

Poética de la imagen creacionista en Gerardo Diego: genética del poema y morfología de su lenguaje lírico

PAU CONDE ARROYO
Universidad de Barcelona

Resumen: Este artículo plantea una aproximación teórica a la poética creacionista de Gerardo Diego con el objetivo de clarificar y precisar el papel que juegan la metáfora y la imagen en ella. Se plantea que la distinción entre ambas fundamenta la deriva creacionista de Diego, de modo que se examina su prosa crítica confrontándola con otros textos críticos sobre poética de algunos de sus coetáneos, como José Ortega y Gasset, Jorge Luis Borges y Juan Larrea. Así, se atienden los planteamientos programáticos y taxonómicos que abordan matizadamente la distinción entre metáfora e imagen en el seno de la producción lírica para dar cuenta de la controversia en torno al significado poemático.

Palabras claves: creacionismo, poética, metáfora, imagen.

Poetics of the creationist image in Gerardo Diego: genetics of the poem and morphology of its lyrical language

Abstract: This article proposes a theoretical approach to the creationist poetics of Gerardo Diego with the aim of clarifying and specifying the role played by the metaphor and the image in it. It is argued that the distinction between the two is fundamental to Diego's creationist drift, so his critical prose is examined by comparing it with other critical texts on poetics by some of his contemporaries, such as José Ortega y Gasset, Jorge Luis Borges and Juan Larrea. Thus, the programmatic and taxonomic approaches that nuancedly address the distinction between metaphor and image within lyrical production are addressed to account for the controversy surrounding poetic meaning.

Keywords: creationism, poetics, metaphor, image.

1. Las oscilaciones de Gerardo Diego entre la tradición y la ruptura. Consideraciones preliminares

Gerardo Diego fue esencialmente un poeta dual y ambivalente: cultivó por igual tanto poesía de vanguardia como poesía clasicista. De él se ha dicho que fue el más vanguardista de los clásicos y el más clásico de los vanguardistas. Fue uno de los introductores en España, junto con Juan Larrea, de las tendencias poéticas vanguardistas en el periodo de entreguerras; pero también fue catedrático de literatura y miembro de la Real Academia Española desde 1947 (Geist, 1980; Díez de Revenga, 1987; Bernal, 1993). Estas dos facetas, de explorador y catedrático, que no abandonaría nunca, dan cuenta de la complejidad de un intelectual escindido entre la necesidad de la tradición y el anhelo de la ruptura. Omitir cualquiera de estas dos facetas crearía un perfil falso y parcial de Diego.

Sin embargo, el presente trabajo reconoce parcialidad en su enfoque, y no esconde su predilección por la faceta creacionista de Diego, cuyo estudio será abordado en las siguientes páginas. La dualidad definitoria del quehacer poético de Diego es justificada por él mismo en reiteradas ocasiones, como en la siguiente declaración jocosa incluida en un artículo de la revista *Grecia* el 15 de julio de 1920: «el mismo artista puede simultanear el arte nuevo y el antiguo [...], y hasta tal vez le convenga. Siempre se pudo escribir en verso y en prosa. Hablar directamente y por teléfono. Beber y fumar» (Diego, 2000: 172; *vid.* Diego *apud* Díaz de Guereñu, 1999: 133).

Se trata, pues, de una simultaneidad¹ de tendencias heterocrónicas: lo viejo y lo nuevo; barroquismo y clasicismo expresivos junto al ultraísmo y el creacionismo, o, como distinguiría Diego posteriormente, poesía relativa y poesía absoluta² (Diego *apud* Rozas, 1986: 283). En un breve artículo del año 1926 (2000: 181), Diego definía su poética mediante la famosa metáfora arquitectónica que distingue entre la *azotea* y la *bodega*, es decir, «poesía pura o creada y creadora» (poesía absoluta o de creación) y «poesía impura, interpretativa e interpretable, literaria» (poesía relativa o de expresión). Diego intenta superar la dicotomía cuando añade en su breve manifiesto que «el plano del edificio

¹ *Simultaneidad* porque en Diego no existen etapas sucesivas, sino facetas o modalidades permanentes.

² Definiéndose la primera como apoyada directamente en la realidad, mientras que la segunda se define por su tendencia al absoluto y su apoyo en sí misma de forma autónoma.

es el mismo. Sólo varía el horizonte y la luz. Pero, una y otra, han de ser humanas y poéticas. Calor de vida, no frialdad de estatua. El hombre debe hacer el poema a su imagen y semejanza» (2000: 181). A pesar de la jerarquía que implica la altura, Diego intenta nivelar ambas categorías poéticas uniéndolas a partir del nexo que supone “lo humano”, el creador y lo creado, común a ambas. Es significativa esta distinción no sólo por su valor programático, sino también porque Diego utilizará esta metáfora (y otras semejantes relacionadas con el ámbito de la arquitectura y la construcción) en algunos de sus poemas, concediéndoles así una dimensión metapoética. El poeta es, pues, para Diego, siguiendo los postulados creacionistas, el arquitecto del poema, entendido este como una creación lingüística puramente imaginativa que configura una realidad autónoma, no referencial ni figurativa.

