

## GERARDO DIEGO, POETA CREACIONISTA

Gerardo Diego empezó a escribir versos de manera sistemática en febrero de 1918. España no participaba en la guerra mundial, pero en seguida iba a estallar dentro de sus fronteras una guerra literaria entre los partidarios de los *ismos* iniciales y los defensores de la tradición; lo curioso es que esa tradición contaba pocos años, porque sus adalides eran modernistas que ya no se acordaban de sus propios combates contra los últimos románticos y los costumbristas. Gerardo Diego se preparaba para opositar a cátedras de literatura, de modo que todos los días tomaba un contacto directo con los escritores que han ido formando la historia de la literatura. Sin embargo, a pesar de su aislamiento en Santander, donde la vida intelectual se detuvo en el costumbrismo, sintió un ansia renovadora que estaba en el ambiente europeo y que en España afluía en Madrid y Sevilla. Así resulta que en ese mismo año escribió romances clásicos, pasados por el tamiz lírico de Juan Ramón Jiménez, y unos versos de intención transformadora de la realidad que encajarían en el ámbito ultraísta. De modo que aquel provinciano poeta de veintidós años fue ultraísta sin saberlo. Es de resaltar, por otro lado, el hecho de que entrase en la poesía por una doble puerta, tradicional y renovadora; no ha dejado hasta hoy de atender a esas dos direcciones que integran la única realidad poética.

Ese año de 1918 marca en la historia de la poesía española una señal muy significativa. Agotado el modernismo rubendariano, se buscaban nuevas fórmulas expresivas. Juan Ramón Jiménez acababa de sorprender a los lectores con la publicación de su *Diario de un poeta recién casado* (Madrid, 1917), en el que utilizaba el verso libre junto al poema en prosa; se asombraron los críticos, pero se consolidó el nombre del inmenso poeta: estaba abierto el camino. El paso siguiente fue doble, y se llamó ultraísmo y creacionismo. Es difícil asegurar cuál de estos dos movimientos se inició antes en España; la diferencia es de semanas, en cualquier caso, aunque el creacionismo llegó a nuestro país ya formado y reconocido en Hispanoamérica y en París. Recordemos su origen en pocas palabras, ya que Gerardo Diego fue ultraísta por algún

tiempo y sigue siendo creacionista. Quede advertido que a él le molestan esos sufijos en «ista», pero como están admitidos así en la historia de nuestra poesía última no queda más remedio que seguir utilizándolos; la verdad es que con ellos se entiende bien la participación en los movimientos renovadores de la época.

#### EL EJEMPLO DE HUIDOBRO

Entre julio y noviembre de 1918 estuvo en Madrid el poeta chileno Vicente Huidobro, y en esos meses publicó aquí nada menos que cuatro libros de versos en los que desarrollaba su teoría del creacionismo; esta teoría se puede resumir en dos versos del «Arte poética» que inaugura su libro *El espejo de agua* (publicado en Buenos Aires en 1916 y reeditado en Madrid en 1918): «Por qué cantáis la rosa, ¡oh, Poetas! / Hacedla florecer en el poema», lo que equivale a crear en vez de contar.

Por su parte, un grupo de jóvenes escritores alentados por el crítico Rafael Cansinos-Asséns dio a conocer en diciembre del mismo año «Ultra: un manifiesto de la juventud literaria», que pretendía ser una superación de las escuelas y abrirse a cualquier tendencia con tal que fuese inédita: «Nuestra literatura debe renovarse; debe lograr su *ultra* como hoy pretenden lograrlo nuestro pensamiento científico y político.»

El paso de Gerardo Diego por el ultraísmo fue breve, aunque dejó numerosos poemas, la mayor parte de los cuales se halla recogida en su libro *Evasión*, publicado completo en 1958, si bien el autor no lo considera independiente y forma la sección inicial de su primer gran libro creacionista, *Imagen* (1922). Los otros dos grandes títulos creacionistas son *Manual de espumas* (1924) y *Biografía incompleta* (1953, ampliado en su reedición de 1967, y continuado en la sección «Biografía continuada», que sigue abierta y creciendo). Para completar esta bibliografía creacionista hay que citar asimismo *Limbo* (1951), *Fábula de Equis y Zeda* y *Poemas adrede* (ambos de 1932). Todos estos libros aparecieron en un solo volumen con el título general de *Poesía de creación*, que es el único asequible hoy<sup>1</sup>.

La crítica no se ha puesto de acuerdo para deslindar ultraísmo y creacionismo, e incluso algunos tratadistas consideran aproximados al superrealismo esos poemas. Empecemos por descartar esta suposición, ya que el superrealismo no es un movimiento, sino una escuela muy estricta, y ninguno de los poemas de Gerardo Diego cabe en sus clasificaciones. En tanto que André Breton recomendaba la escritura automá-

<sup>1</sup> GERARDO DIEGO: *Poesía de creación*, Barcelona, Seix Barral, 1974, 359 págs. Todas las citas se hacen por esta edición, indicando sólo la página correspondiente.

tica, Vicente Huidobro exigía que se escribiese en «estado de clarividencia», para crear la poesía con toda la fuerza de los sentidos en alerta. Si en algún caso ciertos poemas de Gerardo Diego se aproximan al irracionalismo, nunca traspasan la frontera de la espontaneidad total; pudo darse un contagio estético en determinados momentos, pero es tan escaso que no merece la pena tenerlo en cuenta.

En diciembre de 1921 el entonces joven poeta acudió a escuchar la conferencia que dictaba Huidobro en el Ateneo de Madrid; el chileno dijo en aquella ocasión: «El valor del lenguaje de la poesía está en razón directa de su alejamiento del lenguaje que se habla. Esto es lo que el vulgo no puede comprender, porque no quiere aceptar que un poeta trate de expresar sólo lo inexpresable. Lo otro queda para los vecinos de la ciudad. El lector corriente no se da cuenta de que el mundo rebasa fuera del valor de las palabras, que queda siempre un más allá de la vista humana, un campo inmenso lejos de las fórmulas del tráfico diario»<sup>2</sup>. Esta teoría ya la había practicado Góngora en sus poemas cultos.

