futuro a modo de promesa. Tornando su atención al ente amoroso volador recae en la duda que por primera vez pone en juicio la existencia del amor, con lo que abandona al poema completa confusión, incierto tanto de sí mismo como del sentimiento. Al poner al Amor en duda, el poeta sigue la filosofía artística desarrollada por Juan Ramón Jiménez, que propone que los ideales existen y sólo esperan ser recreados mediante símbolos adecuados encontrados por el poeta y por el lector, como lo explica Cobb en el libro anteriormente citado: "Jiménez ... believed that the 'Ideas' of Beauty, God, Love actually exist; therefore the poet's task is to utilize a correspondence of symbols to suggest these ideas so intensely that they are created for the poet and the reader" (49). Diego está claramente trabajando en el poema "¿Sabes tú?" para encontrar la simbología perfecta mediante la cual el Amor tome cuerpo. A este intento le siguen todos aquellos contenidos en la

mayoría de los poemas de Amor solo, entre los que se destaca el poema titulado "Advenimiento" que desde su título anuncia su llegada.

El poeta le da a "Advenimiento" la forma de un soneto tradicional que concuerda magníficamente con la tradicional idea que desarrolla. Su primer cuarteto dice así:

Ángel quizás del trueno y las almenas,
o buitre--huye paloma pavorida--
viene el Amor a mí--ya no hay salida--
derecho a mis entrañas y a mis venas. (1-4)

El poeta establece el clima mágico que envolverá al poema desde el primer versor a partir de la llegada del "ángel" o criatura fantástica, cuyo origen se remonta a un "trueno" o una situación extraordinaria. Además, lo establece en el pasado mediante el uso de la palabra "almenas" que corresponde al nombre con que se conoce a los torreones que rodeaban los antiquísimos palacios-fortalezas de la Edad Media. En el segundo verso, el poeta pone en duda la corporiedad de la maravillosa aparición a través del uso de la letra "o" dándole la posibilidad de que en lugar de "ángel" sea un "buitre," con lo cual retiene la imagen de lo alado que los identifica además de recordar la caracterización de Idea.

Convertido en "buitre" o ave de rapiña se opone a la incauta "paloma" que es la expresión simbólica del alma a quien se apresta a devorar, con lo que el poeta hace una alegoría de la entrada del Conocimiento en el alma. El ente alado se convierte definitivamente en "Amor" en el penúltimo verso terminando

por apoderarse del poeta quien en "ya no hay salida" capitula. Sintetizándose en sus componentes físicos básicos de "entrañas" y "venas" se entrega al Amor.

En el segundo cuarteto, el Amor experimenta un nuevo cambio que le permite adquirir una forma diferente:

Viene agitando ráfagas, cadenas,
silbando, ardiendo, aojando. Oh la crecida
pupila de terror. ¡Socorro! Oh vida,
oh plenitud que a gloria me condenas. (5-8)

Dejando de ser el "buitre" se convierte en un ente capaz de levantar vientos, arrastrar "cadenas," emitir sonidos y desprender calor con lo que claramente se asemeja a un demonio. Esta caracterización es corroborada con las tres acciones que la criatura-amor desarrolla en el segundo verso entre las cuales se destaca el gerundio "aojando" por ser aquél que precisamente describe una actividad completamente maléfica. Con el Amor convertido en demonio, el poeta hace una alusión al Banquete de Platón en el cual según cuenta Sócrates, Diotime le enseñó que el Amor era "Un gran demonio," (122) que funcionaba como mensajero entre los humanos y los dioses.

De la misma manera que el poeta hace llegar intelectualmente al Amor, lo establece a través del encabalgamiento que une los versos tercero y cuarto con que destaca la dilatación de la pupila. Mediante esta figura literaria establece el reflejo físico del aumento del diámetro de la pupila que si bien es causado por el terror también ocurre entrando en la obscuridad. Así, el poeta relaciona terror y

conocimiento, con lo que el Amor se convierte en "plenitud" que lo esclaviza sentenciándolo a la "gloria" que asume la connotación de luz.

En el condenado poeta se interna el demonio-Amor-luz en los dos tercetos con los que finaliza el soneto:

Sus uñas me clavó, garras de raso.

Contra plumas y látigos de fuego
se erizan dedos de pianista ardido.

No puedo más. Me rindo y acompaso
y a soñar en tu pecho al fin me entrego.

Amor, Amor, mi ritmo te ha vencido. (9-14)

En un cambio gramatical inesperado, el poeta pasa del presente al pasado para describir el momento preciso en que el Amor personificado le inca las "uñas" dejando así la acción indeleblemente estipulada en el pasado. Sus "uñas" se convierten inmediatamente en "garras de raso" en un tiempo sin tiempo porque no está indicado en el poema. A través de ellas el amor se bestializa al mismo tiempo que se hace suave y sensual con lo que el poeta converge su dolorosa pero al mismo tiempo agradable agonía, como ocurre con la experiencia vivida por el enamorado caballero del Amor cortés.

El poeta lleva su poema al presente donde el enamorado caballero es transformado en "pianista" que luchando contra las "plumas y látigos" como llama a las escrituras y a los símbolos musicales ha sido capaz de "componer" o corporizar el Amor. Desde su nueva investidura se entrega al Amor

acompañándose al nuevo ritmo que él le ha traído. Sin más oposición se entrega al "sueño" poético que le permitirá vencerlo entregándolo al mundo como su encontrado "Amor" ideal artísticamente fabricado.

De la misma manera que el amor que el poeta siente por Germaine lo ha empujado a recrearlo como un ente poético lo impulsa a renovar la emoción que este estado anímico le procura en el poema titulado "Alegria":

La alegría del mundo, la celeste
alegría en el aire, la alegría.
Nada hay que no anhele y no sonría,
nada que no aventure y que no apueste. (1-4)

El poeta se siente embriagado de la felicidad que emana de todo el cosmos tanto mundanal como celestial, por lo que la resume como "la alegría" con que finaliza el segundo verso. Esta emoción que lo hace sentir que todo es posible expresando su sentimiento mediante la clara visión optimista se desprende de la triple repetición del sustantivo "alegría" y de la definitiva seguridad con que presenta las dos afirmaciones de las líneas dos y tres que comienzan con un "nada" rotundo. Los dos "nada" no dejan lugar a la duda porque a pesar de ser una negativa encierran la paradoja lingüística mediante la que todo se hace posible.

La optimista fuerza amorosa convierte al beso de amor en un acto que redunda inocencia juvenil en el poema "El beso de la ternura":

Es el beso aéreo, leve,
 que se atreve y no se atreve,
 y la asunción de la nieve
 que está nevando al revés. (15-18)

Es el primer beso casi robado, vergonzoso y alocado que provoca una intensa emoción que empuja al poeta a describirlo como la alborotadora fuerza capaz de alterar el orden del mundo a través de la inversión física de la caída de la nieve por una nevazón que se eleva. Esta es la descripción del mundo de enamorados que según lo pone en el poema "Nubes": "Todo es distinto," (19) incluyendo las variaciones que sufre el mundo fisiológico, como lo explica el poeta al decir: "Mi corazón bailando equivoca a la estrella / y es tal la fiebre y la electricidad / que alumbra incandescente a la botella," (20-22) con lo que sus palpitaciones se han acelerado a baile, de cuyo ritmo frenético se ha desprendido la energía que es capaz de hacer fulgurar la botella. Tanto en "Nubes" como en "El beso de la ternura," el poeta ha abierto al lector un mundo estético alegre, optimista, juguetón que le sirve para desarrollar un tema tradicional mediante metáforas extraordinarias con las que destruye las técnicas tradicionales de escritura poética en pos de un nuevo mundo artístico que se conoce como Creacionismo.

Esta estética poética que propone la total libertad de expresión se basa en la exploración de las más íntimas emociones para llegar a la desconocida esencia del mundo que el poeta debe sintetizar en una recombinação artística

que entrega al lector para que la reconstruya. Es exactamente esta filosofía artística de recombinação poética la que hasta ahora ha permitido el conocimiento del Amor que se ha mantenido a través de todo el proceso creativo a pesar de que el poeta no siempre ha abolido las estructuras tradicionales. Su búsqueda humana y artística no conoce límites por lo que abarca todas las dimensiones espaciales, cómo lo expresa en el poema "Salto del trampolín":

Salto del trampolín
De la rima a la rama
brincar hasta el confín
del nuevo panorama. (1-4)

Esta filosofía poética seguirá encauzando al proceso creativo de Gerardo Diego hasta el final de sus días.

Aunque tradicional en su tema, el poeta presenta poesía pura en otro poema dedicado al amor que se titula "Tiempo nuevo," que crea basado en la ceremonia religiosa de su boda. Desde su título se anuncia la intimidad que lo envuelve, en la que el tiempo desde medida social se convierte en medida emocional:

Todo tiempo nuevo
suspenso en el aire.
Las palabras santas
suben a buscarle. (1-4)

En su tiempo emotivo, el poeta suspende los minutos para que las palabras excedan su significado habitual y se amplíen hasta su connotación suprema por ser la única capaz de describir sus sentimientos. Sin apelar a la técnica descriptiva logra traspasar su emoción al lector quien reconoce que se encuentra frente a su tiempo íntimo.

Las palabras transformadas en emotivas unidades conforman la segunda estrofa:

Sílabas latinas,
átomos flotantes,
invisibles ruelas,
escalas de ángeles. (5-8)

Con la aliteración del sonido de la "s" y la profusión del número de vocales empleadas, el poeta hace música y a través de ella entrega una lista de elementos en los que se han convertido los sonidos de la iglesia y que aunque están, gramaticalmente, separados por las comas están unidos por la melodía que en conjunto forman. La visible carencia de verbos, conjunciones y artículos hace que los elementos nombrados se conviertan en una generalización que sirve como diluido marco ambiental que entrega la memoria del poeta que con el correr del tiempo ha olvidado la organización de los detalles quedándose sólo con aquéllos que le son importantes. La difusa descripción continúa:

Todo el tiempo nuevo
pasa adelgazándose

por los anillos de oro

que le ciñen guantes. (9-12)

La acción se reinicia con el intercambio de anillos nupciales que es el clímax del rito religioso en el que el "tiempo nuevo" o futuro que acompañará a los esposos se hace presente en su totalidad ante la vista de los anillos y su simbólico significado. La calidad de permanente e inseparable unión que el poeta da al vínculo matrimonial es simbolizada por la acción que ejercen los "guantes" sobre los anillos que "ciñen," con lo que ambos se transforman en un único elemento como sucede con los esposos después de la ceremonia. Desde este preciso momento el tiempo se convierte en el "tiempo nuevo" que no es otro que aquel compartido por el esposo y la esposa, el cual de ahora en adelante comienza su marcha:

Nuestros son los soles,
 las lluvias las nieves,
 los arroyos claros,
 las esbeltas mieses,
 olas que se rompen,
 flores que se mecen,
 brisas que suspiran,
 y, en su rueda leve,
 las constelaciones
 que nos pertenecen.

La palabra 'nuestra,'

nuestra para siempre. (13-24)

En este compartido tiempo íntimo, el mundo gira en torno al posesivo "nuestro" que es la expresión simbólica con la que el poeta representa la base filosófica y moral sobre la cual la pareja construirá su vida. En oposición a la sencillez con que el poeta describe mediante la sola palabra "nuestra" todas las normas de existencia conyugal, la multiplicidad de elementos que conforman esta forma de vida necesita ser descrita por la larga lista que los nombra y que origina un encabalgamiento que abarca diez versos. Aunque su variedad es evidente, todos ellos son componentes naturales del ambiente, con lo que el poeta y su pareja se hacen dueños no sólo de su vida íntima sino también del cosmos que los rodea.

El mundo exterior se esfuma cuando el poeta se prepara a encontrarse con su esposa dejando en la poesía "Recuerdos del paraíso," vivo eternamente aquel apreciado momento:

Mi piel. ¿El sol? Yo solo.

¿La luna? Tu olor. Flor.

Yo Adán. ¿Tú Eva? Nueva. (1-3)

El poeta divide a la estrofa en tres versos que están divididos en tres partes cada uno. En el primer verso utiliza dos sustantivos, dos adjetivos, un artículo y un pronombre para hacer una acabada descripción de sí mismo sin recurrir a ningún verbo para tener sentido. El poeta es cuerpo que espera "solo" a convertirse en el posible "sol" que ayudará a que la tierra florezca. En el segundo verso el poeta

describe a su mujer por medio de tres sustantivos, un artículo y un adjetivo sin usar ningún verbo. Ella es la "Flor" aromática que posiblemente llegará a convertirse en "luna" que es el símbolo de la maternidad. El tercer verso está dedicado a la pareja llamada "Adán" y "Eva" que está a la espera de la nueva vida y que el poeta propone solamente con el adjetivo "Nueva" con que termina el verso.

En "Recuerdos del paraíso," el poeta emplea la técnica creacionista de verso y estructura gramatical libre que consigue mediante la agrupación de palabras en pares gramaticales o a través de palabras sueltas que contienen en sí mismas un sentido completo. Usando estas dos técnicas, el poeta solamente insinúa las correlaciones que existen entre ellas tienen y sus relaciones finales con el poema mirado como un todo. Con esta artística difusidad da al lector la oportunidad de otorgar a las palabras y al poema el significado que sus sentidos e intelecto le indiquen.