Este artículo tiene un propósito doble: en primer lugar, esbozar la genética del poema creacionista a partir de la morfología compositiva de su lenguaje lírico, y, en segundo lugar, plantear la concepción del mismo partiendo de los escritos teóricos de Gerardo Diego en relación con la crítica coetánea. Así, se ofrece una aproximación al lenguaje lírico postulado por el creacionismo y a la poesía de creación de Diego, de modo que, se consideran cuestiones relativas a la poética creacionista y a la teoría de la lírica en general. La exposición consta de dos partes: en la primera se plantea la distinción entre metáfora e imagen en términos generales a propósito de la innovación característica del creacionismo, y, en la segunda, se confrontan los escritos de Diego, Ortega y Gasset, Borges y Larrea sobre poética que abordan esta distinción.

2. Metáfora e imagen: la desaparición del significado

La radical renovación poética que supone el creacionismo se fundamenta en la morfología compositiva del poema: éste se disecciona en fragmentarias células de sentido que, unidas, integran la unidad semántica del texto. Dichas células significantes son denominadas por la crítica como metáforas o imágenes; y he aquí el primer escollo. La falta de unanimidad por parte de la crítica especializada (y, a menudo, también por parte de los mismos poetas) en cuanto al uso de terminología precisa, ha generado múltiples ambigüedades en la comprensión de las poéticas y de los fenómenos artísticos. En este caso, la distinción entre los términos *metáfora* e *imagen* es lo que sustenta la

revolución del lenguaje poético creacionista, pues entre un tropo y otro no hay sólo la distancia que separa una figura retórica de otra similar, sino que la diferencia implica una forma radicalmente distinta de entender la concepción de la poesía. Confundirlos dificulta enormemente el estudio de la poética del creacionismo.

Las imágenes creacionistas no son metáforas ni poseen valor metafórico; aunque puedan ser alusivas, no hay (o apenas) referencialidad en ellas. Si bien la crítica filológica y los poetas vanguardistas en general han sido poco rigurosos con la terminología retórica al hablar de su propia obra (Diego es un caso paradigmático), es necesario distinguir la metáfora de la imagen. Y la diferencia no es de grado, como pudiera serlo, por ejemplo, en el caso de la metáfora gongorina respecto a la tradicional: en la poesía de Góngora el código y los mecanismos que operan en la metáfora son idénticos a los de las metáforas anteriores, no obstante, se extreman todos los dispositivos, pero sin llegar a subvertirlos. En la metáfora gongorina el término real se halla muy lejano del término imaginado, por ello, el mecanismo de lectura y de desciframiento del poema se plantea en términos de enigma; el lector deviene una suerte de detective que recorre el difícil sendero en busca de la referencia de cada término, ocultada por la acumulación ingente de metáforas. No es este el caso ni otro análogo el que opera en la imagen que florece en la lírica contemporánea a partir del creacionismo.

La diferencia entre metáfora e imagen no es meramente una distinción entre tipos de asociaciones³, sino que, fundamentalmente, radica en una cuestión de referencialidad: la metáfora crea una identificación entre dos elementos, mientras que la imagen tan sólo los asocia. La primera instaaura un proceso de sustitución, de escamoteo, y la segunda asienta un proceso de conexiones, de vinculaciones, de enriquecimiento semántico de los elementos asociándolos con otros. Sustitución metafórica, pues, frente a libre asociación de imágenes. «La imagen es una creación pura del espíritu. No puede nacer de una comparación, sino de la proximidad de dos realidades más o menos alejadas (...) Cuanto más lejanas y justas sean las relaciones de las dos realidades

³ Aunque así lo cree Carlos Bousoño, quien marca el punto de inflexión en la presencia o no de objetividad, es decir, para él la metáfora (a la que él denomina *imagen tradicional*) establece una asociación objetiva y racional entre dos términos, mientras que la imagen (a la que él denomina *imagen visionaria*) establece una relación subjetiva y emocional (1968: 153-155; 1970). No obstante, Bousoño contempla siempre la preexistencia de un referente real que origina el tropo.

aproximadas, la imagen será más fuerte y poseerá más potencia emotiva y más realidad poética», afirma Pierre Reverdy (*apud* Torre, 2000: 464). En la lírica creacionista, las asociaciones entre imágenes establecen una vinculación (irracional las más de las veces, si bien no siempre) entre dos términos o planos que, en el momento en que son asociados, se sitúan al mismo nivel, de modo que poseen idéntico carácter de realidad (esto es, que ambos planos son irreales por igual, igualmente imaginarios). Si la metáfora persigue la realidad, la imagen la esquivo e impulsa al lenguaje lírico a sumergirse en la irrealidad. Así pues, las imágenes creacionistas conforman el poema como constructo aporético.

