

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*»¹⁰.

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

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