El poeta continúa entregando al lector poesías basadas en sus experiencias amorosas invitándolo a que se le una en la creación de arte eternamente estampado. Entre ellas se encuentra aquélla que origina el poema "Verdad," que está formado por dos estrofas de las cuales la primera está compuesta por doce versos y la otra está formada por solamente cuatro, quebrando nuevamente la estructura tradicional. Así hace partícipe de su vivencia amorosa:

Vasos comunicantes

buscando el nivel térmico,

a través de la piel,
Qué corrientes de fuego,
qué aludes de glaciares
despeñando sus hielos.
Qué verdad la metáfora
de la nieve en el viento
incendiando los aires,
de las chispas prendiendo
en los grillos de cristales
los arroyos del pecho.
Qué realidad la rima
con sus hondos misterios.
Qué verdad la poesía
rimando nuestros cuerpos. (1-16)

La descripción comienza en términos científicos de "vasos comunicantes" y "nivel térmico," los cuales se cambian a una terminología artística dada por la palabra "poesía" de la penúltima línea que finaliza convertida en realidad humana contenida en "nuestros cuerpos," las palabras con que se cierra el poema. En la misma medida que los términos varían también cambia la forma de expresión con que ellos se describen, lo que se aprecia claramente cuando el científico contenido del primer terceto se transforma en imágenes poéticas en el segundo terceto para terminar como metáfora pura en el sexteto final de la primera

estrofa. La segunda estrofa comienza refiriéndose a la parte de la técnica artística para terminar con la poesía como reflejo de la realidad humana. Con todas estas transformaciones que sufren los elementos que pasan de un mundo de expresión a un segundo y a un tercero, el poeta prueba que su experiencia amorosa íntima abarca todas las realidades, con excepción de la sagrada, que en el futuro será posible encontrar en su poesía.

La experiencia de amor que el poeta ha logrado dominar como poesía origina el poema "Tuya" en el que canta la felicidad que su conquista artística le provoca:

'Tuya,' cantan los pájaros, los peces
mudos lo describen con sus colas de oro:
Te, u, y griega, a, sí, tuya, tuya. (9-11)

El poeta se siente acompañado en el goce de su emoción por el cielo y la tierra ya que "los pájaros" se le unen para cantarla mientras que "los peces" se engalanan de brillantes vestiduras para mostrar su regocijo. Recordando el estilo romántico, el poeta ha unido sentimiento y paisaje transformando al segundo en el reflejo del primero. Sin embargo, el paisaje que Diego describe no contiene los árboles, nubes o mares que contenía aquél de antaño sino que está formado por los animales que en él habitan. Este cambio de contenido le proporciona mayor fuerza a la relación hombre-paisaje puesto que el sentimiento tiene como su reflejo el accionar de seres activos dejando de ser la expresión de simples elementos pasivos. El poeta muestra la fruición con que disfruta su realización

artística cerrando la estrofa con el deletreo de la palabra "tuya," que por su significado y en la forma expresiva que se le presenta alarga su goce.

A la felicidad que le proporciona el amor y la experiencia convertida en poesía, el poeta agrega la emoción que lo embarga al sentirse capaz de querer profundamente, transmitiéndola en "Querer querer" que como su título indica tendrá por base la repetición. Su primera estrofa que está formada por diez versos dice así:

Para quererte a ti, querer quererte.
Yo te quise querer, y ya te quise.
Cuando escribí 'te quiero,'
en la 't' todavía no sabía
si te quería o te querría,
pero al cerrar la 'o'
ya me temblaba del estar queriéndote,
--como un árbol de estrellas
que apaga, enciende, apaga el huracán--
mi entero ser, mi ímpetu varón. (1-10)

El poeta utiliza el verbo "querer" como el pilar básico en torno al que edifica la poesía en la que abarca todas las etapas de su vida mediante el uso del pasado, presente y futuro gramatical. Así, a través de querer muestra sus deseos originados en el pasado por medio de "quise," sus expectativas de futuro mediante "querría" y su presente con "te quiero." Sin embargo, todos estos tiempos están

relacionados con el pasado que es el tiempo en que se realiza el resto de las actividades, que son las que dan la ubicación temporal de las acciones relacionadas con "querer" que el poeta desarrolla. Mediante un laberinto gramatical que con el recuerdo se hace, el poeta ha presentado a su lector un ingenioso juego de adivinanza en el que debe reconocer el tiempo en que las acciones se realizan. Nuevamente la estructura moderna se ha apoderado de la filosofía antigua que desarrolla el tradicional tema del amor.

El poeta deja de lado sus juegos poéticos para dedicar su atención a su esposa, quien a su lado ha madurado convirtiéndose en la mujer plena que canta en "Otoño":

Mujer cultivadora

de semillas y auroras

Mujer donde nacen las abejas

que fabrican las horas

Mujer puntal como la luna llena (15-19)

El poeta usa una metáfora relacionada con labores campesinas para convertir a su esposa en parte de la naturaleza. La esposa campesina y "cultivadora" ayuda a la naturaleza en su proceso de crecimiento, con lo que ella se integra al ciclo natural de la vida. Ella se convierte a sí misma en la fuente que cultiva las "semillas" y las "auroras" que son luces anunciadoras de futuro como artísticamente llama a los hijos. Sea una u otra la interpretación de los versos,

ambas apuntan a la mujer como parte del proceso natural de desarrollo de la vida.

En el verso diecisiete, la mujer definitivamente se hace la fuente de cultivo que da origen a "abejas" o hijos que llenan su tiempo fabricándole "las horas" que a ellos mismos dedican. En el verso diecinueve, el poeta definitivamente convierte a la mujer en el símbolo de la fertilidad al transformarla mediante su comparación en "luna." Así la esposa se ha convertido en la madre.

A la proliferidad de su esposa el poeta dedica el poema titulado "Nace un niño," en el que dice: "nace un niño, otro, otro más," (4) los que con el correr de los años se multiplican dando lugar al poema "Racimo," en el cual nombra a cada uno de ellos:

Dios te hizo parra y racimo,
cuatro estrellas cuelgan de él.
Las madres dicen: 'Te como,
mi niño, que eres de miel.'
Cuatro uvas que tienen nombre
de varón o de mujer.
Javier, Elena,
Luis, Isabel.
A ti te gustan tanto
las uvas de moscatel. (1-10)

Germaine ha sido transformada en la vid que como vino sagrado es portadora de la vida. Esta es madre-parra-racimo ha dado nacimiento a cuatro niños quienes se convierten en "estrellas" por acción del poeta. Imitando al poeta que por amor transforma a sus hijos en "estrellas," las madres se vuelven poetas y los convierten en dulcísima "miel" en su amorosos cantos cuyas palabras sirven para hacer una pausa antes de que el poeta nuevamente los convierta en poesía. El arte los hace "Cuatro uvas" que acusan nombres propios cuyo recuento sirve al poeta para introducir una nueva pausa y dirigirse directamente a Germaine. De su esposa recuerda todo el amor que le entrega a estas "uvas de moscatel" terminando así con amor lo que empezó por amor. Gerardo Diego, usando sendas metáforas relacionadas con la naturaleza que además de darle extraordinaria belleza le sirven para demostrar con toda simplicidad el orgullo que su familia le inspira, ha dejado a su familia eternamente viva en la poesía.

De la misma manera que la poesía habla de Germaine Marín convertida en la madre naturaleza habla de Germaine la musa que se convierte en la criatura del poeta en el "Soneto a Violante":

si eres musa y mujer, pena y secreto,
te he de entregar celoso mi alfabeto
que de ti y de tus labios se enamora. (12-14)

El sentimiento de amor que comenzó como un cándido sueño de adolescente ha pasado por diversas etapas artísticas y humanas hasta llegar a constituirse en poesía. Como poesía contiene a la mujer poética que es reflejo de la humana

pero ha sido convertida en el sentimiento que al poeta le inspira como lo dice su autor en el mismo poema "Yo no sé hacer sonetos más que amando," (1) y al decir soneto se refiere por extensión a la poesía toda. La mujer-poesía-criatura del poeta y resultado del amor es otra de las muestras fecundas de que Gerardo Diego hace del amor la base de su trabajo y de su vida.

El amor es también la fuente inspiradora que empuja al poeta a pasearse por la región castellana con el fin de entender mejor sus raíces y ancestros.

Gerardo Diego convertido en el artista caminante se entrega a recorrer la región soriana con el fin de conocer su querida patria. Su emotivo recorrido que abarcará hombres, paisajes e historia será el centro del estudio que se realizará en el Capítulo IV.

Capítulo IV

España y sus raíces ancestrales

Gerardo Diego, empujado por el amor que siente por su patria, busca familiarizarse con las tierras en que ella se originó, por lo cual deambula por la castellana provincia de Soria en donde consigue variadas experiencias que lo inspiran en la creación del libro titulado Soria sucedida. En este libro, el histórico suelo soriano se convierte en pertenencia del poeta porque como él mismo lo explica en Versos escogidos, allí encuentra: "La historia de mi Soria . . . emociones de mi vida en la ciudad el campo, los pueblos . . . amores, paisajes de plena naturaleza En suma . . . una tierra a la que tanto debo" (57). Mediante el arte, Soria deja de ser solamente la región de Castilla para adquirir las características emotivas que la transforman en la tierra del poeta. En la medida que la transformación va tomando lugar, la poesía de Diego se asemeja a la perteneciente a los poetas de la Generación del 98 de quienes recibe influencia. Sin embargo, la particular intimidad con que el poeta se relaciona con la tierra consigue que su Soria sucedida se convierta en "uno de mis libros más míos," (58) como lo explica en el libro arriba citado, en el cual entrega poesías que son inequívocamente suyas.

El poeta empieza su viaje artístico el día que al observar desarrollarse la trilla siente que en su ser rebosa de amor por la tierra que ante sus ojos se extiende, como más tarde lo cuenta en el poema titulado "Era una vez":

Agosto ardía en la trilla
 y bailaba el tamo al son.
 Agosto ardía en la trilla
 y yo sentía a Castilla
 dentro de mi corazón. (11-15)

La amorosa contemplación provoca dos prosopopeyas mediante las cuales el mes de agosto adquiere las características del sol que lo inunda convirtiéndose en aquel "Agosto" que "ardía" mientras que el polvo o "tamo" se transforma en bailarín. Esta descripción poética permite que la campesina actividad que tiene lugar en las regiones agrícolas de cualquier país del mundo se hace una luminosa y viva viñeta de la región castellana agregándole a la acción la música que de ella se desprende, que es aportada y sentida por el poeta que es también músico. Lo luminoso y caliente que envuelve al ambiente, cuyo origen se encuentra en la naturaleza climática de la región soriana, se destaca con la doble repetición del verbo "ardía" con la que el paisaje real pasa de caluroso a ardiente bajo el uso de la poética hipérbole.

El verbo "arder" también es parte de otro de los poemas que habla sobre el recorrido del poeta por Castilla pero al titularlo "La gloria" se sabe desde el título que la connotación de este verbo es diferente de aquélla dada en el poema anterior. La expectativa se corrobora desde la primera estrofa que dice:

Qué bien se está en la gloria.
 La gloria arde en Castilla.

Lenta, lenta, segura, sosegada.

La sentí, la pisé por vez primera

en una hidalga casona,

camino de Piqueras. (1-6)

En este nuevo poema, el sentido de "arder" cambia a simbólica inundación de nobleza que se esparce por la tierra castellana que desde la primera línea ha desaparecido como paisaje para convertirse en la "gloria" o excelencia espiritual que contiene. El poeta consigue la transformación de la tierra en "gloria" a través del verbo "está" con que designa un lugar que en la segunda línea es identificado como "Castilla" donde "La gloria arde" o se manifiesta fuertemente. La gloria ya no arde de enloquecedor calor climático sino que se acompasa tomando el carácter lento, seguro y sosegado del hidalgo que la posee además de impregnar la casa noble que se encuentra en el "camino de Piqueras" que recorre el poeta. La historia de España se hace presente en el poema pero no como el violento deseo de vuelta al pasado que esgrimía Unamuno sino como el reposado recuerdo del hidalgo castellano.

Castilla convertida en su gloria ha dejado de ser sólo paisaje porque cada uno de sus componentes naturales ha desaparecido bajo la acción del poeta para dar origen a una nueva entidad que queda eternizada en el poema "Creación":

PRIMERO fueron las nubes

altas, altísimas, fúlgidas

las que desaparecieron

del cielo, y en el cielo mismo

a poco se quedó ausente,

ciego, prestidigitado.

Luego se fueron los árboles

--mis amigos--, uno a uno;

todos, de pronto, en un aire,

huyeron sin saber cómo.

Y el río y la mariposa

que en vuelos nos enlazaba.

Y las charlas se apagaron

y se perdieron las risas. (1-14)

El paisaje va esfumándose gradualmente en un recuento de desapariciones de objetos de la naturaleza hasta llegar al desvanecimiento humano que es logrado mediante el silenciamiento de "charlas" y "risas" y no a través de terminación física. Con la retención de la raza humana desprovista de acciones superfluas, el poeta mantiene su esencia castiza pero condena su existencia, con lo que hace un velado reproche a la sociedad española moderna. Terminada la desaparición del paisaje y de la actividad humana solamente permanece aquel elemento artístico en que el arte lo convierte.