El énfasis de la transición de la metáfora tradicional a la imagen⁴ reside en la búsqueda epistémica del arte: la metáfora cifra la búsqueda del significado a través de la palabra, la búsqueda de las correspondencias (como señala el famoso soneto de Baudelaire así titulado) entre ideas y naturaleza, o entre los mismos elementos componentes de la naturaleza. No obstante, la imagen reconoce su impotencia, su intrascendencia y su vacuidad, todas ellas cualidades inherentes al lenguaje mismo: la imagen carece de significado, porque en su negación afirma la existencia de la nada significativa. Transcurridas ya las dos primeras décadas del siglo XX, el poeta creacionista se recluye en sí mismo al constatar la entelequia constitutiva del lenguaje, que, dotado de omnipotencia hasta los albores del siglo, había alcanzado su máximo apogeo con el realismo decimonónico, momento en el que el lenguaje y su construcción discursiva tenían la voluntad de ser una copia perfecta de la realidad; porque los narradores realistas instauraban la realidad verdadera al nombrarla, «the fictionality of fiction pretending to be non fiction» (Gilman, 1981).

Por todo ello, en el siglo XX, el arte ya no puede tener un significado que trascienda al objeto artístico mismo. La poesía deviene, significativamente, intrascendente, porque ya no puede seguir habitando la impostura de la “verdad” que se le había concedido siempre. La objetividad con la que se erguía la metáfora se evapora, y deja paso a la subjetividad y a la incertidumbre, al ámbito de lo relativo y dudoso de la imagen. La palabra ha perdido su valor universal de clave con la que el poeta descifra la realidad para convertirse

⁴ Aquí empleo el término *imagen* en el sentido genérico antes referido, que engloba las siguientes tres categorías de la taxonomía de Bousoño (1970): imagen visionaria continuada, imagen visionaria simple y visión.

en un mero juego solipsista, autoconsciente de sus carencias, limitaciones e imposibilidades. En este sentido, afirma Gerardo Diego (paradójicamente con una metáfora):

El arte antiguo era un arquero que apuntaba y cobraba la pieza. El arte moderno se contentaba con disparar sin importarle el blanco; los más avanzados en vez de flecha acerada colocaban una vara ingenua y hacían del deporte un simulacro. Nosotros no llegamos a disparar; nos contentamos con la intención, con el ademán. Porque toda la estética del arquero está en el gesto. (2000: 172-173)

Así, la poesía deviene un objeto estético autónomo de la realidad, a la que no alude ni imita; pierde toda su capacidad mimética y su poder referencial. Pero, lejos de ser arreferencial, se convierte en referencia de sí misma: poesía de impulso autorreferencial, por tanto. Dado que la poesía pierde todo sentido extraestético, sólo se tiene a sí como apoyo y fundamento de su existencia. La pérdida de referencialidad, de realidad y de trascendencia, abandona a la poesía a la intemperie y la obliga a refugiarse en su propia materialidad verbal. De este modo, la palabra lírica creada y creadora se robustece en su materia tangible: vuelve la mirada a los sentidos y eclosiona toda su sensorialidad acústica y plástica, casi palpable. Nota musical y brochazo colorido.

No por casualidad, el creacionismo parte conceptualmente del cubismo pictórico, y algunos creacionistas (entre ellos, Gerardo Diego, musicólogo además de poeta) lo asimilaban a la música como exponente del arte deshumanizado, autorreferencial y puramente estético. Diego define la imagen creacionista (a la que él designa como *imagen múltiple*) como análoga formal y funcionalmente a la música:

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, desinteresadas, les aplicamos el *porque*). 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. (*ibíd.*: 169-170)



La multiplicidad aludida busca una unidad poemática de orden superior construida a partir de la agrupación de significantes dispersos (análogos a las notas musicales de una composición), que, al vincularse arbitrariamente, crean sentidos imaginarios nuevos, crean imágenes. Cada fragmento no puede desprenderse de su conjunto, pues la parcela, por serlo, carece de semántica particular; de modo que es en la totalidad múltiple donde reside el valor semántico y estético de la obra. Ahora bien, el reproche de Anthony Leo Geist a Diego por la ingenua voluntad de crear una poesía musical (en tanto que reducción del lenguaje poético a mera musicalidad, a significantes agrupados y desposeídos de sus significados correspondientes, en conjunto y por separado) parece, pues, justificado: «En el ejemplo que Diego aduce, la analogía de la música con la poesía es inexacta, pues las notas e incluso las progresiones musicales no tienen denotación semántica. [...] Diego no repara en un hecho fundamental: el divorcio del significado y el significante lleva a la arbitrariedad absoluta, al absurdo total» (1980: 65-66).