Poco después escribía Gerardo Diego «Primavera», el poema que abre *Manual de espumas*, en el que las imágenes poseen valor absoluto por sí mismas y van más allá de los conceptos:

*Violadores de rosas  
Gozadores perpetuos del marfil de las cosas  
Ya tenéis aquí el nido  
que en la más bella grúa se os ha construido  
Y desde él cantaréis todos  
en las manos del viento (pág. 133).*

En su opinión, los poetas que seguían cantando a la rosa en los mismos términos con que lo hizo Calderón, por ejemplo, se hallaban desfasados debido a las modificaciones ocurridas en el mundo gracias a la revolución industrial, a los cambios sociales y económicos y a la variación de la sensibilidad. No hay nada eterno, ni la rosa ni el gusto; no es posible mantenerse perpetuamente en la admiración de los objetos tradicionales. El poeta no llega tan lejos como los futuristas, que postulaban la destrucción de las bibliotecas y los museos para rendir culto al maquinismo; es otra postura esteticista vana. El poeta creacionista escoge una grúa, la más bella, con lo cual une estética y maquinismo, y allí construye un nido para alojar a los poetas anticuados.

<sup>2</sup> VICENTE HUIDOBRO: *Poesía y prosa. Antología*. Con un poema de GERARDO DIEGO y un ensayo de ANTONIO DE UNDURRAGA, Madrid, Aguilar, 1967 (2.ª ed.), págs. 105 y s. Pueden consultarse los artículos de GERARDO DIEGO: «Necrología: Vicente Huidobro (1893-1948)», en *Revista de Indias*, números 33-34, Madrid, julio-diciembre 1948; «Vicente Huidobro», en *Atenea*, núms. 295-96, Santiago de Chile, enero-febrero 1950; «Poesía y creacionismo de Vicente Huidobro», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 122, Madrid, junio 1968.

Desde allí podrán darse cuenta de los adelantos conseguidos por la humanidad y modificarán su canto antes de ponerlo «en las manos del viento». La primavera florece en los campos, pero también en las grúas.

Los poemas creacionistas evitan los signos de puntuación, y a cambio emplean abundantes separaciones entre versos e incluso entre palabras. Los versos no tienen por qué seguir la alineación tradicional, puesto que se evaden de la métrica usual. Los espacios en blanco adquieren tanta importancia como las palabras, de modo que la disposición tipográfica logra nuevo valor. Hoy en día tal presentación nos parece ya manierista; sin embargo, en su momento sirvió de escándalo y de escarnio. El poema creacionista es más para visto que para escuchado, más para una exposición que para un recital; se acerca a la pintura por su disposición tipográfica, y a la música por la construcción o estructura, así como Schumann o Fauré se apoyan en la poesía para componer algunas obras. Trata de ser una poesía absoluta, amalgama de todas las artes. Huidobro había publicado caligramas en su tercer libro, *Canciones en la noche* (1913), de modo que no puede dudarse su temprano interés por la decoración, llamémosla así, de la página impresa. Gerardo Diego no ha abusado mucho de los dispositivos tipográficos insólitos; en un poema de *Limbo*, por ejemplo, incluye la reproducción de tres hojas de calendario. Su amigo Larrea tituló un poema, «Estanque», con las letras onduladas, y el título y algunos versos se repetían invertidos, como si se reflejasen en las aguas del estanque. Son ejemplos extremos; lo normal es que los versos se distribuyan por la página de una forma compuesta.

#### LA VANGUARDIA FRANCESA Y LA ESPAÑOLA

El origen de tal espaciación está en el famoso poema de Mallarmé *Un coup de dés jamais d'abolira le hasard*, que si bien se publicó en 1897 no apareció como obra independiente hasta 1914; Cansinos-Asséns lo tradujo y dio a conocer en la revista *Cervantes*, en noviembre de 1919, con un comentario en el que alude a su relación con la música y con el creacionismo: «Es indudable que Mallarmé, como Peladan, ha sido en cierto momento un discípulo de Wagner: así como éste pretendió salvar la voz humana en el caos de la música y acordar ponderadamente todos los elementos artísticos del drama, Mallarmé quiso salvar la imagen, haciendo refluir hacia ella todas las irradiaciones de la virtud lírica. Esta emanación de la imagen, este enriquecimiento de la imagen, se está cumpliendo actualmente en la novísima poesía. El creacionismo, particularmente, labora en las intenciones del maestro extinto. Huido-

bro, Reverdy, son discípulos auténticos de Mallarmé. Y también Apollinaire lo ha sido en su poema elíptico e imaginado. La pretensión de crear imágenes que no correspondan a las formas de la realidad, que no sean aptas para congregarse y proliferar, es la aspiración máxima del autor de *Verse et Prose*, forma parte de su credo estético idealista, que busca no el individuo, sino el tipo único e indivisible. El creacionismo representa la madurez póstuma de una intención suya.»

Los antecedentes del creacionismo están claros; siguen una línea recta de inspiración francesa. No se olvide la polémica entre Huidobro y Reverdy acerca de la paternidad del creacionismo. Y es que, efectivamente, Pierre Reverdy enlazaba con la tradición literaria francesa, en tanto que Vicente Huidobro carecía de un pasado hispánico en el que apoyarse; por algo compuso en francés muchos de los poemas creacionistas, lo mismo que Juan Larrea. Sospecho que Gerardo Diego no lo hizo también debido a esa ambivalencia poética que tanto sorprendía a sus amigos: tan pronto seguía al romancero castellano como a los clásicos barrocos, para entusiasmarse igualmente con las novedades que le llegaban de fuera; en tales condiciones no podía abandonar su idioma nativo, que era el de Garcilaso y el de Góngora<sup>3</sup>.

A las innovaciones tipográficas señaladas antes corresponden otras innovaciones en el plano del significado. Carecería de sentido desmembrar un soneto desperdigando por la página sus catorce versos; su lectura exige la agrupación en un bloque compacto, sin más separación que la estrófica, ya que el discurso es continuo y expresa un concepto unitario. En el poema creacionista sucede todo lo contrario: se alían varias ideas a veces sin la menor relación y se exponen mediante asociaciones diversas al margen de las retóricas, por lo que les vienen bien los significados visuales. Sin embargo, ni Huidobro ni Gerardo Diego prescindieron por completo de la métrica, ya que muchos de los poemas creacionistas conservan la medida de los versos y la rima. Lo que sucede es que desbordan los moldes habituales de la rigidez estrófica, mezclando los ritmos a conveniencia.