El poeta habla directamente a la artística esencia de Castilla usando los siguientes términos que forman la próxima estrofa del mismo poema:

Ya eras tú sola, tú sola,
nada más que tú. De mí
sólo quedaban vibrando
las seis letras de tu nombre,
una vez y otra en el aire,
seis golondrinas en vuelo
desde mi labio a tu oído. (15-21)

Soria se ha convertido en poesía o en las seis letras que la integran como palabra. Asumiendo su esencia, Poesía se desplaza por el aire por medio de la intervención de sus seis letras componentes que son "seis golondrinas en vuelo," metáfora natural en la que el poeta las transforma en la segunda evolución artística. Estas evoluciones poéticas son transmitidas por medio de las palabras que nacen en el "labio" del poeta hasta el "oído" del lector. El lector debe reproducir las palabras para que pueda disfrutar de toda su belleza musical que el poema contiene. Con el poeta aconsejando la lectura en voz alta termina la estrofa para comenzar la siguiente en la que así se expresa:

Ya eras tú sola, tú todo:
nubes, cielo, árboles, río,
voces, risas, vuelos, aire.
Tú, aquel silencio invisible,
tú, principio y fin, tú, éxtasis. (22-26)

El "tú" esencia o "todo" se llena nuevamente del paisaje y de las acciones del hombre que contiene para finalizar convertida en "éxtasis" o sueño del poeta que hace posible el nacimiento del poema. Es precisamente su metamorfosis a "éxtasis" la que origina el resto de las transformaciones porque ella es "principio y fin" de todos los cambios artísticos. Con la explicación del proceso poético, el poeta termina la estrofa para continuar diciendo:

Cuando regresé a mí mismo
--tú a tu contorno volviste--
todo estaba donde estaba
todo igual, todo distinto.
De tus prodigalidades
han vuelto a nacer los cuerpos,
las almas, nubes y sueños.
Y otra vez la hormiga existe
y el límite y la distancia,
lo posible y lo infinito. (27-36)

Cuando el poeta retorna de sus éxtasis creativos, Soria también reaparece mostrándose igual a la tierra que antes fue pero al mismo tiempo diferente. La diferencia se la otorga el haber recibido del amoroso trabajo del poeta que la ha hecho evolucionar agregando el paisaje poético al natural ya existente. Así, a la Soria-tierra con "límite y . . . distancia" se le ha adicionado la Soria-poesía-amor

del poeta que contiene "lo posible y lo infinito" dado por el mundo del arte que modifica a Soria, poesía del poeta.

Soria-poesía mantiene intacto los recuerdos de la juventud del poeta como así sus formativos ancestros de tierra morisca. Esta íntima combinación de hombre y tierra da nacida al soneto titulado "Amantes":

Busco mi mocedad y en ti perdura,
 Soria. No sé por qué mi Soria presentida,
 antes de bozo, incierto azar mi vida
 ya te soñaba novia prieta y pura. (1-4)

Viajando por el recuerdo, el poeta se detiene en la tierra soriana que es "prieta" como el color de la piel del moreno moro que fue su primer habitante y "pura" como su propia "mocedad" para encontrar allí su juventud. En la región castellana no sólo se ha grabado su juventud para siempre sino que también ha sido anticipada por el joven Gerardo Diego como parte de su propio y lejano futuro. Para describir la anécdota que contiene el presente, pasado y futuro, el poeta usa sólo dos tiempos verbales y un adjetivo consiguiendo el ahora con los verbos "busco" y "sé," el futuro mediante el adjetivo "presentida" y el pasado a través del imperfecto "soñaba," con lo que la economía da paso a la grandeza de la técnica literaria.

Manteniéndose en el pasado, el poeta escribe el segundo cuarteto, el primer terceto y la primera línea del último terceto para volver al presente donde comenzó este poema, que así termina:

Y llegué a ti en abril. La madrugada
se iba tornando rosa, jalde, verde
y el tren me iba cantando: no se pierda
lo que no vivió tu suerte echada.
Me estabas esperando y ya eras mía
y yo tuyo. Tu espalda me mostrabas.
Cesaba el cabalgar por la ancha vía.
Te abracé como a Venus. Palpitabas.
Mi juventud es nuestra todavía
como cuando en la boca me besabas. (5-14)

El poeta arribó a Soria en una madrugada primaveral cuyos colores "rosa, jalde" y "verde" recuerdan el colorido con que Antonio Machado revestía a Castilla pero al que Diego intensifica abrigando especialmente en jalde. A la descripción pictórica, el poeta agrega la musical que consiguió del cadencioso sonido que el tren hacía en su recorrido. La colorida tierra soriana estaba allí esperándolo transformada en la amante que espera a su amado. Eran amado y amante porque poeta y tierra se pertenecían puesto que la tierra mutó al hombre en poeta y el paisaje nació de su artística mirada. Como un enamorado amante, el poeta estrechó a la tierra como si ella fuera la reencarnación de la bella y amorosa "Venus," quien emocionada o "palpitando" lo recibió en el andén.

Del amoroso abrazo de reencuentro compartido por el artista y la tierra en el pasado, el poeta vuelve al presente con su juventud reconquistada que ya no es

solamente su individual privilegio sino que se ha convertido en "nuestra" con lo que la ha expandido para que alcance a la tierra. Soria de hoy es tan joven como aquélla que de niño a su boca alcanzaba. El poeta comenzó su poema en el presente para llevarlo al pasado que se hizo futuro para retornar al presente envuelto en la juventud que encontró en la tierra sempiterna, haciendo la Soria-paraíso que está formada por todos los tiempos y que el poeta ha sabido matener indeleble en el poético recuerdo.

Soria convertida en el paraíso recobrado se abre ante el poeta para que empiece su artístico recorrido ofreciéndole su temporada primaveral, la que le extiende un sensual convite que está descrito en el poema "7 de mayo":

Por San Estanislao vuelca su cesta
la primavera: rosas y jazmines
y nardos. Ya se embriagaba, de maitines
a completas, de vísperas a siesta
el galán ruiseñor. Siete de mayo,
el santo del canónigo en su huerto.
Y gozamos aromas y conciertos.
Y la colineta, asombro de Moncayo. (1-8)

El poeta revela ante sus lectores un cuadro altamente sensual que representa a la primavera abriendo una "cesta" mágica de la que salen magníficas flores, aromas y cantos de pájaros. La estación primaveral hace notar su presencia el día "7 de mayo" que está dedicado a honrar la memoria de "San Estanislao," cuya milagrosa

mano convierte a la "colineta" en "asombro del Moncayo" puesto que aunque éste la sobrepasa en altura no se le asemeja en belleza. La belleza de la estación deja perplejo al poeta, quien describe su sentimiento diciendo en los dos últimos tercetos:

Todo es sorpresa para mí: el convite,
 tan generoso, el clima en que ya ardo,
 la azul celeste luz, triunfal desquite
 sobre el invierno. Que cobarde huía.
 Y no me acostumbro todavía
 a que solemnicen Don Gerardo. (9-14)

A la inesperada belleza de la tierra y su clima se le agrega el inesperado apelativo de "Don" con que la gente llama al poeta, lo que hace exclamar "Todo es sorpresa para mí," a lo que sigue una lista de los hechos que provocan en él este sentimiento. En la descripción de los hechos, Diego utiliza nuevamente el verbo "arder" y por segunda vez lo relaciona con calor. Por su parte el "azul" se convierte en color del "desquite" que toma la primavera sobre su adversario "el invierno" que el poeta humaniza dándole la característica de "cobarde" y procurándole la capacidad de huir. Con esta paródica lucha entre la primavera y el invierno el poeta recuerda la lucha entre Doña Cuaresma y Don Amor que en el medievo hiciera famosa el Arcipreste de Hita en el Libro del Buen Amor, con lo cual le agrega un toque conceptista a su moderna poesía.

Las hermosas flores que adorna la primavera soriana se convierten en "Las flores de los versos" que "no se mustian jamás" del poema "Ramilletes," con lo que los elementos estacionales se van transformando poco a poco en indeleble poesía. Lo mismo ocurre con los vencejos que son las aves que anuncian la estación a los que el poeta dedica el "Zéjel de los vencejos," en el cual eterniza su gangoso graznido:

Los vencejos del sacristán,
volando vienen y volando van.

.....

Que aquellarre, guirigay, guirigorre,
los vencejos chillando están

Cómo rayan en el cielo, ¿oís?

con las alas, los picos, ras, rís,

¿Seda? ¿Lija? ¡Chisgarabís!

Los vencejos del sacristán.

Los vencejos del sacristán;

que volando vinieron y volando se irán. (1-2, 9-16)

El poeta utiliza dos onomatopeyas de las cuales la primera se origina con la repetición de la "r" de las palabras "aquellarre, guirigay, guirigorre," que sirven para imitar el ronco graznido de los pájaros que llenan de ruido el ambiente. La segunda onomatopeya se consigue también con la repetición del sonido de la "r" que en "ras, rís" se imita el sonido que las alas producen al cortar el aire. La

fuerza sonora de las onomatopeyas atrae el punto focal de las aves que han sido metamorfoseados a portadoras de la buena nueva primaveral. Con su ciclo de aparición y desaparición, el poeta alude al tema del eterno retorno que es precisamente el símbolo con que abre y cierra el zéjel para evidenciar su importancia. Como símbolos portadores del eterno retorno, los vencejos se identifican con las "oscuras golondrinas" de Bécquer, con lo que Diego hace un homenaje al poeta que tanto admira y cuya influencia ha reconocido en un buen número de ocasiones.

De la misma manera que en la primavera pululan las aves también nacen los peces, y entre ellos Soria es famosa por las truchas que se encuentran en sus ríos. Son estos peces el motivo que da origen al poema titulado "La trucha," en el cual así los describe:

Se nos va de las manos,

resbalada la tarde.

Es la trucha del cielo

una trucha más grande.

.....

Ya a la luna relumbra

ya ruiselan el aire

Ay que curvas de nácar,

de enlunados lunares

Ay que arpegios de Schubert

la sartén canta en trance.

Qué paisaje en mi boca

Re fa sol sol la fa re. (1-4, 17-24)

Mediante una imagen móvil, el poeta deja resbalar de las manos a la tarde para que se convierta en la nocturna "trucha del cielo" que es la metáfora con que llama a la noche. La noche animalizada posee una "luna" para alumbrar las "curvas de nácar" del cuerpo del pez que bajo su poderosísima acción transforma a sus escamas en "enlunados lunares," que es la imagen con que termina de crear el romántico ambiente de moderno ensueño surrealista que describe. Sin embargo, en la siguiente estrofa el ensueño desaparece para dar cabida a una descripción práctica de la vida diaria en la que hace desaparecer la monotonía del pez convertido en pescado en "la sartén" que "canta" los "arpegios de Schubert" mientras la boca se prepara para recibir el "paisaje" contenido en el acuático alimento. En "La trucha," el poeta ha usado el elemento romántico de la calidad mágica de la noche que ha unido a elementos realistas, con imágenes surrealistas para entregar un agradable y liviano poema dedicado a un pez que nada en los ríos de la región castellana.

Entre otro de los significativos habitantes de la región soriana se encuentra el toro negro de Valonsadero, cuyo ancestro fue el animal totémico de las antiguas tribus que habitaron el río Duero. Para ellas, el toro era el símbolo del empuje guerrero, la nobleza y en general lo consideraban como la expresión viva de todas las virtudes. Esta antigua calidad simbólica se ha mantenido hasta el presente, lo

mismo que ha sucedido con su pagánica exaltación que solamente ha variado al unirse a la cristiana veneración en honor a San Juan para constituir las veraniegas fiestas de San Juan. Las festividades que duran cinco días han servido al poeta para crear el poema-novela titulado "Fiestas de San Juan" que está compuesto por seis capítulos usando el tercero para explicarlas:

Semana, unidad de ritmo.

Cinco dedos, cinco días.

Desde el jueves hasta el lunes,
cuéntalos bien tú, mi vida.

Martes a la escuela, a sonar,
a recontar maravillas.

Miércoles ese día aprócrifo,
puente entre dos orillas.

Cinco dedos y una mano,
la fiesta es una y la misma
a lo largo de los signos
a lo ancho de las vidas.

Festividad ciaboga,
hay que doblar la baliza
Rechina el quicio del sol.
Y la amapola a la espiga
disputa y chupa la sangre

para sus bodas lascivas.

Son las bodas sanjuaneras,

las mejores de Castilla.

¿Dónde fueron impacientes

las violetas primerizas.?

La amapola arrebatada

su novio a la margarita. (1-24)

En el poema-novela, primeramente, se habla de los cinco días que conforman esta festividad cuyo número la asemeja a una mano y sus dedos. Al igual que sucede con la relación entre la mano y sus dedos que permite que ellos puedan desarrollar funciones diferentes sin desmentir por ello su común origen, ocurre con las diversas actividades presentadas cada día, que son en su totalidad dedicadas a honrar a San Juan. La segunda información explica que las festividades van de jueves a lunes siguiendo la tradición que ordena comenzar el primer jueves después de San Juan. Se elige este día por su calidad mágica conseguida poéticamente por la simbólica imagen "rechina el quicio del sol," con la que poeta llama al solsticio de verano que es el día en que el sol está más alejado del Ecuador por lo que el pueblo le otorga cualidades extraordinarias.

Tomando en consideración el tradicional aspecto de la fiesta, el poeta la transforma en un barco que rema hacia atrás o "ciaboga" porque el instrumento que lo guía se ve obligado a "doblar la baliza" o, dicho en otras palabras, tiene que cambiar su rumbo enfilandó hacia el pasado. Al anclar en el pasado, llega a

los hombres activados por sus primitivas emociones de las que se desprende la tónica imperante durante estos cinco días festivos. Entre las pasiones impera el amor puesto que de él nadie se escapa incluyendo las flores.

