

Andrés Morales



HUIDOBRO
EN
ESPAÑA

MAGO EDITORES, 2016

©Andrés Morales Milohnić,

MAGO EDITORES

Santiago de Chile, 2016

A la memoria de mis padres

Hago constar mis agradecimientos al Prof. Doctor Joaquín Marco (poeta y director de mi tesis doctoral, piedra basal de este libro); al Prof. Doctor Hugo Montes Brunet, por sus valiosas aportaciones a este trabajo; A la Fundación Vicente Huidobro de Santiago de Chile, que siempre me ha abierto sus puertas para mis investigaciones y ediciones, a su Presidente Sr. Vicente García Huidobro Santa Cruz y a su extraordinaria Secretaria Sra. Liliana Rosa; al director y personal del Museo Vicente Huidobro de Cartagena, Chile; Al poeta Josep-Ramon Bach de Barcelona, al Doctor Patricio Henríquez Huerta de Santiago de Chile, al Sr. Nicolás Martín de Barcelona, a la Sra. Mónica Rojas, extraordinaria colaboradora; a los profesores y maestros Prof. Doctor Eduardo Godoy Gallardo y Prof. Doctor Eladio García Carroza y a Máximo González, Director de MAGO Editores, por su fe y su confianza en este libro. A todos ellos mi respeto y mi perpetua deuda por sus inestimables colaboraciones y enseñanzas, por el estímulo, el constante apoyo y la generosidad que ha permitido la existencia de este volumen.

‘Que el verso sea como una llave que abra mis puertas’

VICENTE HUIDOBRO

INTRODUCCIÓN

La justicia ha tardado, pero, al fin, se ha hecho sólida con la obra de Vicente Huidobro. Hoy en día, se presenta una revitalización de los estudios en torno a sus libros de poemas y manifiestos (esencialmente a partir de las investigaciones del profesor norteamericano René de Costa y del chileno Cedomil Goić), la existencia de la Fundación Vicente Huidobro con su sede en Santiago de Chile, de la Casa-Museo de Cartagena (un ejemplo de correctísima museología) y la crítica, tanto española como hispanoamericana, académica y periodística (que permanecieran muchos años al margen de las necesarias consideraciones que su poesía y su figura merecían) año tras año han ido engrosando la bibliografía en torno a este autor con ediciones críticas, facsimilares, con dossiers en revistas, artículos, notas, reseñas, etc. Antaño y tal vez, porque las absurdas polémicas oscurecieron con frecuencia otras posibles lecturas o porque esa misma crítica se había polarizado injustamente (Huidobro-Neruda; Huidobro-De Rokha; Huidobro-Reverdy; etc.) hasta llegar al extremo de rechazar de plano rendir un mínimo tributo o reconocimiento a la obra y a la conflictiva y profunda personalidad del poeta y escritor vanguardista chileno su obra se vio oscurecida, olvidada y postergada salvo en el caso de los poetas (y menciono a Octavio Paz o Jorge Teillier, por ejemplo) quienes supieron dar con la estatura de Huidobro y con la trascendencia irrefutable para la literatura hispanoamericana y, en general, en lengua castellana.

Este mencionado problema de desconocimiento se acentuó durante años si se analiza desde la óptica de las relaciones con la poesía española contemporánea; una serie de hechos, sin duda, polémicos y poco conocidos, pero de vital importancia para la correcta apreciación de la trascendencia del Creacionismo, de la historia de las vanguardias y de sus principales exponentes españoles, europeos e hispanoamericanos (a la par de

la precoz muerte del poeta) fueron minando la posibilidad de acceso a sus escritos inéditos o publicados.