La condición interna del creacionismo tiene como apoyatura la imagen. En este aspecto no hay tanta ruptura con la tradición hispánica, ya que los poetas barrocos supieron reducir el valor del poema a la sim-

<sup>3</sup> La vanguardia poética española, en efecto, hay que buscarla en la época barroca, porque en nuestro país dominaban el romanticismo y el realismo costumbrista cuando en Francia se rompía con la tradición. Compárense estas fechas: ZORRILLA y CAMPOAMOR nacen en 1817, y BAUDELAIRE en 1821; NÚÑEZ DE ARCE en 1834, y MALLARMÉ en 1842; BARTRINA en 1850, y VERLAINE en 1844; GABRIEL Y GALÁN en 1870, y PAUL VALÉRY en 1871; Recuérdese, además, el interés de VERLAINE por los escritores barrocos españoles: ya cuando era estudiante dedicó un soneto a Don Quijote, después citó a GÓNGORA en los *Poèmes saturniens*, y también compuso un soneto muy admirativo a CALDERÓN al año de su segundo centenario, que está incluido en *Amour*. ¿Cómo no se iba a entusiasmar GERARDO DIEGO por los clásicos españoles? Precisamente su papel histórico ha sido el de servir de puente entre las vanguardias europeas y la tradición española, tanto la popular del romancero y los cancioneros como la culta nacida de GARCILASO.

ple expresión de imágenes y metáforas. No es casual que Gerardo Diego adoptase un papel protagonista en la rehabilitación del Góngora autor de los grandes poemas: él convocó al cónclave gongorino en abril de 1926; él organizó algunos de los actos serios y jocosos que conmemoraron el tercer centenario de su muerte en 1927; él recopiló una *Antología poética en honor de Góngora*, y él escribió artículos y poemas para llamar la atención sobre el gran cordobés. Hasta cierto punto cabe decir que Góngora fue un poeta creacionista, salvadas las distancias temporales; alteró la construcción habitual de las oraciones gramaticales con una intención semejante a la que lleva a los creacionistas a dispersar el bloque estrófico; asimismo, se insubordinó contra la rigidez del castellano, aceptando cultismos que tomaba del griego y el latín, en tanto que los creacionistas los toman del francés y el inglés; por fin, enriqueció su lenguaje mediante el empleo continuo de imágenes y metáforas, que es la base formal del creacionismo. En el caso concreto de Gerardo Diego hay que advertir que sólo acepta el concepto de imagen, porque con la metáfora empieza la poesía tradicional. En la metáfora lo interesante es el primer plano, mientras que en el creacionismo vale lo que dicen las imágenes.

#### LA IMAGEN CREADA

Recordemos ahora unas definiciones del propio Gerardo Diego, manifestadas en la revista *Cervantes*, una publicación fundada con ánimo de dedicarla a estudios clásicos, pero que se pasó con armas y bagajes al ultraísmo: «La imagen debe aspirar a su definitiva liberación, a su plenitud en el último grado. El creador de imágenes (poeta, creador, niño-dios) empieza por crear por el placer de crear. No describe; construye. No evoca; sugiere»<sup>4</sup>. La imagen debe ser libre, a diferencia de la barroca empleada por Góngora, que partía de unos supuestos previos estereotipados. El creacionista tiene como misión crear la imagen literaria que necesite para expresarse, huyendo de lo anecdótico y de lo descriptivo.

Hay que tener en cuenta lo que representa esta toma de conciencia en aquel momento, cuando se iniciaba el asombroso despegue de la novela europea hacia un lirismo que sobrepasaría en algunos casos a la propia poesía (Joyce, Kafka, Virginia Woolf, Gide...). Empezaban a desmoronarse las separaciones entre las artes en busca de su integración y la poesía, que suele ser la adelantada de las letras, se aproximó en aquellos primeros años veinte a la música y a la pintura, evadiéndose

<sup>4</sup> GERARDO DIEGO: «Posibilidades creacionistas», en *Cervantes*, Madrid, octubre 1919.

de sus cauces tradicionales. Desde el mismo inicio de *Imagen* advertía Gerardo Diego cuál era su intención: «Salto del trampolín. / De la rima en la rama / brincar hasta el confín / de un nuevo panorama» (primer poema de «Evasión», pág. 7). Un ansia de novedad estaba en el ambiente, y un afán de modificar las relaciones del hombre con el mundo y con su historia. Acababa de terminar la más cruel de las guerras conocidas hasta entonces; los poetas anhelaban descubrir un nuevo panorama y mantenían viva la esperanza de hacer que se conociera la verdadera felicidad humana; el poeta se proponía sustituir al guerrero para crear un mundo más justo. Y ese nuevo mundo exigía una nueva literatura. Ya en 1917, en el prólogo a su libro *Horizón carré*, ilustrado por Juan Gris, declaraba Huidobro: «Crear un poema tomando a la vida sus motivos y transformándolos para darles una vida nueva e independiente. / Nada anecdótico ni descriptivo. La emoción debe nacer de la sola virtud creadora. / Hacer un poema como la Naturaleza hace un árbol.» Estas ideas fundamentales del chileno se hallan repetidas a menudo en sus escritos teóricos; por ejemplo, en los *Manifiestos* (1925) recomienda: «No se trata de imitar la Naturaleza, sino de hacer como ella.» El *Diccionario* de la Academia recoge estas opiniones en su definición del creacionismo: «Doctrina poética que proclama la total autonomía del poema, el cual no ha de imitar o reflejar a la naturaleza en sus apariencias, sino en sus leyes biológicas y constitución orgánica.»

Claro está que la naturaleza tiene sus límites y no los traspasa más que de tarde en tarde, y aun entonces suele tener el hombre la culpa de su transgresión. En cambio, el poeta creacionista usa los materiales de que dispone, esto es, las palabras, a su antojo, y crea una realidad que no necesita estar completamente de acuerdo con la realidad natural. Aunque no llega tan lejos como el superrealista, desde el instante en que se siente obligado a crear el poema con personalidad propia y distinta a la habitual, le es forzoso desbordar las reglas intelectivas normales. El creacionista no persigue la eternidad del poema, sino su adecuación al instante creador. Tampoco le preocupa la perfección formal, sino la capacidad de sorpresa conseguida. Es un hombre de vanguardia que no rechaza el pasado, pero que se niega a imitarlo. El poema se convierte así en un objeto con vida peculiar, que será finita como todo lo existente. Lo necesario es que no sea intercambiable, que se distinga de los demás y que cumpla su misión funcional. Lo mejor sería conseguir un nuevo significado para las palabras, que cada una de ellas lograra una expresividad inédita hasta entonces. El lenguaje es a la vez agente y paciente del creacionista. La imagen será mejor cuanto más inesperada sea.