En las siguiente líneas, el poeta describe este ambiente amoroso:

Canta y canta en la Dehesa
el grillo su rima rica,
tijereta de sus élitros
de transparencia durísima.
Canta, canta, oscuro novio,
frota--cri, cri--la delicia,
que en la jaula con Don Quijote
purgarás tu cavatina. (25-32)

El grillo enamorado habita el parque conocido como la Dehesa pero cuyo nombre oficial es Alameda de Cervantes. En él se escucha el onomatopéyico "cri, cri," con el cual el insecto llama a la hembra para que lo acompañe a su cueva en donde morirá después de la cópula. El poeta hace una relación entre "el grillo" y "Don Quijote," recalcando en ella el verdadero nombre del parque que honra la memoria de Cervantes y su libro Don Quijote de la Mancha.

La descripción de la fiesta continúa en el capítulo cuatro donde se describen los acontecimientos ocurridos el jueves que es el día cuando se va a Cañadahonda a ver salir a los toros de sus corrales:

Ya vienen galopando por la vega,
ya estrechan la barrera del acoso.
Vienen entre los prados y las rocas
donde quedó pintado el tiempo absorto,
van, se apresuran a la arena siena
que ha de empaparse de carmines sordos.
Alegre cabalgada de linajes
que heredan varas y renuevan mozos.
Por el verde clarísimo de la meseta
corre la sombra negra de los toros.
Toros de España, toros bisonteos,
toro júbilo, toro fuego, toro
de pena y luna, toro, toro eterno
sobre esta piel de Hesperia, áspero coso
que sus cuadriles tensa y esparranca
de mar a mar, de Africa a Europa, ay toro
Júpiter el mentido, ay toro Hércules,
toro de Indias, toro sin estorbos
de columnas soberbias, destrozadas
de un derrote al poniente tenebroso. (1-20)

En el toro acorralado, el poeta ve al otro libre que corre por el campo asumiendo sus diferentes connotaciones gloriosas antes de terminar muerto mientras se pone

el sol y se finaliza el cruento rito. En el capítulo, el poeta entrega una escueta simplificación del paradójal y complejo pensamiento español que encierra a su glorificado ídolo para entregarlo en sacrificio en honor a una Deidad cristiana con lo que nuevamente lo glorifica para acabar devorándolo también en honor de San Juan. En la fiesta, lo pagano y lo cristiano se unen para entregarse a la alegría escapatoria.

La exaltación realmente cristiana de la Fiesta de San Juan se traduce en una romería que se hace hasta la peña del San Saturio que es descrita en el capítulo seis:

¿Estoy viviendo yo, vivo el ahora,
la realidad, es sueño, la poesía?
Y penetro en la peña, no olvidada,
bajo a tientas las gradas de la ermita.
Sí. Yo también Aquel, también entonces.
Aquel ¿pronombre arcángel? Nombre o cifra
Y mi encontrada calidad sepulta.
Su esencia más recóndita averigua. (1-8)

El poeta habla de su propia experiencia de romero en la que el pasado se hace presente en la visita de la ermita que se ha mantenido inalterable a pesar de los años. La visión del santo lugar hace titubear al poeta que sobrecogido de emoción se evade de la realidad y no sabe si sueña o vive sintiéndose en el presente lleno del Santo del pasado. La personal experiencia religiosa no es

compartida con ningún otro romero porque parece que el pueblo se olvida de la parte religiosa entregándose a la parte humana de la celebración que en el resto del poema se realza.

A la energía con la que el pueblo español se dedica a la parte carnal de las festividades sanjuaneras, de las que el toro es su símbolo viviente se le debe agregar el hecho que el poeta es un gran aficionado a las corridas y es para él un deber incorporar la lidia en este capítulo que está dedicado al conocimiento de España y sus costumbres. La fiesta taurina es la que inspira "Oda a Belmonte," que es uno de los numerosos poemas que conforman el libro titulado La suerte o la muerte que está completamente dedicado al toreo. Este canto de entusiasmo frente a la grandeza del rito dice:

Ya retumba y resueña
la hueca palma y el vivaz jaleo,
cuando de pronto surge el centelleo
de un dios chaval pisando la arena
.....
Despierta, escucha, mira, se incorpora
crece el toro solemne,
y alarga la testuz aterradora
coronada e indemne. (28-31, 56-59)

El torero y el toro se encuentran frente a frente en el redondel. En el acto mágico el hombre se transforma en ufano diosecillo pagano que siente por

primera vez que tiene en sus manos la posibilidad de la vida y la muerte mientras que el animal despertando de su cerebro de bestia crece a su calidad simbólica de aterrido guerrero. Así, mientras el hombre se disminuye a su calidad primitiva, el animal se acrecienta a su calidad ancestral. Representando sus nuevas investiduras el toro y el torero se preparan a luchar por su supervivencia:

No existen más que un toro y un torero

estimulando en planetaria masa

la lenta rotación de la faena

Y el toro pasa y se vuelve y no rebasa

la linde que le aprieta y le encadena

Esa redonda conjunción que acaso

no repita ya el cosmos, tiene nombre

el pase natural en cielo raso.

Y ese trágico, estrecho

eclipse, pase de pecho,

y ese corvo cometa, molinete,

y ese rayo, estocada.

Tinta la mano en sangre. (113-25)

El hombre y el animal están solos en el ruedo mientras que a su alrededor se encuentra la masa observadora que los azuza. El enfrentamiento mortal comienza en sus primeros ruedos y el toro es alcanzado por el "corvo" del torero cuya mano

se alza rojiza de sangre del animal herido. El torero triunfante se vuelve a su audiencia:

y millares de palmas baten palmas
y las gargantas crecen
y se hinchán y enfierecen
las sílabas del nombre de Belmonte. (128-131)

El enervado público irrumpe en aplausos y gritos ante la vista del magnífico despliegue técnico del torero. La plaza repite mil veces el nombre del héroe de la jornada que recién comienza. La lucha sigue implacable:

Y en un instante elástico y heroico
rompe sus eslabones de ludibrio,
y en un pasmo de arrojo y equilibrio
coagula, calma, amansa al paranoico,
jugándose todo, al todo o nada,
en el sublime albur de la estocada
Rasgó el pitón la esquila chaquetilla
y--pendular trofeo--
un cairel de oro, hilo de seda brilla.
Más la espada cavó su sepultura
deslizándose fúlgida hasta el pomo
y un mar de sangre surte y empurpura
la abovedada redondez del domo. (178-190)

El torero se prepara a enterrar su espada en el herido toro. Sin embargo, la bestia trata de defenderse y con uno de sus cachos alcanza la chaqueta de su adversario y aunque se la deshilacha en dorados hilos no cuenta con la fuerza requerida para hacerle daño por lo que la espada del torero se le entierra hasta la empuñadura "Y el soberbio, en su foso / a su propia grandeza se derrumba" (199-200). De los espectadores se desprende un grito unánime: "Es la ovación, el triunfo, la humareda. / La turbia plebe se despeña y rueda / y mece al domador sobre sus hombros" (204-206). La concurrencia eufórica baja de sus asientos hasta el ruedo para acercarse al torero, a quien lleva en andas para comenzar el paseo de héroe triunfante. El poeta describe la acción con crudo realismo, por lo que el público se presenta como "turbia plebe" transformada así en una descontrolada muchedumbre. Este pueblo enloquecido no baja hasta la plaza sino que se tira hacia ella cayendo y rodando sin ningún freno, porque frente a él se abre la única oportunidad que tendrá de participar del triunfo. La tarde de toros cierra su espectáculo en el poema "Final melancolía":

Se acabó, vacié el bolsillo
de alegrías. Ni una sola
me queda, ni un centimillo.
Todo se lo llevó la ola.
Y ahora que el pueblo se aleja
y sube al cielo la queja
de la tarde que se enfía,

el tedio, sutil, me muerde
 y en el aire se me pierde
 la mansa melancolía. (1-10)

En la décima, el poeta que ha presenciado el fin de la corrida vuelve a la realidad donde se encuentra solo porque al mismo tiempo que el público se retira se alejan sus vanas alegrías que han tenido la oropélica duración de la mágica y superflua acción que ha presenciado. Al encontrarse solo, siente cómo el frío de la tarde lo envuelve, como también lo hace la tediosa realidad que ha borrado la fiesta taurina dejando en su lugar el melancólico recuerdo del hombre que se evade dejándose llevar por el ficticio triunfo que la temporal situación le ha otorgado.

La misma sensación de ficticia alegría con que el poeta envuelve a la fiesta taurina se encuentra en la descripción del Carnaval de Soria que es la última fiesta castellana veraniega con la que se anticipa la estación de Cuaresma. Su trágica temporalidad da origen al poema titulado "Carnaval de Soria" que se encuentra en el libro Soria sucedida:

Carnaval sueño de un día
 para la niña pintada
 que se mira en los espejos.
 Recelo de la casada
 que oye el bullicio a lo lejos.
 Misera carnavalada

sobre la tierra apagada

que se olvidó de soñar.

Carnaval de Soria helada,

yo te quería cantar.

.....

Carnaval de Soria.

Carnaval de Niza.

La carne ilusoria

se torna ceniza.

Tres horas fugaces

en el año lento.

Seda de disfraces

que se lleva el viento. (5-14, 83-90)

La patética temporalidad que emana de los versos sirve para mostrar la infelicidad de la tierra que unida a su habitante tratan en vano de apartarse de su realidad buscando refugio en el terrenal jolgorio que le producen tres limitadas horas de ilusión. Las tres horas de fiesta trágica e ineludiblemente se tornan "ceniza" o polvo que desaparece en el viento. Este es el "carnaval" que ha perdido su calidad de fiesta para convertirse en su amargo antídoto que esparce su amargura a través de versos que la repiten una y otra vez incansablemente. El poeta valiéndose de la repetición establece su posición filosófica frente a la vanagloria de la que España y su pueblo no pueden escapar.

Sin embargo, apelando a un vuelco artístico deja entrar un rayo de esperanza en este cuadro negativo diciendo:

Pero hay algo eterno
que el sol no consume.

Un contacto tierno.

Un leve perfume.

Carnaval soriano.

Carnaval pequeño.

Yo soñé en tu mano.

Prolonga mi sueño. (91-98)

Apelando a su natural optimismo, el poeta se repone viendo en la deprimente situación de su patria una luz de esperanza entregada en "Un contacto tierno" y "Un leve perfume" que experimenta en las horas carnavaleras. La suavidad que envuelve a las situaciones se convierte en la sensualidad mágica que hace soñar al poeta, quien se deja envolver por el sueño creador que le inspira la poesía. Por lo cual el poeta termina pidiendo al carnaval más de aquellos inspiradores momentos que lo hagan crear.

Alejándose del Carnaval de Soria, el poeta continúa recorriendo los caminos castellanos en busca de nuevos momentos y elementos que con su inspiración le provoquen poesía. La musa se le aparece cuando visita a la histórica Numancia donde se peleó fieramente contra los romanos entre 153-173 a.c. hasta que la ciudad fue arrasada por Escipión Africano. En la actualidad sólo le quedan como

recuerdo de su glorioso pasado dos monumentos que se levantan en medio de una tierra yerma. La simplicidad de su ruinoso presente lleva al poeta a cantar "Numancia que fue guerra y es ceniza / duerme al arrullo de una alondra riza," (12-13) que son las estrofas en las que la valentía se convierte en polvo esparcido bajo los vuelos de una alondra que trina. Con esta descripción, el poeta presenta un cuadro de naturaleza muerta en cuyo instante se ha detenido el correr del mundo reteniendo el pasado para siempre.

En el pueblo medieval de Calatañazor también se da detenido el tiempo:

Azor, Calatañazor

juguete.

Tu puerta, ojiva menor,

es tan estrecha

que no entra un moro, jinete,

y, a pie, no cabe una flecha.

Descabalgá, Almanzor.

Huye presto

Por la barranca brava,

ay, y como rodaba,

juguete,

el atambor.

El poeta comienza el poema "Calatañazor" con la palabra "Azor" que corresponde al sustantivo que en la Edad Media denominaba al halcón, con lo que

inmediatamente establece el ambiente medieval que realmente sustenta Calatañazor y que quiere trasladar al poema. El villorrio que ha permanecido intacto desde el Medioevo parece un "juguete" en las manos artísticas del poeta, quien destaca lo estrecho de la antigua puerta que lo cierra y que no permite la entrada ni de un "moro" ni de una "flecha" haciendo así comicidad con la hipérbole. En la estrofa de cierre, la sonrisa que causa la poco práctica puerta se pierde cuando el poeta sin dejar el presente transcribe un momento de la antigüedad donde el moro caudillo "Almanzor" llega a Calatañazor. A su llegada, mientras Almanzor descabalgaba, el "atambor" caía como un "juguete" por "la barranca brava." La enrevesada sintaxis del hipérbaton recuerda el estilo de Góngora y esta vez también, como lo hizo el antiguo lector, el moderno debe interpretar lo que el poeta apenas esboza en el poema.

En la misma medida que Calatañazor ha detenido el tiempo lo ha hecho también el río Duero que renace sin interrupción de las nieves eternas que cubren los altos picachos del Urbión. De los inicios del río en la laguna del Urbión el poeta hace "Balada del Duero infante," en la cual así lo describe:

allá arriba, Urbión relumbra.

Nieve en mayo y en enero.

Ríe y llora, llora y ríe.

¿Cuántas gotas tiene el Duero?

.....