Letra imprecisa la de la música, afirma Diego, pero esta vaguedad porosa a la transitoriedad emocional del receptor no halla traducción lingüística fiel en la poesía creacionista. Cuando Diego menciona el valor impreciso de la música como cualidad compartida con la imagen múltiple de la nueva poesía, pudiera evocar el estilo inconcreto propio del impresionismo, puramente cromático. Pero el creacionismo es precisamente lo contrario: es el trasunto poético del cubismo pictórico, no del impresionismo musical; y, si éste se caracteriza por un sentimentalismo hiperestésico, el valor adjetivo y expresivo que recaen sobre el sujeto (el impresionismo es, en definitiva, subjetivo), aquel es vigoroso, sustantivo, transitivo, *objetivo* (en la medida que concede supremacía al valor de irrealidad del objeto externo al sujeto, pero carece de anhelo epistemológico, como ya se ha dicho). El impresionismo es color informe, percepción y autopercepción efusiva, sensibilidad incontenible; mientras que el cubismo es forma delimitada y delimitable, objetividad, fragmentariedad y simultaneidad, tanto de planos temporales como espaciales. En las sucesivas líneas se desbroza el sentido de cada uno de estos tres conceptos.

A propósito de la objetividad característica del cubismo y del creacionismo, Geist menciona que la lírica vanguardista se depura en aras de una “exteriorización”, «de una orientación hacia el objeto. Las emociones del poeta se dirigen al exterior, hacia los objetos relativamente lejanos del poeta y de

la vida sentimental. [...] [Los poetas nuevos] proyectan su visión interior hacia un objeto exterior, transformándolo y creándolo, nuevamente, desrealizándolo. Según Torre, es el yo “objetificado”, proyectado sobre las cosas» (*ibíd.*: 62). Pudiera parecer contradictorio con la mentada idea de la reclusión de la poesía en sí misma, pero cabe puntualizar que dicha *objetificación* de la mirada del sujeto creador no indaga el conocimiento de la realidad a través de la observación del exterior, sino que aspira a una “estética de lo exterior”, esto es, a la creación de objetos despojados de sentimiento, *deshumanizados* (al decir de Ortega), con el fin de que esos objetos parezcan más objetos de lo que ya son. La motivación estética es lograr que en el poema todo objeto sea (y aparente ser) disímil a sí mismo. La encadenación de imágenes favorece la generación de este extrañamiento desrealizador de los objetos, por ejemplo:

Que yo pueda orientarme
en el seno del nido giratorio
volar buscando mi placenta
sin saber que hay afueras y adentros
y gotas siempre colgando
que nunca acaban de llorarse (Diego, 2004: 292)

En el plástico mundo de irrealidad de la lírica creacionista se produce un deslizamiento y un trasvase entre el hombre y los objetos: mientras éstos se humanizan, lo humano se cosifica, de modo que, el sujeto (no sólo su mirada) se fracciona y se *objetifica*. La transferencia asociativa entre cualidades o propiedades humanas a los objetos es frecuente, pero, con ello, no se trata tanto de personificar a la naturaleza, como de deshumanizar las cualidades intrínsecamente humanas.

Los otros dos rasgos fundamentales heredados de la estética cubista que cultivará profusamente el creacionismo son la fragmentariedad y la simultaneidad. La primera conlleva una relación distinta del sujeto con el espacio en el que habita; el caos y el desorden imperan por doquier desde que el hombre ha conquistado una visión del mundo que prescinde de dios. El caos implica la ausencia de centro o la simultaneidad de diversos centros que ordenan la realidad circundante de forma centrífuga⁵, pero, en cualquier

⁵ Según Guillermo de Torre, «La imagen situada allende los terrenos de la realidad mediata: La imagen desprendida del lastre episódico: Centrífuga y polarizada por cómo amplía su radio inicial en ondas sugerentes» (2000: 463).



caso, será siempre un orden desjerarquizado y disperso. Un mundo fragmentado y fragmentario es inabarcable por la mirada, de ahí la tendencia a la disposición caligramática de los textos: las palabras devienen fragmentos desgajados, descolocados, que se buscan entre sí y establecen nexos inusitados en busca de un nuevo orden que las dote de sentido. «De aquí también la supresión absoluta de los nexos gráficos, ya que las imágenes encierran en sí todos los magnetismos atractivos que les permiten relacionarse múltiplemente según los cuerpos simples de que constan» (Diego, 2014: 80). El poeta las une buscando una nueva ordenación del mundo, pero, lejos de cualquier pretensión ambiciosamente revolucionaria, la iconoclastia del caligrama y de la recién descubierta condición material del poema en tanto que objeto visual, supone una reordenación de la propia mirada. Se busca una nueva mirada que, despojada de los prejuicios de las antiguas asociaciones, permita una aproximación al mundo más genuina. La trampa reside en que esa mirada no observa los objetos del mundo, sino sus ideas, las palabras que sobre él instauramos como rúbrica de verdad. La tan aclamada inocencia creadora de los creacionistas se sustenta sobre una contradicción flagrante: si, en palabras de su fundador, Vicente Huidobro (2009), deseaban crear como dioses un nuevo mundo desde el lenguaje, ¿cómo podían pretender mirarlo (al mundo por ellos creado) con la prístina pureza de un niño? Poder e inocencia parecen chocar en una tesis irresoluble.