Volviendo a Góngora, que es un punto de referencia obligado con

relación a los poetas del 27, sus imágenes se apoyan en la mitología grecolatina y en la exageración de la realidad; son conceptuales e intercambiables, y de fácil comprensión por cualquier persona culta. Las imágenes creacionistas, en cambio, se basan en la imaginación del poeta para inventar realidades ficticias, y resultan polivalentes; son proyectadas e irrepetibles (so pena de caer en el plagio). Lope, Quevedo y Góngora podían utilizar las mismas imágenes heredadas de Garcilaso; un creacionista, por el contrario, no puede imitar las imágenes compuestas por otro si quiere que sus versos tengan valor; lo único que está autorizado a hacer es seguir el camino teórico del movimiento, creando conforme a los supuestos previos estipulados. Si no se debe imitar ni a la naturaleza, es lógico que mucho menos se deba imitar a otro poeta. El creacionista pone en pie todo un mundo nuevo con sus cinco sentidos.

Esto representa un problema para la comprensión del creacionismo. De hecho, me ha ocurrido en cierta ocasión que comenté un poema creacionista de Gerardo Diego y el autor me dijo después que mi interpretación de las imágenes no coincidía con la suya: él pensó de otra manera distinta al escribirlas de como yo las había leído. Ahora bien: mi interpretación era tan coherente como la suya; la diferencia estaba en que yo «traducía» las imágenes de acuerdo con mis propios intereses, y Gerardo Diego, con los suyos. El autor rechazó la interpretación del lector porque sabía qué pensaba al escribir aquel poema. Hasta es posible que otro lector diese una tercera explicación. De todos modos, el autor no puede estar junto al lector continuamente para indicarle sus motivaciones. ¿Constituye esto un defecto o una limitación del creacionismo? Pienso que no. La libertad de creación del poeta se corresponde con la libertad de lectura. El poema es válido por sí mismo, como objeto de arte que es, independientemente de la intención de su autor. ¿Nos atreveríamos a rechazar el arte del Pleistoceno por no saber qué finalidad perseguían sus autores? Aunque se ignore qué acontecimiento histórico retrató Velázquez en *La rendición de Breda*, el cuadro asombrará al espectador por su maravilloso trabajo artístico, sea cual fuere la anécdota descrita y el nombre de los personajes pintados.

Hay un valor objetivo del arte que debiera ser inamovible, pero no es así; pensemos una vez más en las *Soledades* gongorinas: ¿son más importantes ahora que en el siglo pasado? La opinión de los románticos era distinta de la que tenemos hoy; ya en su época necesitó de escoliastas, y no todos mantuvieron idéntico criterio. Un poema creacionista es menos complejo por su extensión reducida y por su proximidad temporal al lector; en cambio, presenta mayores dificultades interpretativas por no basarse en unos significados comunes a todos los lectores, sino

a la personalidad del autor. Ahora bien: por muy creador que sea el poeta, utiliza el idioma general de la colectividad y parte de unos supuestos históricos idénticos para todos los hombres de su ámbito cultural. Y dado que el poeta creacionista escribe en plena lucidez, formando racionalmente las imágenes de sus versos, a diferencia del trabajo superrealista, que es irracional, es imposible que las diferencias de interpretación entre el autor y el lector sean tan grandes como para desvirtuar por completo la obra poética<sup>5</sup>.

#### UNA IMAGEN MÚLTIPLE

Quiérase o no, en el poema queda siempre una zona encubierta por la múltiple interpretación que admite la cadena sintagmática; se exceptúa la poesía política por dirigirse a un fin práctico ajeno a lo que constituye el acto estético de la escritura: para darse cuenta de ello basta comparar las tiradas de romances populares compuestos durante la guerra civil con los poemas escritos antes y después de ella por los mismos autores. En ese romancero es difícil adivinar el nombre de los autores de cada pieza; se diría que son obras colectivas, y en cierto modo lo son. Fuera de este caso tan extremo, la poesía despierta sensaciones diferentes en cada lector, sin que por ello se reduzca su valor ante las restantes formas del arte. No hay razón para exigirle más al creacionismo.

La cuestión se complica por cuanto el creacionismo recomienda la utilización de la imagen múltiple. Postula un entrecruzamiento de planos semánticos inseparables dialécticamente por constituir una sola representación ideal. En el artículo «Posibilidades creacionistas», citado antes, definió este concepto Gerardo Diego: «*Imagen múltiple*. No explica nada; es intraducible a la prosa. Es la poesía, en el más puro sentido de la palabra. Es también, y exactamente, la Música, que es sustancialmente el arte de las imágenes múltiples; todo valor disuasivo, escolástico, filosófico, anecdótico, es esencialmente ajeno a ella. La música no quiere decir nada. (A veces parece que quiere; es que no sabemos despojarnos del hombre lógico, y hasta a las obras bellas, desinte-

<sup>5</sup> Esta afirmación ha sorprendido o molestado cuando la expuse en público. La refuerzo con la autoridad de HANS-GEORG GADAMER, antiguo profesor de la Universidad de Heilbronn, que en su libro *Wahrheit und Methode* (1960) explica cómo toda obra de arte tiene una verdad propia que se manifiesta por sí misma al proceder de sí misma, y las exégesis no llevan a esa verdad, sino que se limitan a prevenir las interpretaciones erróneas que en el futuro pudieran tergiversarla: es la obra la que influye en el lector, y no al revés, de modo que si bien la obra es una y la misma, ofrece tantas adaptaciones como lectores tenga. Por su parte, MAX JACOB, tan cercano al nacimiento del cubismo que vivía con PICASSO y alternaba con él la única cama de que disponían en la habitación del Boulevard Voltaire, escribió en el prefacio a *Le cornet à dés* (1917): «Le poème est un objet construit. (...) Une oeuvre d'art vaut par elle-même et non par les confrontations qu'on peut en faire avec la réalité».

resadas, les aplicamos el porqué.) Cada uno pone su letra interior a la Música, y esta letra imprecisa varía según nuestro estado emocional. Pues bien: con palabras podemos hacer algo muy semejante a la Música, por medio de las imágenes múltiples»<sup>6</sup>.