El sentido de este libro apunta a llenar este vacío crítico y a la ampliación de los poquísimos estudios rigurosos precedentes sobre Vicente Huidobro en España

La idea general de estas páginas se dirige a una consideración y revisión de carácter historicista de los aspectos fundamentales del influjo que produjo, tanto la obra como la personalidad del artista chileno, en la joven generación de poetas españoles, ya sea de manera puntual y concreta, como es el caso de Gerardo Diego y de Juan Larrea, como en el ámbito más plural del grupo de escritores integrantes de la primera vanguardia netamente española, el Ultraísmo, que, en sus postulados iniciales y en su fundación, es deudora incuestionable del poeta chileno (mal que le pese a Guillermo de Torre y a otros estudiosos peninsulares). De esta forma, este estudio se centra en dos aspectos que, a mi juicio, deben considerarse esenciales en la apreciación de este problema. En primer lugar, una revisión de la importancia de los viajes del poeta a España (y su influjo en el Ultraísmo español) y, en segundo término, un rastreo del creacionismo en diversos autores y de cómo esos rasgos centrales de la teoría huidobreana se encuentran presentes en las obras de los dos exponentes principales de esta corriente literaria en España, Gerardo Diego y Juan Larrea, ambos exponentes importantísimos de la llamada generación o grupo poético de 1925 o 1927.

El marco teórico utilizado debe considerarse como pluridireccional y permeable, es decir, no sujeto a condicionantes específicos de una determinada doctrina de análisis. Por el contrario, se ha buscado la integración de distintas perspectivas críticas, dinamizando la apreciación de las características puntuales y, también, generales del problema.

Así, desde el punto de vista de los principios de la literatura comparada, se han revisado los diversos influjos desde y hacia el Creacionismo español –único método realmente válido para apreciar semejantes fenómenos-, como, asimismo, el complicado y sutil entramado de las relaciones e influencias entre el escritor chileno y sus colegas españoles. Tampoco se han despreciado los elementos biográficos a la hora de revisar las particularidades y detalles de este asunto; de igual forma, los documentos y epistolarios cursados entre estos tres poetas. De allí el carácter panorámico e historicista de este libro que, sin duda, pretende entregar algunas aportaciones en este sentido.

Para el análisis de los poemas, libros, documentos y manifiestos citados, se ha preferido la combinación de una perspectiva de corte interpretativa, sin despreciar una valoración de índole estructuralista de la sobre determinación semántica y de la recepción, pero, utilizándola más como una referencia rigurosa a considerar que en su calidad de instrumento analítico.

De esta forma, creo respetar el carácter multinterpretativo que estas obras merecen, además de entregar sólo una hipótesis de lectura que muy bien puede ser complementada con otras que centren sus preocupaciones en este mismo problema o, en aspectos que aún deben ser considerados por la crítica.

En el ámbito estricto de esta investigación, se ha intentado ofrecer una visión razonable de la teoría creacionista, describiendo las instancias que contribuyeron a conformar esta corriente y las múltiples fuentes, como el Simbolismo, el Modernismo, el Cubismo, Dadaísmo y Surrealismo que, a lo largo de la obra poética de Vicente Huidobro, Gerardo Diego y Juan Larrea sirvieron de base o influjo para la formulación tanto teórica como artística de sus postulados.

De esta forma, se describen y analizan las características, las resonancias y los elementos originales de la corriente creacionista en la península ibérica. En consecuencia, se establecen los parámetros históricos, biográficos y literarios a los cuales se vio enfrentado el Creacionista en la época de su implantación en España, en 1918, fecha clave en la historia de los movimientos de vanguardia hispanos, ya que señala la primera visita realizada por el poeta chileno a Madrid, donde establece contacto con los miembros de la tertulia de Rafael Cansinos-Asséns, promotor incuestionable del futuro Ultra y quien reconoce prematuramente el valor de las aportaciones de Huidobro en el campo de la poesía en lengua castellana.

En este sentido, se han revisado las consecuencias de las sucesivas visitas del autor de *Altazor*, sus relaciones con el nacimiento del Ultraísmo, las similitudes y diferencias entre esta vanguardia y el Creacionismo y los motivos –teóricos y anecdóticos– que favorecieron el distanciamiento posterior del escritor chileno con los miembros del Ultraísmo español. Igualmente, se han investigado los primeros contactos entre Huidobro, Diego y Larrea, los métodos de difusión y el alcance de estos con respecto a las obras del poeta hispanoamericano y, en forma especial, las características originales que el influjo creacionista revistió en las obras poéticas de sus dos máximos exponentes en España.