El infante va contento,

brinca y tañe su pandero

--pies sonoros, piernas frescas--

cuando pasa por Salduero. (4-7, 20-23)

El Duero es personificado convirtiéndose en un bebé que "Ríe y llora" para luego crecer hasta su infancia en la que "brinca" además de que "tañe su pandero," con lo que se transforma en gitano bailarín. Este gitanillo Duero que es el "niño Duero" cantado en "Cumbres del Urbión" crece hasta el adulto convirtiéndose en "Tú, viejo Duero, sonríes / entre tus barbas de plata," (9-10) del "Romance del Duero" para terminar asumiendo el orgulloso: "Yo soy yo. Yo soy el Duero / Duero solo," (10-11) del poema titulado "Yo soy el Duero," en el que la fuerza de su presencia no necesita ningún adjetivo además de "solo" para ser reconocido. El poeta hace que el río Duero convierta su fama en eterna poesía en la que vivirá para siempre porque sus aguas no sólo reflejan en sus diferentes personificaciones a todos los ciclos de vida sino que también son testigos portadores de todos los cambios que su patria ha sufrido.

Al igual que el Duero es evidencia patriótica, la tierra castellana también contiene la esencia de raza castellana. El poeta sintetiza la región castellana en el alto Urbión porque en esta tierra se concentra la semilla de origen de la raza y el agua que le proporciona alimento. El amalgamamiento del todo castizo en su parte tierra-cerro da origen al poema "Cumbre del Urbión" que así manifiesta el fenómeno de unificación:

Leve es la tierra. Toda pesadumbre
se desvanece en cenital rotonda
Y al beso y al tacto de infinita onda
duermen sierras y valles su costumbre.
Geología yacente, sin más huellas
que una nostalgia trémula de aquellas
palmas de Dios palpando su relieve. (5-11)

En la cima del Urbión, Castilla toma contacto con Dios proporcionando una imagen que se asemeja a aquéllas que Unamuno usó repetidamente en su poesía, con lo que Diego hace claramente un homenaje al maestro. En las alturas, la tierra y el cielo se unen en identificación mística logrando ella se olvide de su oscura realidad para entregarse al maravilloso contacto que tomando la forma de "infinita onda" que le brinda el "beso" y el "tacto" del amante cuyas "palmas" recorren "su relieve" en amoroso contacto. Con la unión mística de Castilla que es la portadora del alma castellana y Dios, el poeta superando a Unamuno emula a la poesía de San Juan de la Cruz en la cual el alma alcanza su unión con Dios. Con Castilla sintetizada en Soria y ésta convertida en mística amante damos por terminado el recorrido artístico del poeta por la tierra soriana que tanto ama y que por amor ha perpetuado en poesía.

Siguiendo el trabajo poético realizado por Gerardo Diego en el cual sus experiencias de vida se transforman en poesía que graba en amoroso recuerdo, es necesario mostrar cómo la experiencia de su propia fe también se convierte en

amorosa poesía. La búsqueda artística para alcanzar la expresión poética más adecuada para exponer la comprensión que el poeta tiene del amor de Dios será el tema desarrollado en el siguiente capítulo, con lo que se dará por terminado este estudio monográfico.

Capítulo V

El símbolo poético del amor de Dios

En la etapa religiosa de su trabajo poético, Gerardo Diego establece la búsqueda de los símbolos que eficientemente le permitan describir el significado que Dios tiene como Supremo ejemplo de la sublimación de todos los amores. Esta fusión entre la religión y la estética se convierte en un sistema metafísico y poético organizado en tres diferentes etapas de las cuales la primera se refiere al reencuentro con la fe, la segunda corresponde a la unión del poeta con Dios y la tercera contiene la aprehensión poética del Amor Divino. Asentado en sus creencias religiosas, el poeta desarrolla una poesía que apunta directamente a la demostración del amor divino como fuente de eternidad.

El poeta propone como primer paso de su conquista artística la recurrencia eterna, en el cual nostálgicamente trata de recuperar la inocencia de su primer encuentro con Dios deseando prolongarlo linealmente hasta la eternidad. La experiencia infantil le inspira al poema titulado "Creer," en el que sirviéndose de un ruego pide su vuelta a la fe:

Porque, Señor, yo te he visto

y quiero volverte a ver

quiero creer

Te vi, sí, cuando era niño

y en el agua me bauticé,

y, limpio de culpa vieja,

sin velos te pude ver.

Quiero creer.

Devuélveme aquellas puras

transparencias de aire fiel,

devuélveme aquellas niñas

de aquellos ojos de ayer.

Quiero creer. (1-13)

El niño pudo ver a Dios porque se le restauró su pureza en la pila bautismal cuyo sacramento lo dejó "limpio de culpa vieja" o libre del pecado original recibido en su concepción. Una vez que fue liberado del pecado, o "velos" que es el sustantivo con que el poeta simbólicamente lo nombra se hizo la luz que le permitió verlo. Esa luz o "puras transparencias" que penetraban por las pupilas o "niñas" de sus ojos son las que pide le sean retornadas, porque como lo repite a modo del estribillo "Quiero creer" siente el imperioso deseo de recobrar la fe que entonces se le fue entregada.

Desdeñado su impío presente y entregando fórmulas para que pueda ser por Dios borrado de su vida, el poeta prosigue su ruego en la siguiente estrofa:

Limpia mis ojos cansados,

deslúmbrales del cimbel.

Lastra de plomo mis párpados

y oscurécelos bien.

Quiero creer.

Ya todo es sombra y olvido

y abandono de mi ser.

Ponme la venda en los ojos.

Ponme las mano también

Quiero creer.

Tú que pusiste en las flores

rocío, y debajo miel,

filtra en mis secas pupilas

dos gotas de fe.

Quiero creer.

Porque, Señor, yo te he visto

y quiero volverte a ver,

creo en Ti y quiero creer. (14-31)

Clamando una vez más por el retorno al paraíso de la fe, pide la simbólica limpieza de sus ojos que han estado sucios de visiones frívolas para que puedan ver la luz del cimbel a la atracción que del Creador emana. Una vez que ellos estén limpios se encontrarán cansados por el peso o lastre de "plomo" que sus "párpados" sentirán. Cuando los ojos del poeta estén cerrados por el cansancio, Dios se apresurará a curarlos por medio de la "venda" con que los cubrirá tocándolos con sus divinas "manos" y permitiéndoles el relajamiento que les traerá la oscuridad. Con la oscuridad llegará para el cansado artista "olvido y

abandono" de su propio ser. En el momento que se siente vacío de sí mismo, el poeta pide a Dios que lo retorne a la "fe" que le llegará como "dos gotas" que en sus "secas pupilas" el Señor pondrá. El poeta usa estas imágenes relacionadas con los ojos porque ellos son el símbolo que filtra la Luz divina que espera restaurar en su corazón.

En la última estrofa el milagro de la readquisición de la fe se establece cuando el poeta agrega al estribillo inicial "quiero creer" la frase "creo en Ti," con lo cual Dios del nostálgico sueño de deseado pasado se transforma en Dios amorosamente actualizado. Su actualización toma lugar mediante el presente activo con que es confirmado como realidad del momento que se agrega a la ya existente. Con su fe restaurada, el poeta se prepara a gozar de su nuevo estado de conciencia que le permitirá acercarse a Dios.

El acercamiento del poeta a Dios se produce en el poema titulado "Al Santísimo Corpus Christi" donde su alma se impregna de su divina presencia. En el poema, el poeta abandona la tendencia lineal de vuelta a su pasado que lo separa del mundo para plantear la reunión mística como un fenómeno compatible con la naturaleza. En esta dinámica que guía hacia un final panteísta se originan dudas que asaltando al poeta son traspasadas por él a la primera estrofa:

Entre tantas dudosas certidumbres
que me mienten, halagan los sentidos,
Tú, callado y sin nubes, tan desnudo,

tan transparente de ternura y trigo
¿qué me quieres decir--labios sellados--
desde tu oculto y cándido presidio?
¿Qué me destellas, ay, qué me insinúas,
qué me quieres, Amor, Secreto mío?
Porque las ondas que abres y propagas
desde la fresca fuente de tu círculo
me alcanzan y me anegan, me coronan
me ciñen de suavísimos anillos. (1-12)

Dios actualizado ha sido convertido en círculo para asumir su medieval expresión de esférica perfección que le otorgan sus cualidades de concentración en infinitud que despliega al unísono. De acuerdo a la tradición, el círculo contiene un centro perfecto que está rodeado por la línea formada por puntos infinitos que construyen la circunferencia. Su centro y su circunferencia lo convierten en la figura doblemente perfecta que simboliza a Dios.

A la esencia encerrada en el círculo perfecto se comunica el poeta, confesándole su carnal debilidad que hasta el momento lo ha empujado a entregarse gustosamente a la seducción de ostentosas situaciones terrenales que se le han ofrecido. Al llamativo despliegue seductivo terrenal que es fácilmente comprendido por los sentidos se contrapone el profundo pero tranquilo ofrecimiento espiritual de la Eucaristía que entrega un mensaje religioso y filosófico difícil de captar. El poeta no puede comprender el mensaje divino

puesto que del Hacedor sólo ve los "labios sellados" que no emiten ninguna palabra.

Sin embargo, el poeta comienza a intrigarse al recibir incomprensibles luces que lo encandilan saliendo desde el "oculto y cándido presidio" donde se encuentra Dios encerrado. Los rayos que se desprenden de la "fresca fuente" como llama a Dios se convierten en ondas de agua que con sus "suavísimos anillos" lo "ciñen" apresándolo. El poeta, supeditado a los iniciales conocimientos sagrados, abre su conciencia comprensiva:

Mas ya sé lo que quieres, lo que buscas.

Si la Esperanza es prenda de prodigios,

si el sol de Caridad arde sin tregua,

lo que me pides es Fe, los ojos niños

Quererte, sí, y creerte. ¿Tú me esperas?

¿Me quieres Tú? ¿De veras que yo existo?

¿Tú me crees Señor? Yo creo y quiero

creer en Ti, quererte a Ti y contigo. (13-20)

El proceso intelectual de la comprensión divina comienza con la presentación de dos postulados de fe en los que el poeta propone dos posibilidades que de ser verdad se resuelven en una ley irrefutable. Las dos posibilidades enunciadas por la palabra "sí" se resuelven en el axioma "lo que pides es Fe," al que el poeta reacciona. Respondiendo "Quererte, sí y creerte" el artista da prueba de su aprehensión intelectual y voluntaria de Dios. Sin embargo, la conciencia

intelectual del poeta no ha sido del todo sometida a la voluntad divina, por lo que nuevas dudas emergen en forma de cuatro intrerrogantes. Sin esperar respuesta, el poeta se entrega voluntariamente a Dios, proclamando su fe presente mediante "creo," su fe futura a través de "quiero creer" y su sumisión en "quererte a Ti y contigo," mediante la cual se le integra. Integrado al reino de la fe, comienza un monólogo con Dios con el que se conforma la siguiente estrofa.

Por conversación del poeta, Dios se convierte en la expresión de la paradoja filosófica en la cual es uno y el todo a la vez asumiendo todos sus nombres:

Sí, mi voluntario prisionero errante,

mi voluntario capitán cautivo,

mi disfrazado amante de imposible,

mi cifra donde anida el infinito.

Sí. Tú eres Tú, te creo y te conozco.

Ya te aprendí y te sé, paz de Espíritu.

Prosternarse, humillarse: eso fue todo.

Deponer, abdicar cetros, designios.

Por Ti hasta la indigencia, hasta el despojo

quedarse en puros huesos desvalidos.

La reina Inteligencia hágase esclava,

sea la Voluntad sierva de los siglos.

Y queden ahí devueltos, desmontados,

en su estuche de raso los sentidos.

Veo y no veo, palpo y nada palpo,
escucho sordo y flor de ausencia aspiro.

No hay más que una verdad: Tú, Rey de Reyes.

Tú, Sacramento, Corpus Christi, Cristo. (21-38)

A los nombres el poeta antepone el adjetivo "mi" con el cual se le apropia concientemente desde su vida de adulto. Como adulto creyente y deseante lo llama "prisionero errante" que es la paradoja con que al unísono lo ubica tanto dentro de sí mismo como en todo lugar. Es "capitán cautivo" porque encerrado en su alma lo guía, "amante de imposible" porque su infinito amor se extiende indiscriminadamente hasta lo imposible y es "cifra donde anida el infinito" porque transformado en expresión numérica inconmensurable contiene el infinito. La letanía cuádruple en que todos los sustantivos y adjetivos que describen a Dios llevan minúsculas se termina con la expresión "Tú eres Tú," pronombre personal escrito en mayúscula que consigue la inequívoca individualización divina que es la forma última con la cual es reconocido.

En la línea que sigue, el artista comienza la explicación del camino que recorrió para alcanzar la "paz de Espíritu" que es cómo llama últimamente a Dios. Para comenzar, el poeta tuvo que olvidarse de los elogios traídos por la vanagloria olvidándose de "cetros" y "designios" para "Posternarse" humildemente ante su verdad. Sigue con el sacrificio que redundo en un poeta convertido "en puros huesos desvalidos," que es la imagen que usa para describir su olvido de la carne.

Despojado de sus apetitos carnales, el poeta debe ofrecer a Dios su "Inteligencia," que de "reina" conductora de sus acciones debe transformarse en "esclava" humilde para respetuosamente recibir la "Voluntad" de Cristo. El poeta lo escucha ordenándole "queden ahí devueltos, desmontados, / en su estuche de raso los sentidos," para que pueda apreciar la realidad que se encuentra más allá de ellos, la cual le permite adentrarse en la única verdad "Tú, Rey de Reyes. / Tú, Sacramento, Corpus Christi, Cristo" que proclama a Dios reconociéndolo como el poder máximo.

