

tratándose de una sola unidad (una palabra), puede trazarse el inicio del procedimiento de la imagen en tanto que distanciamiento entre dos elementos que se reúnen. Ese sistema de unión de distancias con el cual opera la imagen puede ir multiplicándose sucesivamente. Ello lo va a proponer Diego, como ya lo hizo Marinetti basándose en la analogía:

L'analogia non è altro che l'amore profondo che collega le cose distanti, apparentemente diverse ed ostili [...]. La poesia deve essere un seguito ininterrotto di immagini nuove senza di che non è altro che anemia e clorosi ³⁵.

La palabra esencial de Marinetti no es sino aquella que es contenedora de la *catena delle analogie*. Como ya vimos en Huidobro, era el intento de «producir una resonancia que ponga en movimiento dos realidades lejanas»; en consecuencia acepta, como también hicieron los surrealistas, la definición normal de que la imaginación es «la facultad mediante la cual el hombre puede reunir dos realidades distantes», sobre una base analógica que modernamente ya explicitó Vico, el *Sturm und Drang*, etc. Según pensaba Reverdy, un mayor alejamiento entre los dos elementos que se asocian incrementa la calidad de la imagen ³⁶.

2.^a *Imagen refleja o simple*, esto es, la imagen tradicional estudiada en las retóricas [...].

3.^a *Imagen doble*. La imagen representa, a la vez, dos objetos, contiene en sí una doble virtualidad. Disminuye la precisión, aumenta el poder sugestivo. Se hallan aisladas en los clásicos; los creacionistas las prodigan constantemente.

4.^a y 5.^a, etc. *Imagen triple, cuádruple*, etc. Advertid cómo nos vamos alejando de la literatura tradicional. Estas imágenes que se prestan a varias interpretaciones, serían tachadas desde el antiguo punto de vista como gravísimos extravíos, de ogminidad, anfibología, extravagancia, etc. El creador de imágenes no hace ya prosa disfrazada; empieza a crear por el placer de crear (poeta-creador-niño-dios); no describe, construye; no evoca, sugiere; su obra apartada va aspirando a la propia independencia, a la finalidad de sí misma. Sin embargo, desde el momento 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. La imagen debe aspirar a su definitiva liberación, a su plenitud en el último grado.

En la gradación 3.^a se hace observable una sobredosis de atingencias connotativas (complejificada sucesivamente en las siguientes) en detrimento de las funciones denotativas, y en concordancia con la antecitada palabra esencial o libre de Marinetti, que en términos de Diego se expresa (4.^a y 5.^a, etc.) como un deber aspirar a la «liberación» de la imagen. El texto transcrito describe en realidad una síntesis de tópica teórica vanguardista, y más específicamente creacionista. La poesía ha de ser en sí misma constructiva, no descriptiva. El proceso de construcción de la imagen, hasta lograr «su último grado», tiene fundamento propio no directamente referido a la realidad exterior. Se penetra así en la concatenación del anticódigo vanguardista: descripción, anecdotismo, sentimentalidad, tríada conceptual insobornable de destruc-

³⁵ Cf. *Teoria e invenzione futurista*, ed. cit., pág. 42.

³⁶ Cf. P. Reverdy, «La imagen», artículo recopilado en la antología *Escritos para una poética*, Caracas, Monte Avila, 1977, págs. 25-26. Para una lectura completa del pensamiento teórico de Reverdy, véase *Cette émotion appelée poésie* (París, Flammarion, 1974) y *Nord-Sud, Self Defence et autres écrits* (Id., 1975).

ción por parte de la nueva poética³⁷. Juntamente con el antidescriptivismo (en artes plásticas antfigurativismo, determinante básico de la abstracción), la poesía no ha de evocar sino sugerir (haciéndose un práctico discernimiento contra el Modernismo), y acceder a un plano de búsqueda difícil y absoluta por encima de la realidad. Plano a partir del cual cobra pleno sentido el encadenamiento de origen huidobriano «poeta-creador-niño-dios».

El gran paso de concreción estética creacionista radica en «la propia independencia» de la obra, en la «finalidad de sí misma» como fruto autónomo y conclusivo. De ahí nosotros inferimos el concepto de autonomía del texto artístico que ya aplicamos a Huidobro. Por lo demás, el texto ha de crear una realidad nueva y, por consiguiente, se inclinará a integrar de manera selectiva todo aquello capaz de implicar preferentemente novedad en el mundo.

Un aspecto original, tanto por su interés como por la extensión que se le dedica, de la aportación de Diego a la poética creacionista es el de la especulación sobre relaciones creacionistas entre Poesía y Música. En el último apartado de *Posibilidades creacionista*, realmente efectúa Diego una aportación importantísima al pensamiento de vanguardia, permanentemente ceñido a relaciones y conceptos plásticos en contra de la herencia romántico-simbolista afincada en el prestigiadísimo universo musical, de la cual, tras largas décadas de especulación germánica, la Vanguardia no supo extraer nuevos elementos sino, por lo común, meramente rechazar en el marco de sus actividades poéticas antidecadentistas.

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, desinteresadas, 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.