De esta manera, el presente volumen queda configurado en torno a la figura de Gerardo Diego y Juan Larrea (fuera de la necesaria referencia y menciones pertinentes de la obra de Huidobro), centrándonos en los rasgos principales de sus poemarios y en sus aportaciones al Creacionismo.

Se han analizado, uno a uno, todos los libros creacionistas de Gerardo Diego (desde *Imagen* hasta *Biografía continuada*) y Juan

Larrea (*Versión Celeste*) haciendo hincapié en su particular visión de la vanguardia y en la plasmación original de estas ideas en sus obras poéticas. Igualmente, se ha procedido en la apreciación del Ultraísmo (aunque sin el detenimiento dedicado a los poetas antes señalados) que, si bien se encuentra relacionado con el Creacionismo en su momento fundacional, posteriormente, y dadas sus características de vanguardia receptora y aglutinante de múltiples corrientes, se aparta de la línea más ortodoxa de este movimiento.

Dentro del marco de la aportación original de este libro, cabe señalar el interés aquí manifestado en la comprensión, interpretación y análisis de un problema literario poco estudiado (y, esencialmente, carente de una óptica objetiva, no partidista ni apoyada en las polémicas tan dañinas con las cuales se oscureció de forma constante dicho problema), al igual que mi intento de entregar una revisión acabada de los antecedentes concomitantes de la teoría creacionista. En este mismo sentido, el análisis de las repercusiones de la vanguardia huidobreana en todos los libros pertenecientes a esta corriente dentro de las obras de Larrea y Diego.

Por otra parte, el esfuerzo por integrar una bibliografía extremadamente, dispersa y subjetiva, donde tanto desde el punto de vista crítico, interpretativo como de divulgación, aún subsisten posiciones excesivamente parciales (los llamados “huidobreanos” y “antihuidobreanos”). En pos de este rigor, subrayo el intento por conseguir una objetividad en el análisis y en la incorporación de estos juicios –junto con los propios-, en aras de obtener una perspectiva abierta y de carácter absolutamente imparcial.

En esta misma dirección, se ha constituido un catastro (en forma de apéndice) de todas las ediciones originales de Vicente Huidobro en España, indagando en su difusión y alcance. Igualmente, se ha procedido con las ediciones póstumas del autor, desde la fecha de su muerte hasta nuestros días, completándose con una relación de las principales

antologías en las que se ha dado a conocer su obra, con el fin de apreciar, tanto en el momento de las primeras ediciones como en instancias posteriores, el grado de conocimiento que se ha tenido de estos libros, como también, de la teoría estética y de las ideas renovadoras en los diferentes espacios posibles de investigar.

Igualmente, he confeccionado otro apéndice en el que se recogen dos documentos inéditos del escritor chileno y que hacen referencia directa a España, pues se trata del “Discurso leído en Madrid en el Segundo Congreso Internacional de Escritores para la defensa de la Cultura” (que ha sido publicado sólo de forma fragmentada o en extracto) y de un artículo en forma de epístola, “El Segundo Congreso Internacional de Escritores”. Ambos de interés primordial con respecto a las vinculaciones del poeta con la península, ya que hacen referencia al Congreso de Escritores (también llamado de “Escritores Antifascistas”), celebrado en Valencia y Madrid en el año 1937 y en los cuales Huidobro manifiesta su adhesión incondicional a la causa de la República española, al igual que describe, desde su personal óptica, los hechos y las experiencias que ha podido vivir directamente. Sin duda alguna, dos textos que entregan una visión reveladora y distinta del fundador del Creacionismo, fundamentalmente, en su compromiso vital con otros acontecimientos –esta vez no literarios- que se relacionan con la península.