Entre las consecuciones favorables del creacionismo hay que destacar su carga de plasticidad y de musicalidad para el verso. Así como el modernismo anhelaba perderse en la música de las palabras, el creacionismo añade el valor de la forma, completando la fuerza expresiva del conjunto. En los textos en prosa que preceden a las dos secciones propiamente creacionistas de *Imagen* especifica el poeta las razones de esa separación clasificatoria, de acuerdo con la preponderancia de uno de los dos elementos. Recordemos algunos párrafos: «Imagen múltiple. No reflejo de algo, sino apariencia, ilusión de sí propia. Imagen libre, creada y creadora. Nueva célula del organismo autónomo. Y, sin embargo, nada de esqueleto, nada de entrañas. Todo superficie; porque la profundidad está en la superficie cuando la superficie es plástica. / Las palabras no dicen nada, pero lo cantan todo; y se engarzan en una libre melodía de armonías. Poesía—esto es—: Creación. Que la obra viva por sí sola y resucite en cada hombre una emoción distinta. No buscar las cosas en nosotros, sino a nosotros en las cosas» («Imagen múltiple», página 45). «Paralelamente, estos otros ensayos más musicales que plásticos, dejándose ir cauce abajo en un deleitoso entresueño cerebral. Aspiran a una perfección más tersa que construida, y más que forma quisieran ser materia pura. Poesía de vacaciones cantada entre siestas perezosas y lejanos ritornelos infantiles. Estribillos, repetidos o no, que aun estos quisieran serlo por su ingenua espontaneidad involuntaria» («Estribillo», pág. 79).

Pintura y música juntas para conformar el verso, al mismo tiempo que se unen la realidad y la imaginación en un interrogante crítico ante el mundo. La poesía que vino después, la escrita por el grupo del 27 en primer lugar, se benefició de esos avances creacionistas. La poesía fue a las cosas mediante el empleo adecuado de la palabra original sin tener en cuenta las leyes de las preceptivas. Cambió el panorama lírico sin que la revolución resultase demasiado costosa; en cambio, las ganan-

---

<sup>6</sup> Art. cit., n. 4. Véase también la opinión de ENRIQUE DíEZ-CANEDO: «Tres poetas», en *El Sol*, Madrid, 26 mayo 1922: «Hasta aquí, la poesía era como el resplandor de las cosas. Ahora, si no nos engañamos, los creacionistas quieren que sea una cosa en sí. Tal como la vemos en *Imagen*, cuyas páginas marcan claramente una evolución desde las travesuras rítmicas y los escorzos humorísticos del comienzo hasta los más puros poemas finales, el resultado último a que este arte alcanza en GERARDO DIEGO está en una sugestión de sentimientos generales que llegan a producir un vago estado de ánimo semejante al que causa la música. Cada poema va creando, por lo menos, su atmósfera, que es, lo repetimos, una atmósfera musical. Pero quizá no es distinto el caso de evocar con la poesía una realidad concreta, a semejanza de las artes plásticas, del de sugerir una determinada emoción, una síntesis de sentimiento, como la que produce la música. ¿No nos habrán traído estos creacionistas a las fronteras de dos artes, y necesitaremos muy pronto de un nuevo Lessing que haga el deslinde?»

cias son todavía notables. Se engrandeció el acto de crear mediante el pensamiento, y el poeta consiguió una categoría sin límites. Todo ello sin deshumanizar el verso, como reconoció Antonio Machado al comentar jubilosamente *Imagen*: «... No olvidemos los fines por los medios. Imágenes, conceptos, sonidos, nada son por sí mismos; de nada valen en poesía cuando no expresan hondos estados de conciencia. Mas en el libro *Imagen*, de Gerardo Diego, donde acaso sobran imágenes, no falta emoción, alma, energía poética. Hay, además, verdaderos prodigios de técnica y, en algunas composiciones, una sana nostalgia de elementalidad lírica, de retorno a la inspiración popular. Estas dos notas, aparentemente contradictorias, son señales inequívocas del trabajo de tanteo y exploración del joven poeta»<sup>7</sup>.

#### RELACIONES CUBISTAS

Otro punto de contacto del creacionismo tiene lugar con la pintura cubista. Todavía era novedoso el cubismo en la España de los años veinte, aunque ya contase con una historia notable. Como es sabido, el origen del cubismo se remonta a la primavera de 1907, cuando Picasso comenzó a pintar *Les Femmes d'Alger (O. J.)* en una habitación miserable del Bateau-Lavoir, en el viejo Montmartre. Desde ese momento, Picasso pintó cuadros en vez de temas, como se hacía hasta entonces; no plantó su caballete en medio del campo, sino en medio del taller, porque su intención era intelectualizar a la naturaleza para convertirla en obra de arte; él mismo confesó que pintaba «non pas ce qu'il cherche, mais ce qu'il trouve». Georges Braque fue su compañero en la aventura; el mismo año de 1907 pintó un *Nu* de estilización diferente de la picassiana, que es su primera obra cubista; su intención era transformar el sujeto-anécdota en objeto-pintura, según él mismo declaró.

En marzo de 1915 se celebró en Madrid una exposición llamada «Pintores íntegros», patrocinada por Ramón Gómez de la Serna, quien ordenó que los cuadros permaneciesen cubiertos el día de la inauguración mientras él hablaba de las novísimas tendencias artísticas. Al descubrirlos se originó un escándalo mayúsculo, del que dejó constancia el mismo Ramón en su *Automoribundia*. En España no se aceptaban las innovaciones parisienses, aunque participasen en ellas españoles como Pablo Picasso o María Blanchard. Ecos de ese acontecimiento le llegaron a Gerardo Diego, si bien no tomó contacto directo con la van-

---

<sup>7</sup> ANTONIO MACHADO: «Gerardo Diego, poeta creacionista», en *La Voz de Soria*, 29 septiembre 1922.

guardia pictórica hasta agosto de 1922, cuando viajó a París invitado por Huidobro a pasar unos días en su casa. El poeta no pretendía estudiar los movimientos pictóricos, pero debe tenerse en cuenta que en el origen y desarrollo del cubismo intervinieron tanto pintores como escritores—Picasso, Braque, Apollinaire, Max Jacob y otros—. El crítico José Francisco Cirre ha relacionado la poesía creacionista de Gerardo Diego con la pintura cubista de Picasso: «Para mí tengo que el contraste voluntario entre lo viejo de la forma—técnica versificadora—y el fondo—archirrevolucionario—dota a la poesía de Gerardo Diego de calidades semejantes a las de Picasso en pintura»<sup>8</sup>.