Adentrándose en su nuevo y conseguido estado de modestia, sumisión y servicio cristiano, el poeta se dirige a Dios a quien se ofrece en los siguientes términos:

Ya me tienes vaciado,

vacante de fruto y flor,

desposeído de todo,

todo para Ti, Señor.

No soy más que tu proyecto,

tu disponibilidad.

Lléname de amor el cielo,

rebósame de piedad.

He enmudecido mi música

en silencio de tapiz.

Me negué hasta el claro sueño,

hasta la misma raíz.

Ven, rui señor, a habitarme.

Hazme cuna en Belén.

Ven a cantar a mi jaula

abierta, infinita ven. (39-54)

Sintiéndose "vaciado" y "desposeído de todo" el poeta espera que Dios lo reciba por lo que se pone a su "disponibilidad" para que lo transforme en su "proyecto" o divino designio, y lo llene de "amor" y lo envuelva de su misericordia. Con su propio ofrecimiento, el artista procura conseguir que su Dios deseado se convierta también en su Dios deseante que quiera poseerlo para que así se junten en un solo ente que los contenga. A la espera que se realice la unión mística, el poeta se entrega al silencio privándose de escribir y olvidándose del "claro sueño" como llama al deseo mundano que se opone al segundo sueño o deseo de Dios.

Transformando a Cristo en "rui señor" le pide que se anide en su alma que ha convertido en "jaula abierta" que lo espera. El poeta elige llamarlo "rui señor" porque en esta palabra sintetiza el título de Señor de los sentidos que es exquisitamente aplicable a Dios. Finalmente le ruega que transforme su alma en "cuna de Belén" por ser el lugar donde nació Jesús y quiere que allí nazca nuevamente para él.

A la espera de la unión mística de su alma con Dios, el poeta dedica la cuarta estrofa en la que detalla poéticamente los acontecimientos que llevan al encuentro:

Rosas en el ocaso de la víspera,
las nubes hoy se han despertado blancas.
Es ya la aurora bajo el palio de oro,
la gloria teologal de la mañana.
Deslumbradora nieve en las cortinas
que recorren dos ángeles de brasa
y en medio del pecho azul de cielo, abierto
para dar paso a un Sol que se le salta.
El Sol, el Sol del Corpus. Cómo vibran
sus rayos de oro y miel, cómo remansan
recogiendo al centro, al hogar íntimo
donde un Cordero su toisón recama. (55-66)

El suave colorido rosado del atardecer de la noche previa al día del encuentro de Dios con el poeta se convierte en amanecer que en sus "nubes blancas" exuda pureza con la que anuncia la misa mañanera donde se realizará el simbólico encuentro. En la iglesia cubierta de luz que irradia desde las doradas vestimentas se prepara el ritual de la llegada de Dios al hombre. Las blanquísimas cortinas detrás de las cuales se encierra el cáliz que contiene el cuerpo y alma de Dios son abiertas por los "dos ángeles de brasa," imagen con que el poeta llama a las manos sacerdotales. Una vez que se han separado sus cortinas se puede ver el "pecho azul del cielo" en que se ha convertido el interior del compartimiento del altar para dar paso "a un Sol que se le salta," metáfora astral que el poeta usa

para denominar a Dios contenido en la hostia. El "Sol del Corpus" irradia dorados y amorosos rayos que vienen de su sagrado centro donde está el "Cordero" Cristo esperando ser sacrificado. Nuevamente el poeta ha usado la imagen con que transforma a Dios en círculo modificándolo a círculo solar.

A medida que el ritual de la misa continúa, el poeta va experimentando desconocidas sensaciones, cuya descripción hace a través de imágenes de la naturaleza:

¿Pero qué traslación, qué meteoro
es éste que me busca, que me abrasa?
Viene por mí, cae hacia mí derecho,
y en lugar de crecer, cuanto más baja,
más se aprieta de amor, más se reduce,
se achica, se cercena, se acompasa,
hasta inscribirse humilde en la estatura
del mísero dintel de mi cabaña. (67-74)

La Santa hostia es transformada en desconocida estrella y extraño "meteoro" ardiente en cuya caída quema al poeta. Mientras se le aproxima "se achica, se cercena, se acompasa" empequeñeciéndose hasta lograr caber en "el mísero dintel de mi cabaña," imagen que reemplaza a la boca donde se realiza la unión física. La utilización de imágenes astrales y domésticas tienen como finalidad representar específicamente la unión de lo magnífico santo con lo inferior humano.

El poeta continúa describiendo su recibimiento de la consagrada hostia:

Oh Sol que el cielo entero no te cifre
y en sus collados últimos derramas
la unidad de tu ser con brío y luces
que no saben de eclipses ni distancias.
Yo no soy digno, no, de contemplarte,
de encerrarte en mi pecho, torpe casa
de la abominación, lonja del crimen
apenas hoy barrida y alfombrada.
Mas ya el milagro se consuma, y tomo,
comulgo el Pan de la divina gracia. (75-84)

El poeta describe fascinado el milagro que se realiza mediante la fe, en el cual Dios asumiendo la inconmensurable forma lumínica que llama "Sol," cuya magnificencia no cabe en el cielo y cuya infinita luz nunca se apaga, se contrae para entrar en la pequeñez de su cuerpo. Sintiendo toda su inferioridad de humano, el poeta se resiste a recibir el magnífico regalo divino que se le ofrece. Sin embargo, ante la fuerza suprema desatada y acatando su voluntad, el poeta se incorpora al rito y comulga.

A pesar de haber recibido la Comunión, el poeta insiste en sentirse indigno de Dios:

No soy digno, no era digno,
pero ahora un templo soy.

Ilumíname mis bóvedas
y todo temblando estoy.
Esto que vuela en mi bosque
es un pájaro de luz,
es una flecha con alas
desclavada de la cruz.
Y se ahinca en mi madera
y me embriaga de olor.
Ya, aunque se disuelva en brisa,
me quedará el resplandor.
Quédate, fuego, conmigo,
espera un instante, así.
Transparéntame mis huesos.
No te separes de mí. (85-100)

A pesar de saberse y haberse sabido tan inadecuado frente a la superioridad de Dios, la comunión lo ha convertido en "templo" guardián de la fe, por lo que ruega a Dios que lo ilumine o le dé la gracia para que se pueda transformar. El pedido recibe como respuesta un "pájaro" que portador de la gracia se desplaza por el "bosque" en el cual el alma del poeta se ha convertido. Cuando el "pájaro" se hace "una flecha con alas / desclavada de la cruz" y se entierra en su cuerpo despidiendo un "olor" que lo intoxica y un "resplandor" eterno, el símbolo es claramente la expresión de Dios. Para facilitar su eterna permanencia en su alma,

el poeta, siguiendo los pasos de San Juan de la Cruz, lo transforma en "fuego," que es el símbolo que representa el momento de la unión entre Dios y el alma. Luego, el poeta le ruega que se apodere de él fuertemente hasta el punto que a sus "huesos" calcine, para que se haga parte de su esencia formativa.

Realizada la unión mística entre Dios y el alma del poeta, debe enfrentarse a nuevos cambios:

Dentro de mí te guardo, oh Certidumbre,
como el mosto en agraz guarda al racimo.

Te siento navegando por mis venas
como la madre mar a sus navíos.

Dentro de mí, fuera de mí impregnándome,
como a la abeja mieles y zumbidos,
como la luz al fuego o como el suave
color, calor al reflejar el vidrio.

Te oigo cantar, orillas de mi lengua,
florecer en silencio de martirios.

Dulce y concreto estás en mí encerrado.

Lo que ignoran los hombres, pajarillos
lo saben bien, lo rizan, lo gorjean,
flores lo aroman por los huertos tibios,
estrellas lo constelan, lo tachonan,
telegrafían destellando visos,

ángeles del amor lo vuelan fúlgidos,

lo velan rumorosos y purísimos. (101-118)

La "llama viva" de San Juan de la Cruz se convierte en "Certidumbre" que es tan íntimamente suya como lo es el "racimo" del zumo del vino que originó. Dios-Certidumbre es sentido por el poeta "navegando" por sus "venas" con la misma intensidad y cercanía que "la madre mar" siente cómo "sus navíos" la recorren. Con estas dos figuras literarias que se refieren a la estrecha relación que existe entre el elemento de origen y su descendencia, el poeta está realzando la profunda y estrecha naturaleza de su nueva relación con Dios.

La sentida "Certidumbre" se acrecienta desplazándose desde el poeta hasta el medio ambiente que se da a través de los símiles en los que se relaciona "la abeja" con los "zumbidos" que la anuncian y por la "luz" que se convierte en el "calor" que impregna el "vidrio" donde se sintetiza el entorno. La certeza de la divina presencia da la última prueba de su existencia a través del "cantar" que el poeta escucha proveniente de su "lengua" en la que la hostia se deshace para que el amoroso sacrificio de Jesucristo sea consumado. Así, Dios "encerrado" dentro del poeta asume la divina paradoja que lo califica de "concreto" o materializado Ideal.

Este misterio de fe que es desconocido para los hombres es evidente para la naturaleza cuya pureza es el reflejo del apoteósico reconocimiento. A este reconocimiento divino sigue la admisión del poeta en la última estrofa:

Tierno y preciso estás, manso y sin prisa,
 dulce y concreto estás, Secreto mío.
 ¿Qué valen todas mis verdades turbias
 ante esta sola, oh Sacramento nítido?
 En Ti y por Ti yo espero y creo y amo,
 en Ti y por Ti, mi Pan, Misterio mío. (119-124)

Tres pares de adjetivos describen a Cristo, de los cuales los dos primeros son una repetición de las cualidades que se le han venido reconociendo a través de todo el poema mientras que el par "manso y sin prisa" le añade la permanencia con que el poeta lo retiene indefinidamente. Para reasegurar su estada, el poeta repite "estás" que además sirve para convertirlo en su "Secreto mío" o verdad recibida en la Eucaristía. Este es el sacramento religioso que contiene los ideales de Esperanza, la Fe y el Amor que han sido en él recibidos por el poeta y que le permiten esperar, creer y amar sellando así el amoroso encuentro poético-religioso.

La etapa final de esta búsqueda poética-religiosa consiste en la exploración de las vivencias contenidas en la unión mística tratando de capturarlas simbólicamente para entregarlas como un desafío intelectual. A la superación las connotaciones habituales hasta convocarlas en una realidad estética y mística que está más allá de la vida humana, de los sentidos y del razonamiento cotidiano está orientado el poema "Amor solo," cuya finalidad consiste en alabar al único Amor que no necesita ninguna explicación añadida a su nombre para alcanzar su

completa connotación. El simbólico poema está integrado por cuatro estrofas formadas por versos libres cuya primera parte está compuesta por veintiocho versos que comienzan así:

Sólo el Amor me guía.

Sólo el Amor y no ya la Esperanza.

Sólo el Amor y ni la Fe siquiera.

El Amor solo. (1-4)

El poeta con Dios anidado dentro de su corazón siente el "Amor" que al presentarlo con mayúsculas lo hace la expresión más elevada entre la simbología amorosa convirtiéndolo en el Ideal. Como Ideal asume la perfección máxima que no necesita ni de la "Esperanza" ni tampoco de la "Fe," a las que ha superado subyugándolas en su ser. La experiencia de amor último, se sintetiza en términos religiosos en la simbólica expresión de Dios, cuya cualidad de autosuficiencia viene explicada a continuación:

Tú, amada, a quien amé

y no sé si desamo;

vosotras, mis amantes, que me amasteis,

que me amáis todavía, que ancorasteis,

de ancla o de cruz de amor hasta la muerte

vuestros leales corazones míos:

quedaos lejos, más lejos. E invisible,

ya irreal, fantasmal, tú, mi penúltima,

lejos, más lejos, no te necesito.

Es el Amor, sólo el Amor, sin nadie

quien me mueve y me embriaga y me libera

y en su reino de luz soy todo alas.

Amor, Amor, por fin te veo y creo.

Veó y toco tu faz sin antifaces. (5-18)

El poeta que está repleto de "Amor solo" no tiene lugar para nadie más en su alma por lo que se siente compelido a despedir a todos sus antiguos amores.

Ellos son los amores que desea olvidar porque solamente fueron capaces de jurarle fidelidad hasta la muerte en comparación con la eternidad que el amor de Dios le ofrece. El poeta expresa en forma especial su deseo de deshacerse de aquella "fantasmal" vivencia amorosa "penúltima" dado que su cercanía en el tiempo perturba su goce amoroso total del presente.

Su presente éxtasis amoroso es total porque lo abarca completamente, manifestándose mediante "mueve" que simboliza su accionar, "embriaga" que envuelve a su sentir y "libera" que apunta a su razonar. Además lo conduce a "su reino de luz" o morada de verdades supremas donde lo convierte en "alas" o espíritu que vuela buscando el conocimiento. El vuelo cognoscitivo lo impele a asegurar la existencia del "Amor" que ahora se le abre como verdad desnuda o "sin antifaces," cuya presencia es tan obvia como una cara que además de ver puede tocar.