A la luz de estos documentos, he profundizado en su vinculación con los acontecimientos de la guerra civil española, incorporando al trabajo fragmentos de sus artículos más sobresalientes (entre ellos, “Conducta ejemplar del pueblo español”, “Vicente Huidobro habla desde Madrid” o “Carta a Roosevelt”), publicados en su mayoría, en Chile y, totalmente desconocidos en la península. Otro tanto acontece con su poema “Gloria y Sangre”, inédito en España y que merece nuestra atención ya que nos ofrece una visión distinta del poeta hispanoamericano, la del escritor

entregado fervorosamente a una causa política. En esta misma dirección, se ha podido valorar este compromiso (vital para la comprensión de sus posturas rupturistas y de su perspectiva del mundo fuera de los límites de lo estrictamente literario) tan necesario, en palabras del poeta, para crear una mayor comprensión y solidaridad con la causa republicana.

Completando este recorrido en torno a la personalidad del poeta chileno, se han investigado, además, en forma detallada, algunos aspectos poco conocidos, desde el punto de vista histórico, biográfico y literario, de su obra y figura.

Por último, y siempre desde el punto de vista de las aportaciones originales que pretende esta obra, se ha subrayado la importancia del movimiento creacionista en España como eje primordial y como impulsor de una buena parte de la modernidad en la literatura española contemporánea que como se verá, en los días de la llegada del escritor chileno, se encontraba aletargada tanto por las últimas palpitaciones del Romanticismo, aún cultivado por algunos autores, como el Modernismo –traído a España por su creador Rubén Darío, un claro precedente a la labor divulgadora del chileno- siendo, esta corriente vanguardista, una auténtica revolución estética para muchos de los jóvenes escritores que, de una u otra forma iniciaban en esos años la escritura de sus obras respectivas.

En resumen, este libro pretende entregar una visión del conjunto a un movimiento literario que sobrepasa las fronteras nacionales y lingüísticas, ya que reúne bajo el estandarte de la renovación poética a autores hispanoamericanos, españoles y franceses; pero, fundamentalmente, siendo el núcleo de esta investigación, el análisis detallado de las repercusiones del Creacionismo en España y en lengua castellana, haciendo uso de todos los recursos disponibles tanto en Chile como en la península, aunque no se hayan revisado los poetas menores del Ultraísmo –derrotero que me alejaría del

centro de esta investigación-, pero que, tal vez, en un futuro trabajo se analizarán. Aun así, se ha accedido a textos prácticamente inéditos y otros editados (en el Archivo de la Fundación Vicente Huidobro en Santiago de Chile y en diversas hemerotecas en Madrid y Barcelona, España, a la par de la Fundación Josep-Viçent Foix en Barcelona) para completar de manera objetiva un aspecto de indudable importancia en el ámbito de la poesía española escrita en este siglo, revisando los rasgos y particularidades que, a mi juicio, merecen considerarse como esenciales para la correcta interpretación de este problema e, incluso, de la actual lírica peninsular.

PRIMERA PARTE

LOS VIAJES DE HUIDOBRO A ESPAÑA Y UNA SEMBLANZA DEL ULTRAÍSMO ESPAÑOL

La importancia de las visitas del poeta chileno Vicente Huidobro a España han sido fuente constante de polémica entre sus defensores y detractores ¹ quienes aumentan o disminuyen el peso específico de su alcance sobre los autores del momento. De lo que no cabe ninguna duda es que su paso por Madrid fue decisivo para la necesaria renovación de la poesía que, por ese entonces se escribía en la península ibérica. Aunque quizás su primer viaje de 1918, con la difusión de libros como *El espejo de agua* y *Horizon Carré* o la divulgación de sus ideas creacionistas que darían como fruto el nacimiento del ultraísmo, haya sido más decisivo que el segundo de 1919 (con la temprana noticia a Cansinos de su poema *Altaçor*), el polémico tercero de 1920, el cuarto de 1921, el quinto de 1931 (en el que publicará *Altaçor* y *Temblor de Cielo*), el sexto - marcado por la guerra civil - de 1936, o el séptimo de 1937 (año del famoso Congreso de Escritores Antifascistas) todos revisten una importancia que ningún crítico puede desestimar. Lo que hoy aparece como indispensable es dimensionar con la mayor equidad posible la trascendencia que estas visitas significaron para la literatura española de esos días y, también, para la propia escritura del autor chileno. Esta necesaria revisión debe entregar las claves para un mejor conocimiento de la poesía