En aquellos días parisienses entabló amistad con Juan Gris, que le pareció un gran pintor y un gran personaje. Con motivo de su muerte, en 1927, escribió un artículo para la *Revista de Occidente*, titulado «Devoción y meditación de Juan Gris», en el que decía: «M. Jourdain hablaba en prosa sin saberlo. Todos los poetas del verso hablaban también en prosa sin saberlo. Juan Gris lo expresaba en una proposición matemática perfecta: 'Esta pintura es a la otra pintura lo que la poesía a la prosa.' Exacto, preciso. (Si no recuerdo mal, Apollinaire, años atrás, había escrito: 'El cubismo es a la pintura restante lo que la música a la literatura.' Ambas frases resumen expresivamente la evolución de la estética cubista.) Pero claro es que Juan Gris pensaba también en 'esta poesía', que, a su vez, es a la otra poesía lo que su pintura a la otra pintura. Y esta poesía, paralela al cubismo de Juan Gris, es el creacionismo de Vicente Huidobro. Que no hay que confundir (qué lástima, ¿verdad?, esta manía mía) con cualquier otro falso creacionismo de poetas que no procedan por *rappports* de palabras y de imágenes desde el núcleo abstracto al poema concretizado y humanizado. No será superfluo advertir que la diferente naturaleza de los elementos en pintura y en poesía no permite una adaptación simétrica, correlativa de una teórica a otra. Pero no es de este lugar dilucidar divergencias, sino señalar identidad de rumbos. La dedicatoria de los *Poemas árticos*, de Huidobro, 'A Juan Gris y Jacques Lipchitz (el escultor del cubismo), recordando nuestras charlas vesperales en aquel rincón de Francia', deja entrever cómo de aquellas conversaciones estaba naciendo la conciencia de un nuevo sentido del arte, confusamente sentido y deseado ya, pero nunca clara, sistemáticamente expuesto y ensayado hasta las obras de esos artistas durante los años de la guerra»<sup>9</sup>.

Al mismo tiempo que estas notas en prosa sobre el pintor amigo compuso Gerardo Diego el poema «Liebre en forma de elegía», que

<sup>8</sup> JOSÉ FRANCISCO CIRRE: *Forma y espíritu de una lírica española*, México, Gráfica Panamericana, 1950, pág. 113.

<sup>9</sup> Este texto puede leerse ahora en GERARDO DIEGO: *28 pintores españoles contemporáneos vistos por un poeta*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1975, págs. 86 y s.

pasó a formar parte de *Biografía incompleta* con esta dedicatoria: «A Juan Gris al otro lado». Termina con estos versos:

*Yo que me paso la vida  
ante la primavera a ver si la convenzo  
ayer mientras te oía  
tuve que prorrumpir en color amarillo  
y construir del paraíso otoño e invierno  
un triángulo aproximadamente de sexo alterno* (pág. 219).

Aquí se dan cita elementos contrarios de exaltación controlada. El poeta asume un papel trascendente, puesto que trata de influir sobre la primavera, la estación renovadora de la naturaleza; bien es verdad que no parece conseguir nada, teniendo en cuenta su insistencia. Por eso, en vista de las circunstancias se apodera del color amarillo, dominante en el otoño, y con él y el invierno trata de reconstruir la primavera, que así se le presenta como un triángulo equilátero y, mediante una imagen bastante fácil de comprender, se convierte en un sexo. Las asociaciones se desencadenan por sí solas, manteniendo una resonancia inquietante: el lector no puede sospechar a dónde le empuja el poeta con sus imágenes desenvueltas de una realidad traspasada a nuevos hechos desconocidos hasta entonces por él: la narración poética es todo lo emotiva que requiere el caso, pero prescinde de cualquier fórmula elegíaca habitual. La entronización de la liebre, animal que representa la velocidad, demuestra que se va a hablar de una vida por sus reproducciones imaginativas, y no por sus hechos históricos; la liebre tan veloz toma la forma de una elegía por el amigo cuya vida fue tan corta, tan rápida.

Un poema de *Manual de espumas* se titula «Cuadro» (pág. 161); está dedicado «A Maurice Raynal», autor de varios libros sobre Picasso y sobre el cubismo, y contiene los elementos habituales en las obras cubistas, destacando la figura de la guitarra como en tantas telas de Juan Gris:

*Enmedio la guitarra  
Amémosla  
Ella recoge el aire circundante  
Es el desnudo nuevo  
venus del siglo o madona sin infante  
Bajo sus cuerdas los ríos pasan  
y los pájaros beben el agua sin mancharla*

Hela aquí, pues, en el lugar ocupado antes por las representaciones paganas o cristianas de la mujer, en su desnudo castísimo, con su voz de cuerda capaz de imitar el rumor de las aguas del río o el trinar de los

pájaros. El instrumento musical no ha cambiado de forma ni de actuación, pero el poeta habla de ella como lo haría un enamorado que dedicase madrigales a su amada, por lo que parece que la ve como un ser vivo y le adjudica cualidades animadas. El poeta crea una atmósfera especial en torno a la guitarra, protagonista del cuadro que describe; su visión es interior y activa, no se detiene en la simple contemplación de la superficie pintada, así como el pintor cubista no copia la realidad, sino que la crea. Todos los teóricos del cubismo, empezando por Guillaume Apollinaire y Pierre Reverdy, han enfatizado siempre su afán de creación frente a la copia, un poco antes de que Huidobro proclamase en Buenos Aires las mismas opiniones aplicadas a la poesía.