El poeta enfrentado a la pristina "faz" del Amor recuerda en ella otra cara amorosa que se cubría con un antifaz:

Sí, ya eres tú, la fiera de los ojos
 sigue siendo la misma, la que ardía
 --taimada y doble ascua, infierno en el cielo--
 asomando a la tela sin pestañas
 --cerco de ojales crueles de tijera--
 de las sedas extrañas que abultaban
 narices deshonestas, que a las bocas
 no querían cubrir, pozos impúdicos
 si abiertas flores, si cerradas,
 vírgenes flores misteriosas, serias. (19-28)

Aquella mascarada de amor que bajo sus oropeles o "sedas extrañas" deshonestamente ocultó las miserias del mundo representadas por "narices deshonestas" y por bocas que son "pozos impúdicos" se hace presente. Como nuevo amor invita al poeta a vivir la misma tramposa situación asumiendo a "la fiera" que lo acecha desde las cuencas vacías impresas en "la tela sin pestañas" que forman los ojos de la máscara. Es el pecado que espera esparcir "infierno en el cielo" empujando al poeta al caos. Sin embargo, la presencia del "Amor" en el alma del poeta ha ido destruyendo su maléfico accionar:

Pero tú, mi Amor solo, tú, mi pascua,
 fuiste dejando deshojar el lastre

de tus sedosas máscaras: la verde,

la de rústica rosa ensangrentada,

la de amarilla palidez dulcísima,

la negra acuchillada de fulgores.

Mis manos, torpes, las acariciaban,

querían desgajarlas, pero en vano.

Ellas reían o quizá lloraban,

mientras mis dedos patinaban seda

y ni un pliegue fruncían.

Y, ensortijando atrás cabellos de humo,

del estigma luzbel se consolaban. (29-41)

El poeta explica como el "Amor" le permitió irse deshaciendo o "dejando deshojar el lastre" una por una de las celadas que las diferentes formas de amor o "sedosas máscaras" le tendían. Aunque por debilidad humana el poeta los vivió como lo confiesa por medio de la metáfora de "mis dedos patinaban sedas," hoy las reconoce como las traicioneras portadoras "del estigma de luzbel" que es la última imagen que emplea para nombrar los amores pasajeros. Como frase de cierre de estrofa, la malevolencia de estos goces amorosos pasajeros permanecen pendientes alargándose al infinito puesto que asumen la calidad de última palabra que prevalece en el tiempo.

El poeta continúa con la penúltima estrofa en la que el "Amor solo" tiene como identificación el pronombre personal "Tú," con que lo hace íntimo desde la primera palabra:

Tú, mi incesante, océano sin fondo
bajo la espuma varia de colores,
esperabas la fecha, mi desánimo,
mi reniego y renuncia,
mi cerrar de ojos crédulos,
para calladamente desprenderte
de la hoja o antifaz, roto el pedúnculo.
Y al alzar yo mis párpados
no te reconocía.
Tardaba en darme cuenta meses, años,
de que era un nuevo carnaval, un símbolo
de otro matriz quien con los mismos ojos
--de otro timbre también pero de luz
mágnetica la misma--
mujer nueva,
eterno amor mentido, me esperaba. (42-57)

El "Amor solo" toma la forma de "océano" infinito que esperaba escondido tras los otros amores pasajeros o "espuma varia de colores para" ser reconocido por el poeta quien vanamente se dejaba llevar por el "eterno amor mentido" de cada

"mujer nueva" que le salía al encuentro. Por primera vez en el poema, el poeta se refiere al amor humano apuntando a la mujer como su portadora. Sin embargo, este amor de mujer no es el que trae la familia sino aquel superficial "carnaval" que aunque diferente en cada caso tiene como único sostén la misma "luz magnética" o incandescente atractivo humano. Cansado de estos amores desidiosos, el poeta se decide por entregarse a uno solo que él llama su "Amor solo," a cuya gratificación dedica la última estrofa:

No, Amor sin ella, amor definitivo,
 mi Amor, ya para siempre descubierto,
 Amor vacante, Amor o acaso Muerte,
 mi antiyó, mi antivida,
 Tú, mi Amor, mío, eternidad lograda,
 cielo en la tierra, ancla de Dios
 descendida a mi arena submarina
 entre un fragor sublime de cadenas.
 No. Tú, Amor mío, no eres ellas, no,
 sino quien tras de ellas se escondía.
 Y yo, en tu rayo y rayo, yo en tu hierro,
 celeste Amor después de las mujeres,
 --oh revés, mascarilla de la amada,
 cóncavo encuentro de último infinito--
 yo, vaciado en ti, tu forma beso. (58-72)

Es el "Amor," último "amor definitivo" que ha sido "para siempre descubierto" por el poeta y cuya promesa irradia eternidad. Este "amor," que vacío y convertido en amor deseante espera ser llenado por la fe del poeta, también asume la muerte. La "Muerte" es el símbolo existencialista que el poeta usa para terminar con su yo del pasado cambiándolo por su opuesto "antiyo" del presente. El "Amor" que le permite vivir la nueva vida que es "antivida" del pasado.

El goce supremo amoroso del presente toma la forma de "Tú," que además de familiar es pertenencia del poeta. Al ser su posesión le entrega el "cielo en la tierra" como llama a la eternidad. Para que ello suceda, "Tú" toma la forma de "ancla" que sumergida en el poeta toca su fondo de "arena submarina" donde anclará para que pueda ver la verdad que se escondía detras de todas aquellas antiguas y efímeras amantes del pasado. Al sentir a Dios anclado en su alma, el poeta entra como "yo" tomando parte directa en el desarrollo del resto del poema.

Como centro de atención se une al "rayo" o Luz de verdad que el Amor irradia y se establece en "hierro" o cadena sagrada de voluntad divina que aprisiona a Cristo. Cristo toma el nombre de "celestes Amor," cuyo celestial omnipotencia lo ubica "después de las mujeres" o más allá del amor humano. El poeta reconociéndolo como reverso y anverso del infinito, se le entrega besándolo. Con el beso expresa su humana posesión del Hacedor, con lo que ha logrado su eternidad a través de la estética religiosa. Con Dios poseído y poseedor creado por el poeta que lo posee al mismo tiempo que se deja poseer termina este "Amor solo" que se ha ido haciendo "solo" ante los ojos del lector

tras sintetizar en su esencia perfecta todas las formas de amor humanamente reconocibles.

Conclusión

El poeta Gerardo Diego ha hecho de la vida arte, creando a partir de sus vivencias una realidad amplia y bella que eterniza en un mundo poético que comparte con la humanidad. Esta metafísica estética entrega un universo optimista en el que cada poesía exuda la fe que el poeta tiene en la redención que el hombre puede alcanzar en la tierra. Para transmitir su optimista mensaje, el poeta ha elegido al amor como el eje sobre el cual desarrolla el pasado, el presente y hace asomar al porvenir usando para ello palabras que asumen la descripción más completa del objeto que nombran además de impregnarlo del sabor humano salido de la conciencia profundamente española de su autor. La confabulación de ambos aspectos del conocimiento hace que la poesía llegue a ser un goce intelectual que va acompañado de las intensas emociones que su entendimiento provoca.

El disfrute intelectual y sentimental en que se ha transformado el trabajo de Gerardo Diego ha permitido capturar la esencia amorosa viva e indestructible que sirve como fuerza coersiva a los continuamente variables elementos que forman el mundo. Siguiendo el ávido interaccionar de las situaciones que forman los diversos estratos de la existencia humana el amor va tomando diferentes formas artísticas hasta alcanzar su investidura más depurada cuando se convierte en la expresión de la unión mística del Amor y la Poesía. Así, mediante la confabulación de vida y trabajo el poeta ha logrado el doblegamiento artístico de

la energía indestructible que ha imprimido en poesías inmortales que le permiten su propia eternidad como hombre y poeta.

Al igual que el poeta consigue salvación mediante su creación artística, también la logran todos aquellos elementos que contiene. Transformando a cada uno de los elementos vivenciales en una expresión artística de los diversos componentes del Amor los immortaliza. El Amor es tratado como el elemento armónico que pone balance en el universo impidiéndole que se destruya, con lo cual se convierte en la expresión artística de Dios.

Capturando a Dios en la poesía, Diego la hace indestructiblemente optimista logrando que la muerte humana se convierta en vida poética y que la destrucción que contiene se transforme en construcción artística. Consigue que las figuras literarias adquieran sensuales ritmos, coloridos y sabores exquisitos mediante el uso indiscriminado de la tradición y la vanguardia, llegando incluso a mezclarlas con todo éxito en un mensaje de paz y redención. Desde su puesto de poeta Gerardo Diego Cendoya ha luchado contra la visión negativa que predomina en los tiempos modernos para demostrar que la esperanza nunca muere, porque donde hay amor hay vida, lo que ha redundado en una poesía que es ejemplo de afirmación radiante que contiene al Amor reencarnado en el verso poético.

Bibliografía

Bibliografía selecta

- Alonso, Dámaso, y Carlos Bousoño. Seis calas en la expresión literaria (prosa, poesía y teatro). Ed. Gredos. 2a. ed. Madrid: Biblioteca Románica Hispánica, 1956.
- Alonso, Dámaso. Poesía española contemporánea: Ensayo de métodos y límites estilísticos. Ed. Gredos. 4a. ed. Madrid: Biblioteca Románica Hispánica, 1962.
- . Del Siglo de Oro a este siglo de siglas: (notas y artículos a través de 350 años de letras españolas). Ed. Gredos. 2a. ed. Madrid: Biblioteca Románica Hispánica, 1968.
- . Poetas españoles contemporáneos. Ed. Gredos. 3a. ed. Madrid: Biblioteca Románica Hispánica, 1969.
- Amusco, Alejandro. "Entroncamiento de los poetas del 27 con la tradición." Ínsula 15 (1977): 368-369.
- Arias, Augusto. "Primacía de Gerardo Diego." La nueva democracia XLI.III (1961): 29-30.
- Aub, Max. "Antología de los nuevos poetas españoles." Cuadernos americanos XXIII.CXXVI (1963): 238-255.
- Benson, Douglas K. "Critiscism Twentieth Century Spanish Poetry: Tradition and Trend." Siglo Spring (1984): 1-4.
- Berbeni, Gino. "Il posto di Gerardo Diego." Letterature moderne VIII (1958): 90-97.

Bertini, G.M. "Gerardo Diego." Orientamenti Pedagogici 28 luglio (1971): 3.

Blecua, José Manuel. Sobre poesía de la Edad de Oro: (ensayos y notas eruditas). Ed. Gredos. Madrid: Biblioteca Románica Hispánica, 1970.

---. Lope de Vega: Lírica. Ed. Castalia. Madrid: n.p. 1981.

Bousoño, Carlos. Teoría de la expresión poética: hacia una explicación del fenómeno lírico. Ed. Gredos. 3a. ed. Madrid: Biblioteca Románica Hispánica, 1962.

---. "Poesía contemporánea y poesía post contemporánea." Papeles de Son Armadans XXXIV (1964): 121-184.

---. "La sugerencia en la poesía contemporánea." Revista de Occidente VII (1964): 188-208.

---. La poesía de Vicente Aleixandre. Ed. Gredos. 3a. ed. Madrid: Biblioteca Románica Hispánica, 1977.

Cabrera, Vicente. Tres poetas a la luz de la metáfora: Salinas, Aleixandre y Guillén. Ed. Gredos. Madrid: Biblioteca Románica Hispánica, 1975.

Cano, José Luis. De Machado a Bousoño: notas sobre poesía española contemporánea. Ed. Insula. Madrid: Artes gráficas, 1955.

---. La poesía de la Generación del 27. Ed. Guadarrama. 2a. ed. Madrid: Colección Universitaria de bolsillo Punto Omega, 1973.

---. "Machado y los poetas del 27 de la mano de José Luis Cano." Ínsula 37 Dec. (1982): 433.

- Carbonel, Reyes. Espíritu de llama: Estudio sobre poesía hispánica contemporánea. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1962.
- Casaldueiro, Joaquín. Estudios de la literatura española: "Poema de Mio Cid", Arcipreste de Hita, Cervantes, Duque de Rivas, Espronceda, Bécquer, Galdós, Gavinet, Valle-Inclán, Antonio Machado, Gabriel Miró, Jorge Guillén. Ed. Gredos. 2a. ed. Madrid: Biblioteca Románica Hispánica, 1967.
- Castelltort, Ramón. La poesía lírica española del siglo XX. Ed. Spica. Barcelona: Spica, 1958.
- Celaya, Gabriela. Exploraciones de la poesía. Ed. Seix Barral S.A. Barcelona: Biblioteca Breve Series, 1964.
- Ciplijauskaite, Birute. El poeta y la poesía: (Del Romanticismo a la poesía social). Ínsula. Madrid: n. p., 1966.
- Cobb, Carl. Contemporary Spanish Poetry (1898-1963). Boston: Twayne Publishers, 1976.
- Connell, Geoffrey. Spanish Poetry of Grupo Poético de 1927. Pergamon Oxford Spanish Series. Oxford: R.B.Tate, G.W.Ribbans and E.Rivers General Editors, 1977.
- Debecki, Andrew P. Estudios sobre la poesía española contemporánea: La Generación de 1924-1925. Ed. Gredos. Madrid: Biblioteca Románica Hispánica, 1968.
- Del Villar, Arturo. "Una rima creacionista de Gerardo Diego." Ínsula 11 (1977): 368-369.

Díaz-Plaja, Guillermo. Historia de la poesía lírica española. Ed. Labor 2a. ed.

Barcelona: Colección Labor Biblioteca de Iniciación Cultural, 1948.

---. Los métodos literarios: A través de la imagen y el ejemplo. Ed. Ciordia

S.R.L. 2a ed. Buenos Aires: n.p., 1960.

---. El barroco literario. Colección Esquemas 102. Buenos Aires: Columba, 1970.

Díaz-Plaja, Fernando. Nueva historia de la literatura española. Ed. Plaza y

Janes 2a. ed. Barcelona: Plaza y Janes 1974.