¹Asunto que ya puede darse por finalizado con diversos estudios que han privilegiado el valor estético de su obra más que los supuestos protagonismos estériles que solo contribuyeron históricamente a una pobre recepción de su obra. Entre los trabajos que han valorado el aporte decisivo de Huidobro, es necesario mencionar a Gloria Videla (*El ultraísmo. Estudios sobre movimientos de vanguardia en España*. Editorial Gredos. Madrid, 1963), a José Luis Bernal (editor) con su recopilación *Gerardo Diego y la vanguardia hispánica* (Universidad de Extremadura. Cáceres, 1993) y a Juan Jacobo Bajaría (*Orígenes creacionistas del ultraísmo: los plagios de Guillermo de Torre a Vicente Huidobro*. Revista "Aérea", N. 1. Santiago de Chile - Buenos Aires, 1997), fuera de los testimonios directos de Gerardo Diego (*Poesía y Creacionismo de Vicente Huidobro*, en "Cuadernos Hispanoamericanos", LXXIV, N. 222 (junio) Madrid, 1968; *Del modernismo al ultra, al creacionismo y al grupo poético del 27*, en *Crítica y Poesía*. Ediciones Júcar. Madrid, 1984), Rafael Cansinos - Asséns (*Un gran poeta chileno: Vicente Huidobro y el Creacionismo*, en "Cosmópolis", Madrid, 1 de enero de 1919), entre otros. Por otra parte, entre aquellos que han desestimado los aportes del chileno hay que mencionar a Guillermo De Torre (*Literaturas europeas de vanguardia*. Editorial Cago Raggio. Madrid, 1925; *La polémica del creacionismo. Huidobro y Reverdy*. En "Ficción", Nos. 35-37 (enero - junio) Buenos Aires, 1962; *Historia de las literaturas de vanguardia*. Editorial Guadarrama. Madrid, 1965) o las diversas proclamas de autonomía de los propios ultraístas, donde destaca la de José Rivas Panedas (*Protesto en nombre de Ultra*, en "Cervantes", septiembre de 1919. Citado por Gloria Videla en *El Ultraísmo*. Op. Cit.), señalando las fuentes principales

vanguardista peninsular y también para entender los inicios y vínculos con una parte importante de la literatura hispanoamericana de vanguardias.

El primer viaje: 1918

Aunque ya se podían constatar algunos cambios y un interés por las nuevas técnicas escriturales que se practicaban en Francia e Italia², dentro de la poesía española de la época, pocos son los ejemplos auténticamente vanguardistas que pueden citarse con propiedad. En el año 1918 la poesía escrita en la península (salvo contadas excepciones) aún adolecía de un fuerte influjo del Modernismo e incluso de los últimos ecos del Romanticismo tardío. Poco o nada hacía prever que se pudiesen registrar cambios radicales en los procedimientos y en los temas (ya casi anquilosados) de los poetas españoles. Si bien las tertulias cumplían un importante papel como espacios de difusión de las noticias que algunos viajeros traían desde el otro lado de los Pirineos, la mayoría de los escritores no se atrevía - por desconocimiento o timidez - a ensayar aquellas técnicas y, más que eso, a poner en práctica esa auténtica revolución estilística que constituía la *avant garde*.