No sólo de éste sino en general de los escritos teóricos de Diego, se desprende la idea moderna de vinculación de las artes en tanto que la Poesía —con mayúscula— habita en todos los lenguajes de expresión artística, siendo susceptible, por tanto, de ser tomada en cuenta dentro del ámbito de la creación musical. Desde su punto de vista, además, la Música —en coincidencia con numerosos tratadistas— ocupa el

³⁷ Había escrito tajantemente Huidobro en una ocasión: «Nada de anecdótico ni de descriptivo» (pág. 739). En coincidencia con lo cual, a través de otra tradición, pensaba Antonio Machado: «Lo anecdótico, lo documental humano, no es poético por sí mismo. Tal era exactamente mi parecer de hace veinte años. En mi composición *Los cuentos de los niños*, escrita el año 98 (publicada en 1902 = *Soledades*), se proclama el derecho de la lírica a contar la pura emoción, borrando la totalidad de la historia humana. El libro *Soledades* fue el primer libro español del cual estaba íntegramente proscrito lo anecdótico. Coincidió yo anticipadamente con la estética novísima. Pero la coincidencia de mi propósito de entonces no iba más allá de esta abolición de lo anecdótico». Cf. *Los Complementarios*, Madrid, Cátedra, 1980, pág. 137. En otro lugar critica Machado el culto vanguardista a la metáfora —que se pondría muy de moda mediante la frase orteguiana de cazar metáforas, que sin embargo no fue inventada por él, en contra de lo que se cree— y cita algunos libros de Huidobro.

primer puesto en el escalafón jerárquico de las artes ³⁸. El desarrollo posterior de esa especulación, bien apoyado sobre la inconveniencia de valores («escolástico, filosófico, anecdótico») que el pensamiento vanguardista rabiosamente detestaba, le permite la aspiración de en poesía «hacer algo muy semejante a la Música, por medio de las imágenes múltiples». En este punto se forja un gran intento de lucubración teórica acerca de una consecución pragmática en dependencia última con el propósito muy acentuado por la Modernidad, sobre todo simbolista, de correspondencia entre las artes, el cual confirma la premisa creacionista de búsqueda poética permanente. La solicitud de Diego, no obstante introducirse en lo que denominaré utopía artística, en modo alguno carece de total sentido poético y profunda coherencia teórica, pues constituye una aportación programática que viene a enlazar, a través de la independencia que supone un radical alejamiento de las «ilaciones» lógicas en el interior del poema y del mundo frente al texto, con la intención huidobriana de establecer un proyecto de «superación» poética encaminado hacia el fin último de la poesía íntegra, total, absoluta, cuyo más alto ejemplo de consecución creacionista fue la gran aventura de *Altazor* hacia la utopía artística ³⁹.

Hechas estas argumentaciones se obtendrá una lectura rigurosa del siguiente fragmento de Diego:

crear lo que no veremos: esto es la Poesía. Fe por parte nuestra. Poesía por parte de ella, y como único puente posible, *el poema que empieza en nosotros, y no sabemos dónde termina. Pero sí a donde va.* Y esta sola orientación, esta sola imantación le basta a su equilibrio sucesivo e incesante ⁴⁰.

El poema va en busca, pretende la poesía absoluta, la utopía artística. El poeta conoce su lugar de partida y el lugar hacia el cual va dirigido el poema, sin embargo, ignora hasta qué punto del camino le permitirá recorrer su impulso. Es por eso que Diego conjetura que «casi todas las poesías, aun las de los mejores poetas —o sea, las de los casipoetas, porque poetas de verdad no los hay— son únicamente prosemas en verso. O notaciones en la arena. Vuelos de pingüino» (*ibíd.*, pág. 15). Esto es, intentos que en escasa medida cubren el recorrido hacia la poesía absoluta. O según dijera Huidobro:

³⁸ Como en otros casos anteriores, no voy a trazar aquí la síntesis del tan especioso y debatido problema de las relaciones Poesía/Música en el pensamiento poético moderno. Me limitaré a señalar que se halla arraigado en los fundamentos de la teoría literaria romántica y se proyecta (Schiller, Hegel, Nietzsche, Kierkegaard... Cf. mi *Introducción...*, cit.) hasta la ruptura con el Simbolismo por parte de la Vanguardia.

³⁹ Se habrá podido comprobar que no suelo pronunciarme en torno a mis grandes desacuerdos con parte de la bibliografía que de alguna manera, parcial, ha tocado nuestro tema objeto de estudio. Lo cual es, simplemente, en razón de evitar extenderme en exceso, así como evitar acumulaciones referenciales que en poca cosa sustancial ayudarían a nuestro análisis. Sin embargo —y valga como muestra y aviso— señalaré un caso conspicuo, pues toca a lo que considero una de las más agudas y originales aportaciones teóricas al pensamiento general vanguardista, esto es, las imbricaciones poesía/música según el análisis programático de G. Diego. Cf. A. Leo Geist, *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias* (Madrid, Guadarrama, 1980, págs. 65-66), quien sin haberse percatado en absoluto de las implicaciones profundas de los argumentos de Diego, achaca a error lo que forma parte de un proceder especulativo muchísimo más complejo y extenso de lo que él supone.

⁴⁰ Cf. *Defensa de la Poesía*, en *Carmen*, cit., pág. 12. El subrayado es mío.