Diego, Gerardo. El romancero de la novia. Biblioteca Hispánica. Madrid:

Librería de Melchor García, 1920.

---. Imagen. Ed. Librería de León Sánchez Cuesta. Madrid: Librería de León

Sánchez Cuesta, 1922.

---. Soria. El Viento Sur Editorial. Madrid: Librería de León Sánchez Cuesta,

1922.

---. Manual de espumas. Calpe. Madrid: Cuadernos Literarios de la Lectura,

1924.

---. Versos humanos. Madrid: n.p., 1925.

---. Viacrucis. Ed. Librería de León Sánchez Cuesta. Madrid: Librería de León

Sánchez Cuesta, 1931.

---. Fábula de Equis y Zeda. Editora Alcancía. Méjico: Edición privada, 1932.

---. Ángeles de Compostela. Barcelona. Madrid: Ediciones Patria, 1940.

---. Primera antología de sus versos. Espasa-Calpe S.A. Buenos Aires:

Colección Austral, 1941.

- . Hasta siempre. Ed. Colección Mensajes. Madrid: Colección Mensajes, 1943.
- . Poemas adrede. Ed. Colección Adonis. Madrid: Colección Adonis, 1943.
- . La luna en el desierto y otros poemas. Santander: n.p., 1949.
- . Limbo. Colección El Arca. Las palmas: Colección El Arca, 1950.
- . Variaciones. Ed. Colección Nebli. Madrid: Colección Nebli, 1954.
- . Amazonas. Ed. Agora. Madrid: Agora, 1955.
- . Égloga de Antonio Bienvenida. Ed. Hispano-Argentina. Santander: Hispano-Argentina, 1956.
- . Amor solo. Espasa-Calpe, S.A. Madrid: Colección Austral, 1958.
- . Evasión. Ed. Lirica Hispana. Caracas: Lirica Hispana, 1955.
- . Canciones a Violante. Ediciones Punta Europa. Madrid: Punta Europa, 1959.
- . Tántalo. Ed. Hispano-Argentina. Madrid: Hispano-Argentina, 1960.
- . Glosa a Villamediana. Taurus Ediciones. Madrid: Colección palabras y tiempo, 1961.
- . La rama. Publicaciones la isla de los ratones. Santander: Librería Sur, 1961.
- . Mi Santander, mi cuna, mi palabra. Espasa-Calpe. Madrid: Colección Austral, 1961.
- . Sonetos a Violante. Taurus Ediciones. Madrid: Colección "La Muestra", 1962.
- . La suerte o la muerte. Taurus Ediciones. Madrid: Colección Palabra y Tiempo, 1963.

- . El jándalo. Taurus Ediciones. Madrid: Colección Palabra y Tiempo, 1964.
- . Poesía amorosa. Ed. Plaza & Janes. Barcelona: Plaza y Janes, 1965.
- . El cordobés dilucidado. y La vuelta del peregrino. Ediciones Revista del Peregrino. Madrid: Revista del Peregrino, 1966. Ambos libros en un sólo volumen.
- . Odas morales. Ed. Cuadernos de María José. Málaga: Publicaciones Librería Anticuaria El Guadalhorce, 1966.
- . Variaciones 2. Ed. Clásicos de todos los tiempos. Santander: Clásicos de todos los tiempos, 1966.
- . Biografía incompleta. Ediciones Cultura Hispánica. 2a. ed. Colección La Encina y El Mar, 1967.
- . La sorpresa. Ed. Consejo Superior De Investigaciones Científicas. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1967.
- . Preludio, Aria y Coda a Manuel Fauré. Ed. Alimara. Madrid: Alimara, 1967.
- . Segunda antología de sus versos. Espasa-Calpe S.A. Madrid: Colección Austral, 1967.
- . Gabriel Fauré y la poesía. Ed. Alemania. Madrid: Editorial Alemania, 1967.
- . Poesía española contemporánea (1901-1934). Taurus. 4a. ed. Madrid: Colección Temas de España, 1968.
- . Versos escogidos. Editorial Gredos. Madrid: Biblioteca Románica Hispánica, 1970.

---. Soria sucedida. Plaza y Janes. Madrid: Selecciones de poesía española, 1977.

---. Obras completas. Aguilar. Madrid: Aguilar, 1989.

Durán, Manuel. "Gerardo Diego y la sorpresa poética." Revista Hispánica Moderna XXVIII (1961): 33-35.

Espejo Saavedra, Rafael. "Elementos tradicionales en la poesía ultraísta de Gerardo Diego." Anales de la literatura española contemporánea 7920 (1982): 201-214.

Gallego Morell, Antonio. Vida y poesía de Gerardo Diego. Editorial Aedos. Barcelona: Biblioteca Biográfica, 1956.

Gaos, Vicente. La poética de Campoamor. Gredos. 2a. ed. Madrid: Biblioteca Románica Hispánica, 1962.

---. Antología del grupo poético de 1927. Ediciones Anaya, S.A. Salamanca: Biblioteca Anaya, 1965

---. "Gerardo Diego, poeta creacionista." Cuadernos Hispanoamericanos 361-362 (1980): 152-169.

García Lorca, Federico. Obras completas. Ed. Arturo de Hoyos. 2a, ed. Madrid: Aguilar, 1955.

Gómez-Vidal, Oscar. "La poesía como experiencia vital." Círculo 7 (1978): 121.

González Muela, Joaquín. El language poético de la Generación Guillén-Lorca. Ed. Ínsula. Madrid: Ínsula, 1954.

---. "La poesía de la Generación de 1927." Symposium Unamuno 65 (1966): 247-56.

González Muela, Joaquín y Juan Manuel Rozas. La generación poética de 1927: Estudio, antología y documentación. Ed. Alcalá. Madrid: Colección Aula Magna, 1966.

Green, Otis Howard. España y la tradición occidental; el espíritu castellano en la literatura desde "El Cid" hasta Calderón. Ed. Gredos. Madrid: Biblioteca Románica Hispánica, 126, 1969.

Gullón, Ricardo. "Aspectos de Gerardo Diego". La nueva democracia XLI.III (1958): 29-30.

---. "Gerardo Diego y el creacionismo." Ínsula 11 (1977): 368-69.

At Home and Beyond: New Essays on Spanish Poets of the Twenties. Society of Spanish and Spanish-American Studies, University of Nebraska-Lincoln. Nebraska: Salvador Jiménez Fajardo and John C. Wilcox, Editors, 1988.

Laín Entralgo, Pedro. La Generación del noventa y ocho. Espasa-Calpe, S.A. 6a. ed. Madrid: Colección Austral, 1967.

Lena, Giorgio. "Temas y técnicas de Gerardo Diego." Diss. The Florida State University, 1972.

Ley, Charles David. Spanish Poetry Since 1939. The Catholic University of America Press, Inc. Washington: n.p., 1962.

López Anclada, Francisco. Panorama poético español: (Historia y Antología 1939-1964). Ed. Nacional. Madrid: Nacional, 1965.

López Estrada, Francisco. Métrica española del siglo XX. Ed. Gredos. Madrid:

Biblioteca Románica Hispánica, 1969.

Luis, Leopoldo de. "Significación y vigencia de la Generación del 27." La

estafeta literaria 618-619 (1977): 4-9.

---. "Consideraciones sobre la poesía de Gerardo Diego." Nueva Estafeta 15

(1980): 39-44.

Machado, Antonio. Obras completas. Ed. Plenitud. 5a.ed. Madrid: Editorial

Plenitud, 1967.

Manrique de Lara, José Gerardo. Gerardo Diego. E.P.E.S.A. Madrid: Grandes

Escritores Contemporáneos, 1970.

---. "Gerardo Diego desde sus versos vividos." Cuadernos Hispanoamericanos 284

(1974): 407-415.

March-Martul, Kathleen. "Cubist Fluctuant Representation in the Creacionista

Poetry of Gerardo Diego." Romance Notas 22 (1981): 155-160.

---. "Vida y vanguardia: Las biografías de Gerardo Diego." Letras de Deusto 16

(1986): 161-169.

Marco, Joaquín. "Generación del 27? Algunos problemas pendientes." Ínsula

28 (1977): 368-369.

Martínez Ruiz, Florencio. La nueva poesía española: Antología crítica. Ed.

Biblioteca Nueva. Madrid: Biblioteca Nueva, 1972.

Matteson, Mariana Merritt. "Elipsis y sugestión en un poema de Gerardo

Diego." Explicaciones de textos literarios 13 (1985): 87-91.

Mesa, Carlos E. "La poesía española contemporánea." Universidad Pontificia Bolivariana 100 (1966): 355-366.

Montes Brunet, Hugo. Literatura española: Época Moderna. Ed. del Pacífico. Santiago de Chile: Ed. del Pacífico, 1956.

Moratilla García, Emilio. "La estructura de pareamiento en el poema "Columpio" de Gerardo Diego." Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo 59 (1983): 353-364.

Morgan, Douglas N. Love: Plato, The Bible and Freud. Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, N.J.: A Spectrum Book, 1964.

Morris, C.B. A Generation of Spanish Poets, 1920-1936. Cambridge UP. Cambridge Britain: Syndics of the Cambridge UP, 1969.

Navarro, Tomás. Métrica española: Reseña histórica y descriptiva. Ediciones Guadarrama-Labor. 5a. ed. Madrid: Colección Universitaria de bolsillo Punto Omega, 1974.

Newmark, Maxim. Dictionary of Spanish Literature. Midcentury Reference Library Ser. Philosophical Library. New York: Dagoberto D. Runes, 1956.

Nicolás, Cesar. "Lope y Diego: Algo más que una influencia." en Criado de Val, Manuel. Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Madrid: EDI-6, 1982 p. 974.

Olmos García, Francisco. "Una antología de los poetas españoles de hoy." Cuadernos Americanos XXIII (1964): 121-184.

- Pheiffer, Johannes. La poesía. Margit Frenk Alatorre Trans. Ed. Fondo de la cultura Económica. México: Fondo Cultura Económica, 1951.
- Platón. Diálogos: Fedón, o de la inmortalidad del alma, El banquete, o del amor, Gorgias, o de la retórica. Espasa-Calpe, S.A. 11a. ed. Madrid: Colección Austral, 1958.
- Poglioli, Renato. The Theory of the Avant-Garde. Gerald Fitzgerald Trans. The Belknap Press of Harvard University. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP, 1968.
- Rodríguez Medina, C. Introducción a la poesía. Colegio de San José. 2a. ed. Asunción: Colegio de San José, 1962.
- Rodríguez, Padrón. "Las palabras del poeta." Ínsula 40 (1985): 458-459.
- Salinas, Pedro. Poesías completas. Ediciones Aguilar. 2a. ed. Madrid: Colección literaria; novelistas, dramaturgos, ensayistas, poetas, 1968.
- Seyffert, Oskar. Dictionary of Classical Antiques. Meridian Book Ser. Rev. ed. Henry Nettleship and J.E. Sandys. Cleveland, Ohio: The World Publishing Company, 1956.
- Tasis, Juan de. Poesías de Juan de Tasis, Conde de Villamediana. Editora Nacional. N.p.: Edición de L.R.C., 1944.
- Unamuno, Miguel de. Obras selectas. Ed. Plenitud. 5a. ed. Madrid: Plenitud, 1965.
- Valverde, José M. "Lo moderno en la lírica española según Gustav Siebenman." Ínsula 22 (1967): 10.

- Videla, Gloria. El Ultraísmo: Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España. Editorial Gredos. Madrid: Biblioteca Románica Hispánica, 1963.
- Villar, Arturo del. "El creacionismo según Gerardo Diego." Arbor 413 (1980): 85-89.
- Vivanco, Luis Felipe. Introducción a la poesía española contemporánea. Ed. Guadarrama, S.L. Madrid: Colección Guadarrama de Crítica y Ensayo 6, 1957.
- Winn, James Anderson. Unsuspected Eloquence: A History of the Relationship between Poetry and Music. New Haven: Yale UP, 1981.
- Xirau, Ramón. "Gerbasi, Hierro y algo sobre Diego." Diálogos 64 México (1975): 37-39.
- Zambrano, María. "Acerca de la Generación del 27." Ínsula 26 (1977): 368-169.
- Zardoya, Concha. Poesía española contemporánea: estudios temáticos y estilísticos. Ed. Guadarrama. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1961.
- . Poesía española del 98 y del 27: estudios temáticos y estilísticos. Ed. Gredos. Madrid: Editorial. Gredos, 1968.
- . Poesía española del siglo XX: estudios temáticos y estilísticos. Ed. Biblioteca Románica- Hispánica. Madrid: Editorial Gredos, 1968.
- Zibiarre, Antonio de. "Sobre Gerardo Diego retratista y de un retrato ejemplar." La estafeta literaria 594-595 (1976): 12-16.
- . "España en los poetas del 27." La estafeta literaria 618-619 (1977): 40-43.

Vita

María Cristina Barriga Quezada was born in Santiago de Chile on March 17, 1947. She attended schools in that city and was graduated from Liceo #1 in 1968. The following year, she entered the Universidad Técnica del Estado where she stayed one year studying Chemical Engineering. In 1970, she entered the Universidad Católica de Chile, and in 1973 she received a Bachelors Degree in Childhood Education. In the fall of 1983 she accepted a teaching assistantship at The University of Tennessee in Knoxville and began to study toward a Masters Degree. This degree was awarded in 1986.

She continued studying toward a Ph. D. degree at the same University. She received the Doctor of Philosophy degree with a major in Spanish in December 1991.

The author is a member of the Sigma Delta Pi Honor Society and she is currently employed by The University of Tennessee at Chattanooga.