² Paradigmáticos son los casos de Ramón Gómez de la Serna y de Rafael Cansinos Asséns quienes en sus tertulias ("Pombo" y Café "Colonial") abrían espacio a la vanguardia futurista. Mención aparte merece la vanguardia en lengua catalana con los trabajos de Gabriel Alomar (1873-1941) a quien Huidobro valoraba incluso antes de su primer viaje a Europa, fundamentalmente su texto *El futurisme i altres assaigs*, reeditado por Edicions 62. Barcelona, 1970 y cuyas relaciones con el autor de *Altazor* ha estudiado detalladamente Mireya Camurati en su libro *Poesía y Poética de Vicente Huidobro*. Editorial Fernando García Cambeiro. Buenos Aires, 1980. El influjo huidobreano es importante en la consideración de otros poetas catalanes como Josep-Viçent Foix (1893-1987), con quien mantiene un breve epistolario conservado en la Fundación Huidobro de Santiago. Igualmente, Foix demuestra su admiración por las ideas tanto políticas como estéticas del chileno en *A la pau pel federealisme*, un artículo publicado en "La Publicitat" el 20 de enero de 1933 y donde declara (en catalán): "(...) El manifiesto de Vicente Huidobro, poeta chileno, es también de tendencias federalistas y pacifistas. Huidobro es conocido por algunos poetas catalanes que más habían amado los tan añorados Folguera y Salvat-Papasseit. Tengo de él un lote de libros de poemas muy de acuerdo con la estética cubista del grupo "Nord-Sud" y de "Sic" (...)". Tanto Joaquim Folguera (1893-1919) como Joan Salvat-Papasseit (1894-1924) pueden ser filiados como poetas vanguardistas influenciados por las ideas creacionistas.

La llegada a Madrid de Vicente Huidobro en ese año debe ser considerada con toda justicia y propiedad como el punto de arranque para que esos jóvenes poetas contertulios de Cansinos Asséns abriesen sus mentes a las nuevas corrientes literarias que desde hacía tiempo ya habían hecho su aparición en el resto del continente europeo³. Ningún argumento más válido para sostener esta afirmación que las propias palabras de Rafael Cansinos Asséns, quien da testimonio de la importancia de este hecho llegando a considerar la visita del poeta chileno a su tertulia del Café “Colonial” como uno de los acontecimientos más importantes de 1918:

“(...) el acontecimiento supremo del año literario que ahora acaba, lo constituye el tránsito por esta corte del joven poeta chileno Vicente Huidobro, que a mediados de estío llegó a nosotros, de regreso de París donde pudo ver las grandes cosas de la guerra y alcanzar las últimas evoluciones literarias. Pocas líneas en nuestra prensa señalaron la estancia del original cantor, que, retraído y desdeñoso, sólo se comunicó con unos pocos para anunciarles sus primicias nuevas. Y, sin embargo, su venida a Madrid fue el único acontecimiento literario del año, porque con él pasaron por nuestro meridiano las últimas tendencias estéticas del

³ Desde la crisis de 1898 España se aisló aún más, si es que era posible, del resto de Europa. Las mismas prédicas de los miembros de la generación homónima hacían referencia sobre una indispensable reflexión y un vuelco del interés social y cultural en dirección a las propias raíces castellanas dejando de lado peligrosamente las innovaciones o cambios que podían provenir desde el extranjero. La famosa polémica entre 98 y Modernismo es un buen ejemplo de este asunto.

extranjero; y él mismo asumía la representación de una de ellas, no la menos interesante, el creacionismo, cuya paternidad compartió allá en París con otro singular Poeta, Pedro Reverdy, el autor de *Les ardoises du toit*, y cuyo evangelio práctico recogió en un libro, *Horizon Carré* (París, 1917).

(...) Huidobro nos traía primicias completamente nuevas, nombres nuevos, obras nuevas; un ultramodernismo.