La fragmentariedad del texto implica, pues, una determinada concepción del espacio que abole su concepción tradicional. El espacio deviene fragmentario, en parte, porque no hay una continuidad temporal que lo cohesione y dote de sentido a sus distintas parcelas espaciales. Y esto conduce al otro rasgo, la simultaneidad, que implica un cambio en la relación del sujeto con el tiempo, como sostiene Octavio Paz en *Los hijos del limo* (1987). Lo que antaño era sucesivo, y, a menudo, también lento y lineal, en los albores del siglo XX deviene simultáneo, veloz, yuxtapuesto, caótico; «De aquí la representación de lo sucesivo como simultáneo en grandes frescos murales en lo que nada empieza ni acaba porque todo es perfecto en sí mismo y asume en su esencia todas las virtualidades categóricas» (Diego, 2014: 80). La confluencia de diversos tiempos en uno solo, durativo y múltiple, fenomenológico y simultáneo, promueve la dispersión y la fragmentación de la mirada. Los efectos pueden preceder a sus causas en esta nueva ordenación del mundo, porque aunque todo aparece como más íntimamente conectado, nada es origen ni

fin, sino presente: fugacidad y permanencia, duración y simultaneidad. «[En la época moderna] Pasan más cosas y todas pasan casi al mismo tiempo, no una detrás de otra, sino simultáneamente. Aceleración es *fusión*: todos los tiempos y todos los espacios confluyen en un aquí y un ahora»⁶ (Paz, 1987: 23). El desplazamiento semántico del tiempo y del espacio poemáticos confluye hacia una fusión de ambos en la que el mundo aparece fragmentado en múltiples imágenes conjugadas simultáneamente; «el poema completo ha de ser como una compleja y única imagen realizada fragmentariamente en cada uno de sus gérmenes» afirma Diego (2014: 81). Este mundo atomizado se articula en torno a una imagen nuclear (o varias), a la que se subordinan los demás elementos. Cada poema está regido por una jerarquía organizativa de las imágenes que produce una red de asociaciones sugestivas⁷, puesto que «[la imagen múltiple] no describe, construye; no evoca, sugiere» (Diego, 2000: 169). La integridad orgánica de la composición poética carecería de su valor estético originario si se redujera a sus elementos constitutivos, contemplados separadamente. De hecho, la multiplicidad enfatizada en la categoría acuñada por Diego (*imagen múltiple*) señala la naturaleza esencialmente asociativa y conectiva de la nueva imagen.

Asociación lúdica, objetivada, fragmentaria y simultánea, por tanto, en la nueva lírica: un puzzle imaginativo construido sobre un tejido geométrico de imágenes. Tras sufrir la palabra poética la pérdida de trascendencia, la figura adánica del poeta-creador empieza a explorar la realidad circundante abriéndose paso a través del juego. La virtualidad infinita de la palabra poética se cimenta en la insumisión a lo real, de la que nace la consecuente libertad absoluta del poeta, cuyo lenguaje posee así una productividad ilimitada para la creación lúdica de realidad poética.

Los poetas creacionistas reivindican una poesía autorreferencial, autónoma de lo real, lúdica e intrascendente. No poesía como conocimiento, ni como comunicación, sino como pura creación de sí misma en tanto que mundo imaginario y lenguaje (in)significante. El triunfo poético de la imagen sobre la metáfora en la incipiente lírica creacionista es síntoma de la reivindicación de la plena arbitrariedad lúdica a que aspira la nueva palabra poética. Si la

⁶ La cursiva es mía.

⁷ Muchos de los nexos asociativos entre las distintas imágenes tienen raíz sinestésica, de fusión y confusión de distintas esferas perceptivas y cognitivas.

poesía pura de Paul Valéry o Juan Ramón Jiménez⁸ aspira a la purificación del lenguaje para la plena conquista de la trascendencia, la pureza lingüística del creacionismo persigue una depuración similar de sentido inverso: depuración del lenguaje para la realización del juego intrascendente. Lo sagrado y lo profano, el rito y el juego. Si bien diferentes, poesía pura y poesía creacionista son dos expresiones de una misma pulsión de fuga respecto a lo real: rapto de la palabra de su cotidianeidad para consagrarla en creadora de sí y de su propia realidad. La palabra poética huye del mundo en busca de un nuevo significado que la fecunde de vida. Así, es la palabra inmotivada, carente de referente, la que asume la plena identidad de la modernidad. Fiel a su verdad, la palabra se transforma en mundo lingüístico, emancipado ya del mundo referencial del que naciera como su copia y su posterior representación embellecida mediante metáforas. Alcanza la libertad y pierde su poder descriptivo e, incluso, interpretativo, para ser verbo intransitivo.