En las *Lettres*, de Juan Gris (editadas en 1956), hallamos frecuentes alusiones a la intención creadora del cubismo para utilizar un nuevo lenguaje plástico, lo que creó un clima espiritual sin relación alguna con la sacralidad de las figuras representadas anteriormente, ya que se basaba en cuestiones geométricas. Así contaba la evolución de la nueva estética: «A son début, le cubisme n'était qu'un mode nouveau de représenter le monde. A l'éclairage momentané des objets, on substituait ce qu'on pensait être leur couleur locale. A l'apparence visuelle d'une forme, on substituait ce qu'on croyait être la qualité même de cette forme. (...) Maintenant l'analyse s'est transformée en synthèse par l'expression des rapports entre les objets mêmes. Pour moi, le cubisme n'est pas un procédé mais une esthétique et même un état d'esprit.» De la misma manera, el creacionismo apareció como un movimiento integrador del afán común por superar la imitación de la realidad entonces desarticulada o en trance de serlo.

En su libro ya clásico *Les peintres cubistes. Méditations esthétiques* (1923) proponía Apollinaire la división del cubismo en cuatro tendencias; a una de ellas la denominaba cubismo órfico, «art de peindre des ensembles nouveaux avec des éléments empruntés non à la réalité visuelle mais entièrement créés par l'artiste et doués par lui d'une puissante réalité.» Para el crítico poeta, esta modalidad del cubismo representa el arte puro, alcanza tres categorías que equiparan belleza y excelcitud: en las formas, en la construcción y en el tema. Con esta modalidad, pues, hay que relacionar a los poetas creacionistas, ya que pretendían acercarse a una poesía absoluta en momentos verdaderamente contradictorios. En los años veinte estuvo de moda en España y en Francia la poesía pura, ejemplificada normalmente por las obras de Juan Ramón Jiménez y Paul Valéry. Los creacionistas deseaban también la pureza, pero la buscaban por caminos diferentes. La pureza creacionista radica en la libertad de imágenes múltiples, ligadas al empleo personalísimo del lenguaje; su anhelo es una belleza ideal mucho más amplia

que la posible belleza visual; anida en el cerebro humano y se la hace palpable mediante el acto creador de la escritura. Luis Cernuda acertó a definir en un aforismo la poesía creacionista de Gerardo Diego por su pureza, sirviéndose de una cita de Mallarmé: «Invitación a la poesía de Gerardo Diego: *Au pur délice sans chemin*»<sup>10</sup>.

## EL EJEMPLO DEL CINE

Además de relacionarse con la música y la pintura, el creacionismo se acerca al cine también. El cine consiguió su desarrollo comercial con obras notables hacia 1914; era entonces la gran ilusión de los artistas, porque representaba una posibilidad creadora de comunicación estética de repercusiones insospechables. Gerardo Diego siente poca afición por el cine sonoro y son contadas las películas que va a ver; no obstante, en aquellos años del cine mudo tenía una curiosidad lógica por observar el desarrollo del que sería llamado el séptimo arte; aún hoy prefiere las películas mudas a las actuales superproducciones sonoras en pantalla panorámica y con diversas gamas coloristas: dice que el intento de copiar la realidad no puede disimular los trucos de la producción, en tanto que aquellos celuloideos conservan todo el valor plástico. Pues bien, la técnica del montaje cinematográfico ejerce una influencia indudable sobre las composiciones creacionistas. El fundido permite enlazar secuencias distintas sin interrumpir el curso expositivo, trabando planos diversos. De la misma manera, el poema creacionista se compone por regla general con secuencias diversas trabadas por un lazo mínimo, que tanto puede ser un concepto como un sonido. Los planos se cruzan para conseguir la sensación de actualidad sin tiempo y sin espacio; en el poema creacionista se mezclan los elementos más dispares en determinado momento, y hasta el final no se conoce la razón de que sea así. El cine es un arte eminentemente visual, y ya quedó dicho que el poema creacionista adopta una disposición tipográfica que exige su contemplación más que su audición. A las imágenes cinematográficas superpuestas corresponden las imágenes múltiples creacionistas.

Es de señalar que Huidobro intentó llevar a la novela una especie de trasposición de las secuencias cinematográficas, pero no en forma de guión, sino a la manera de un relato hecho sobre la proyección de una película. De ahí que calificase de «novela-film» su *Cagliostro* (1934, ya publicada en inglés en 1931). El intento no tuvo un resultado muy brillante, es la verdad, quizá porque son dos artes narrativas paralelas, cada una con su metodología propia y semejante a la otra, pero con medios

<sup>10</sup> LUIS CERNUDA: «Anotaciones», en *La Verdad*, núm. 59, Murcia, 10 octubre 1926.

técnicos muy distintos. Por el contrario, poesía y cine demuestran guardar una relación mayor. Nadie será capaz de explicarlo mejor que Serguei Eisenstein, uno de los maestros indiscutibles de la cinematografía mundial; en un texto sobre «Problemas de la realización» equipara el montaje cinematográfico con algunos recursos retóricos del verso que merece la pena recordar ahora, dado que tienen especial aplicación al creacionismo.

Analiza unos versos de Pushkin para transcribirlos a planos cinematográficos en una supuesta hoja de montaje, y destaca cómo es el mismo el número de versos y de planos, estructurándose en una perfecta composición sonoro-visual contrapunteada; añade: «Vemos que el procedimiento de la coincidencia de fragmentación de la idea y de la música es utilizado por Pushkin en el caso de mayor impacto. Lo mismo procedería un experto montador: verdadero compositor de las compaginaciones sonoro-visuales». Estudia después la técnica del encabalgamiento en el verso, y lo equipara a las distribuciones sonoro-visuales de las imágenes en el montaje sonoro. Al referirse a la colocación no lineal de los versos de Mayakovski dice que «cercena al verso como lo haría un experto montador». Y concluye: «Así, pues, bien se trate de combinaciones ópticas o sonoras u óptico-sonoras, en la creación de una imagen, una situación o en la plasmación *mágica* de la imagen de un personaje—en Pushkin o en Mayakovski—, en todas partes se halla presente el mismo método del montaje (...). No hay contradicción entre el método con que escribe el poeta, el método con que actúa el actor que lo plasma *en su interior*, el método con que el mismo actor realiza las acciones *en el interior del cuadro* y el método por el que sus acciones, sus actos, como las acciones del medio que le circunda (en general, todo el material de la película cinematográfica), rutilan y fulguran en manos del director a través de la exposición del montaje y la estructuración del film en su conjunto»<sup>11</sup>.