En la imagen creacionista, emancipada de su madre, la metáfora, reside el germen de la modernidad vanguardista; la negación del sentido es lo que confiere auténtico sentido al poema creacionista. «Desatado el poeta de todo vínculo que lo una a la naturaleza, crea sin sujetarse a limitación alguna; crea por el placer primitivo de crear. [...] Condena toda otra intención que no sea la estética. No tiene argumento, tiene tesis» (Diego, 2014: 81). No hay un significado detrás de cada palabra, más allá de ellas, porque el significado es palabra misma, su significante, su materialidad acústica y visible, su sutil corporeidad. Tras liberarse de los lastres descriptivos engendrados por el afán de realidad, la palabra se desnuda y alcanza la conquista plena de sí. La desnudez del lenguaje es el gran hallazgo del creacionismo: adanismo y palabra auroral, balbuceante y juguetona por su condición de recién nacida de la matriz poética.

3. Álgebra y aritmética. Poesía matemática e irracionalidad geométrica

Ortega acuña en *La deshumanización del arte* una fórmula que ya ha devenido célebre: «La poesía es hoy el álgebra superior de las metáforas» (1994: 36). Definición exacta y concisa que establece una analogía entre la operación intelectual actuante en la metáfora y la operación matemática del álgebra,

⁸ Aunque, en sentido estricto, en Juan Ramón Jiménez cabe hablar más bien de poesía desnuda, y no tanto de poesía pura (cfr. Sotelo Vázquez, 1991).



esto es, a la sustitución de unos elementos por otros equivalentes. Poesía algebraica o álgebra poética, pues, como sustitución de un plano real (A) por un plano imaginario o evocado (B) o, lo que es lo mismo, como carga referencial de un elemento B que contiene implícitamente A⁹. Ortega atribuye este mecanismo sustitutivo al idealismo, que induce a la fuga de la realidad y su posterior enmascaramiento mediante el tabú (que deviene, así, metafórico).

Es verdaderamente extraña la existencia en el hombre de esta actitud mental que consiste en suplantar una cosa por otra, no tanto por afán de llegar a ésta como por el empeño de rehuir aquélla. La metáfora escamotea un objeto enmascarándolo con otro, y no tendría sentido si no viéramos bajo ella un instinto que induce al hombre a evitar realidades. (1994: 37)

Asimismo, en «Las dos grandes metáforas» Ortega relaciona de nuevo el tropo con la doctrina idealista, en tanto que la poesía metafórica aprovecha la parcialidad de dos elementos para «afirmar –falsamente– su identidad total» (2004: 510). Razona Ortega que la conciencia sobre las cosas es nuestra única certeza, por lo que la metáfora es el mecanismo natural para dar cauce a las *cogitationes* del sujeto sobre el mundo. Mientras Ortega señala el tabú como posible causa originaria de la metáfora, Borges (2013: 63-4) sugiere como posible origen la insuficiencia conceptual del lenguaje, que conduciría a la vinculación metafórica de dos o más términos inmanentes para nombrar una abstracción, carente de designación propia, e innombrable, por tanto, fuera de la alusión metafórica.

Sin embargo, disiente Gerardo Diego de la concepción orteguiana de la metáfora: en la poética preliminar a su selección de versos de la antología *Poesía española* de 1932, apostilla glosando a Ortega que «La Poesía no es álgebra. Es aritmética, aritmética pura. El álgebra es la Filosofía. La Literatura es todo lo más aritmética aplicada, aritmética mercantil, contabilidad» (2012: 306). En un artículo posterior, publicado en *ABC* en 1966, titulado precisamente «Álgebra y poesía», Diego reitera: «Y cuando todo esté estructuralizado [...] la poesía seguirá siendo esencialmente lo contrario que la engañosa metáfora, seguirá siendo la inocencia de la imagen, no álgebra precisamente, sino más bien aritmética, número puro, casi tan puro como el de la música» (2000: 328). Diego opone los tropos de metáfora e imagen en función de la

⁹ Para esta esquematización conceptual me baso en la propuesta de Bousoño (1968; 1970).



capacidad asociativa de cada uno de ellos; de modo que, si la metáfora es algebraica porque sustituye el referente por un término que lo alude, la imagen es aritmética porque acumula analógicamente múltiples elementos, que no se anulan semánticamente entre sí, sino que se enriquecen mutuamente. No obstante, el propio Diego ensayó una suerte de *poesía algebraica*, aunque sólo fuera nominal, patente en el título de su poema *Fábula de Equis y Zeda: ¿X y Z como letras sustitutas de sus respectivos referentes*, al modo de las ecuaciones matemáticas¹⁰? ¿Se trata sólo de una broma sobre la marcada estética cubista y geométrica del propio poema, o es, acaso, una concesión a Ortega? En cualquier caso, Diego enfatiza la negación del carácter metafórico-algebraico de la imagen.

En dos artículos fundacionales de su ideario estético, «Posibilidades creacionistas» y «Devoción y meditación de Juan Gris», Gerardo Diego sistematiza, por un lado, la tipología de imágenes y, por otro lado, el grado de referencialidad del lenguaje poético. Ambas taxonomías se complementan eficazmente, ya que, abordando distintos aspectos de poética, las dos redundan en la idea de que a menor referencialidad de la poesía, mayor es su capacidad expresiva; es decir, la autonomía del lenguaje respecto a la realidad condiciona proporcionalmente la libertad imaginativa de las imágenes que componen el poema. En «Posibilidades creacionistas» (2000: 167-170), Diego distingue cinco categorías de *imágenes*¹¹: imagen directa, imagen refleja (o simple), imagen doble, imagen triple (o cuádruple) e imagen múltiple. La primera categoría engloba únicamente el valor de la palabra como significante, la segunda se identifica con la metáfora tradicional, y las tres categorías restantes se corresponden con la imagen creacionista; si bien Diego distingue distintos niveles posibles al alcance de la nueva imagen, la diferencia es cuantitativa, no cualitativa; por tanto, la imagen doble y la triple también son imágenes múltiples, aunque su número de asociaciones sea limitado, la capacidad asociativa es la misma, pero en distintas fases de desarrollo y

¹⁰ En consonancia con esta idea, Guillermo de Torre habla de la «ecuación poemática creacionista» (2000: 463).

¹¹ Diego emplea siempre en sus escritos teóricos el término *imagen*, pero con él designa igualmente tanto lo que este ensayo ha denominado *metáforas* como *imágenes*. Es decir, aunque sí hay una distinción conceptual entre ambos tropos, la terminología de Diego difiere en parte de la empleada en este artículo: lo que Diego denomina *imagen refleja*, *simple* o *tradicional* se corresponde con el uso que aquí hacemos de *metáfora*, y lo que Diego denomina *imagen múltiple* (ya sea en cualquiera de sus variantes *imagen doble*, *triple* o *cuádruple*) se corresponde con nuestro uso del término *imagen*.

plasticidad. Cuantos más elementos compongan una imagen mayor será su potencia imaginativa y su consecuente autorreferencialidad, por ello, sostiene Diego, es aritmética la operatividad de la imagen múltiple: suma, resta, multiplica o divide asociaciones, pero sin sustituir unos elementos por otros, de modo que ninguno de ellos propenda a la realidad de la que el otro se aleja. El álgebra de la metáfora jerarquiza sus elementos en virtud de su carácter de realidad: (A)B (plano real y plano evocado); en cambio, la aritmética de la imagen nivela sus componentes y les otorga el mismo nivel de irrealidad, que aumenta proporcionalmente cuanto mayor sea el número de sus partes constitutivas: $B + B + B + B$ (sería un ejemplo de imagen cuádruple).

Por otra parte, en «Devoción y meditación de Juan Gris» (1997), Diego clasifica los distintos grados de referencialidad de las *imágenes* (en el sentido que él da al término, esto es, según su categoría inclusiva de metáforas e imágenes) en su paulatina emancipación de la realidad. Así pues, distingue cuatro categorías en orden ascendente: copia, imitación, interpretación y representación. Las dos primeras configuran la retórica tradicional: la mimesis de la realidad a partir de su fiel descripción (*copia*) o de su copia embellecida mediante metáforas (*imitación*). Las dos últimas, en cambio, configuran la funcionalidad poética de las imágenes, si bien con una diferencia entre ambas: en las imágenes dobles, triples o cuádruples, limitadas por su número de elementos integrantes, predomina la racionalidad calculada (*interpretación*), mientras que la imagen múltiple desborda irracionalidad emocional (*representación*¹²). Cuanto menor sea la voluntad referencial, mayor es la posibilidad de creación de realidad poética.

La emotividad irracional es otro de los rasgos definitorios de la nueva imagen que, lejos de la irracionalidad automática del surrealismo, aspira a una lógica poética puramente estética. Tanto Gerardo Diego como Juan Larrea la reivindican como piedra angular del poema creacionista; a este propósito, ensayó Larrea una taxonomía del objeto poético en una carta dirigida a Diego, fechada el 12 de noviembre de 1919, en respuesta al artículo de Diego ya citado, «Posibilidades creacionistas», publicado un mes antes. Distingue Larrea tres categorías de poemas en función de las dos coordenadas concebidas por Diego (analogía y referencialidad), pero Larrea otorga preeminencia a otro parámetro: la presencia o la ausencia de racionalidad.