El creacionista llega más lejos que Pushkin y Mayakovski, recibe sus logros ya históricos y consigue una estrofa que mantiene la sonoridad a pesar de la dispersión de los versos. La sucesión de imágenes múltiples provoca una transcripción visual animadísima que se aproxima mucho al montaje cinematográfico. Los poemas creacionistas suelen

---

<sup>11</sup> SERGUEI EISENSTEIN: *Reflexiones de un cineasta*; cito por la traducción anónima y muy deficiente del I. C. A. I. C., Instituto del Libro de La Habana (Cuba). Conviene añadir aún una reflexión sobre el montaje: «La fuerza del montaje radica en que en el proceso de creación se incluyen las emociones y el raciocinio del espectador. Al espectador le obligan a recorrer el mismo camino de creación que recorrió el autor al crear la imagen. El espectador no sólo ve los elementos representados, sino que siente también vivamente el proceso dinámico de la aparición y de la formación de la imagen como lo sintiera el autor. Eso es, al parecer, el mayor grado posible de acercamiento al logro de transmitir visualmente en toda plenitud las percepciones y la concepción del autor, de transmitir las con la fuerza de la percepción física con que se alzaron ante el autor en los momentos de labor creadora y de visión creadora».

estar compuestos por medio de series de dos o tres versos, por regla general, que expresan algo semejante a una planificación seriada, con diversos movimientos de la supuesta cámara, en este caso la visión interior del poeta. Veamos un poema de *Limbo*, titulado «Calle», que por ser breve podremos examinar entero:

*Como una puerta de aspas giratorias*  
*la calle va dando vueltas*  
*Cautamente*  
*hurtan sus sueños blancos las vidrieras*  
*Por las chimeneas bajan del cielo*  
*suaves polichinelas*  
*Entre un oleaje de música*  
*ha pasado el ángel*  
*cuya cabellera riega las calles*  
*Cada farol es una herida*  
*Esta noche es más larga que nunca la vida (pág. 124).*

Nos presenta el poeta primero un plano general, en el que enfoca una calle en momento de mucho tráfico; el *travelling* hacia adelante nos acerca los escaparates de esa calle, y tras un fundido en negro tenemos una nueva secuencia en plano conjunto, la de los polichinelas celestes ante el decorado de las chimeneas. Fundido encadenado: se habla ahora de un ángel, la imagen del camión que riega las calles, con su cabellera formada por los chorros del agua. Finalmente, el *travelling* hacia adelante encuadra un farol tras otro en primeros planos, en esa calle, para ir después hacia atrás y terminar en un definitivo cuadro general englobador de la vastedad nocturna, simbología de la tristeza. Este «guión técnico» visualiza adecuadamente los sentimientos que el poeta deseaba expresar en el «guión literario». Los planos, los movimientos de cámara, los detalles de la acción, todo se halla perfectamente precisado por el realizador creacionista.

La música acompaña la proyección. Se ha conseguido subrayar cada secuencia de una manera suave, nada llamativa. Los seis primeros versos repiten una asonancia en e-a de los pares, manteniendo la melodía suave, a tono con la danza de los «suaves polichinelas». Ahí cambia el ritmo, porque ya dice el séptimo verso que se ha oído «un oleaje de música» entre cuyas ondas venía un ángel; se cambia, pues, la asonancia, que pasa a ser a-e sólo en dos versos seguidos, y la secuencia final modifica de nuevo el ritmo para concluir rotundamente con una rima consonante en ida.

A lo largo de sesenta años ha ido explorando Gerardo Diego las imágenes en un esfuerzo creador asombroso. Ha conseguido dominar a las palabras después de conocerlas en cada una de sus posibilidades

etimológicas y de ampliar su campo de acción sobre la realidad por medio de su imaginación creadora. La experiencia le ha servido para enriquecer la poesía formal con las adquisiciones alcanzadas en su tratamiento de la imagen múltiple. Y a la inversa, el cultivo de las formas tradicionales ha dado mayor consistencia al verso creacionista. El signo astrológico de Libra, bajo el que nació, parece que sirve para presentar toda su obra, igualando los dos platillos de la balanza con el peso de la tradición y de la innovación. La herencia de Góngora cayó en buenas manos, se cultivó y engrandeció hasta hacer de Gerardo Diego uno de los poetas más completos de nuestro siglo. Y sigue alargando su voz original sin concederse tregua. Esta voz profunda y suave llega al misterio de la inspiración poética y se obliga a escribir con el apoyo de las palabras que conoce tan bien dentro de esa atmósfera peculiar que configura sus poemas. Porque lo cierto es que se aprecia el único estilo de Gerardo Diego en cada poema, sea del signo que fuere. Las palabras son las valiosas, y es uno el poeta que las emplea. El creacionismo sigue en la brecha, con el mismo ardor que sesenta años atrás, cuando vino Huidobro a Madrid para predicarlo, aunque ya sin virulencia porque lo aceptamos como un movimiento purificador de la expresión poética. Así que nadie le dice a Gerardo Diego que lo abandone ahora, sino todo lo contrario, porque aún le queda mucho que hacer con las palabras. El lo explicaba al comenzar la sexta parte de *Biografía incompleta*:

*No me digáis ya basta ya no es tiempo  
El otoño pasó pasó el invierno  
No me mandéis que calle  
aún tengo que decir cosas tremendas  
para que tú me entiendas si quieres  
aunque no me comprendas*

*Tengo que hablar que hablar que confesarme y confesaros  
en estos versos tan míos y tan vuestros y tan de todos  
Tengo que hablar porque esto que aquí llevo  
vuestro ha de ser como del perro el amo  
y de la luna el pozo y del amor el tacto  
Todo lo que yo sé lo que siento e invento  
por ser tan mío os lo regalo*

*Decid todos a una  
sí gritad conmigo  
No hay más Dios que Dios y un hombre es su profeta  
No hay más Hombre que Hombre y un Dios es su trompeta.*

ARTURO DEL VILLAR

Francisco Silvela, 57, 5.º E  
MADRID-6