¹² Ahora bien, *representación* no como imitación, sino como elaboración arbitraria del lenguaje poético.



dad en el lenguaje poemático. Diego menciona sucintamente el factor de la emoción a propósito de la imagen múltiple, pero el acento de Larrea en este aspecto es mayor. Las tres categorías de la poética larreana son: poema descriptivo, poema cúbico y poema puro o *in*. El primero es mimético; los otros dos, sin embargo, pertenecen al ámbito de autorreferencialidad de la imagen múltiple. La diferencia entre ambos es, pues, análoga a la que separa *interpretación* de *representación* en la segunda taxonomía de Diego. El poema cúbico (al nivel de referencialidad de la *interpretación*) tiene como aglutinante el componente *cerebral* (en palabras de Larrea, o *intelectual*, en palabras de Diego), mientras que «el poema *puro*, perfectamente creado, música, imagen múltiple como decías tú muy bien, asociación de imágenes activas, delirio cordial [...] y cuanto signifique cerebralismo es un parche poroso, disonante y molesto. [...] Lo llamo *poema in* (infinito, impreciso, ilimitado, etc. etc.) [...] el poema *in* radica en el corazón» (1986: 110-111). La tentación de relegar el poema al ámbito de la racionalidad, limita su expresividad, porque «desde el momento en que puedan ser medidas las alusiones y tasadas las exégesis de un modo lógico y satisfactorio, aún estará la imagen en un terreno equívoco, ambiguo, de acertijo cerebral, en que naufragará la emoción» (Diego, 2000: 169).

En definitiva, la ecuación creacionista es un cóctel poético que combina la aritmética de las imágenes (sus partículas), la estética de la geometría cubista de su estructura y la irracionalidad milimetrada de su lenguaje para crear un mundo de realidad poética autosuficiente. Como bien resume Guillermo de Torre: «La imagen es el protoplasma primordial, la sustancia celular del nuevo organismo lírico. La imagen es el resorte de la emoción fragante y de la visión inesperada: Es el reactivo colorante de los precipitados químico-líricos. Y, en ocasiones, como en la ecuación poemática creacionista, es el coeficiente fijo» (2000: 463). Así pues, el itinerario que ha seguido este artículo ha tratado de clarificar la terminología relativa a los tropos de la metáfora y la imagen, así como de exponer los vasos comunicantes entre distintos textos teóricos al respecto. Como se ha visto a lo largo de esta exposición, la tensión entre estos tropos pone de manifiesto no sólo la particular poética creacionista, sino también las discusiones en torno al significado en relación con la estética, cuestión nuclear en el desarrollo de las vanguardias poéticas.

Referencias bibliográficas

- BERNAL, José Luis (ed.) (1993), *Gerardo Diego y la vanguardia hispánica*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- BORGES, Jorge Luis (2013), «Examen de metáforas» en *Inquisiciones. Otras inquisiciones*, Barcelona, Debolsillo, pp. 63-72.
- BOUSOÑO, Carlos (1968), *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, Gredos.
- (1970), *Teoría de la expresión poética 1*, Madrid, Gredos.
- DÍAZ DE GUEREÑU, Juan Manuel (1999), *Poetas creacionistas españoles*, Málaga, Diputación Provincial de Málaga.
- DIEGO, Gerardo (1996), *Obras completas. Poesía tomo I*, ed. Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid, Alfaguara.
- (1997), «Devoción y meditación de Juan Gris» en *Obras completas. Prosa tomo V. Memoria de un poeta (volumen 2)*, ed. Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid, Alfaguara.
- (2000), *Obras completas. Prosa tomo VI. Prosa literaria (volumen 1)*, ed. José Luis Bernal, Madrid, Alfaguara.
- (2004), *Biografía incompleta. Biografía continuada*, ed. Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid, Cátedra.
- (ed.) (2012), *Poesía española [Antologías]*, ed. José Teruel, Madrid, Cátedra.
- (2014), *La poesía nueva. La conferencia y la polémica, 1919*, ed. Juan Manuel Díaz de Guereñu, Madrid, Fundación Gerardo Diego & Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (1987), «Gerardo Diego» en *Panorama de la generación del 27*, Madrid, Castalia, pp. 113-125.
- GEIST, Anthony Leo (1980), *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Barcelona, Guadarrama.
- GILMAN, Stephen (1981), *Galdós and the Art of European Novel: 1867-1887*, New Jersey, Princeton University Press.



- HUIDOBRO, Vicente (2009), *Manifiestos*, Santiago de Chile, Editorial Mago.
- LARREA, Juan (1986), *Cartas a Gerardo Diego (1916-1980)*, ed. Juan Manuel Díaz de Guereñu, San Sebastián, Mundaiz.
- ORTEGA Y GASSET, José (1994), *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Alianza.
- (2004), «Las dos grandes metáforas» en *Obras completas II (1916)*, Madrid, Taurus, pp. 505-517.
- PAZ, Octavio (1987), *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral.
- ROZAS, Juan Manuel (ed.) (1986), *La generación del 27 desde dentro*, Madrid, Istmo.
- SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo (1991), «Poesía desnuda y sucesiva (Nuevas notas sobre la influencia de Miguel de Unamuno en Juan Ramón Jiménez)», en *Anales de Literatura Española*, 7, Universidad de Alicante, pp. 183-194.
- TORRE, Guillermo de (2000), «La imagen y la metáfora en la novísima lírica», en Domingo Ródenas (ed.), *Prosa del 27. Antología*, Madrid, Espasa-Calpe.