(...) De estos coloquios familiares, una virtud de renovación trascendió a nuestra lírica; y un día, quizá no lejano muchos matices nuevos de libros futuros habrán de referirse a las exhortaciones apostólicas de Huidobro, que trajo el verbo nuevo. Porque su estancia aquí, de julio a noviembre, en que tornó a su patria chilena, los poetas más jóvenes le rodearon y de él aprendieron otros números musicales y otros modos de percibir la belleza (...) ⁴

De igual forma, Cansinos adelanta las ideas expuestas en un artículo publicado en la revista “Cosmópolis” el año 1919 (antecedente del capítulo dedicado a la estancia del chileno en Madrid que luego ampliaría en su libro *La nueva literatura* publicado en 1925). Es

⁴ Cansinos Asséns, Rafael. *La nueva literatura*. Tomo III. Madrid, 1927, pp. 195-197.

interesante comprobar el símil que establece el escritor español con las visitas realizadas por Rubén Darío:

(...) De igual modo, el paso de Huidobro por entre nuestros jóvenes ha sido una lección de modernidad y un acicate para trasponer las puertas que nunca deben cerrarse. Porque si Rubén vino a acabar con el romanticismo, Huidobro ha venido a descubrir la senectud del ciclo novecentista y de sus arquetipos, en cuya imitación se adiestran hoy, por desgracia, los jóvenes, semejantes a los alumnos de dibujo que se ejercitan copiando manos y pies de estatuas clásicas (...)”⁵

Ultraístas y Creacionistas

El decisivo testimonio antes citado de Cansinos Asséns permite situar con precisión los alcances de esta primera visita que, sin restar ningún mérito a Huidobro, restringe el ámbito de su

⁵ Cansinos Asséns, Rafael. *Un gran poeta chileno: Vicente Huidobro y el Creacionismo*. Op. Cit.

influencia a los miembros de la tertulia del Café “Colonial” y, tal vez, a unos pocos más interesados. Pero he aquí el punto más interesante, pues es posible constatar un fenómeno de transmisión literaria curioso, pero no por eso menos influyente y decisivo. La importancia de la llegada de Huidobro al Madrid de 1918 está determinada por la forma en cómo se conocieron sus textos: lecturas públicas ante los jóvenes poetas de la tertulia de Cansinos, charlas sobre las distintas vanguardias, sobre el propio creacionismo y difusión de algunos escasos ejemplares de *Horizón Carré* entre los mismos asistentes. Desde estos ejemplares empezarían a copiar los poemas otros jóvenes autores extendiendo el conocimiento de los textos del chileno y, fundamentalmente, de los procedimientos que allí se aplican como auténtica novedad para los españoles⁶. Los jovencísimos Xavier Bóveda (1898 -1950?), Rogelio Buendía (1891 - 1969), José de Ciria y Escalante (1903 - 1924), César A. Comet (1890 - ?), Pedro Garfías (1901 - 1967), Rafael Lasso de la Vega, Marqués de Villanova (1890 - 1959), Eugenio Montes (1897 - 1982), Eliodoro Puche (1885 - 1964), Pedro Raida (1890? -?), José Rivas Panedas (1890 -?) Guillermo De Torre (1900 - 1971), Adriano Del Valle (1895 - 1958), Isaac Del Vando Villar (1890 - 1963), Francisco Vighi (1890 - 1961) y otros serían los difusores que ampliaron la órbita de influencia del poeta chileno. El nacimiento del ultraísmo empieza justamente a partir de la palabra “ultra modernismo” utilizada por Cansinos a propósito de la escritura que dio a conocer Huidobro y en el momento en que los poetas españoles comienzan, al igual que amanuenses medievales, a copiar y a distribuir entre otros interesados los poemas de *Horizón Carré* y, es de suponer, de la *plaque* *El espejo de agua*.

La correspondencia que el poeta chileno iniciará con los futuros miembros del ultraísmo español (con diversos consejos y el envío de ejemplares de sus libros) será el otro vehículo de transmisión de las ideas que irán plasmando hasta la formación “oficial” de esta singular

⁶ Básicamente se trata de la ausencia de puntuación, utilización del espacio en blanco, de distintas tipografías y, más importante aún, de la imagen poética como epicentro del texto poético.

vanguardia (otoño de 1918) con la publicación en periódicos madrileños (y más tarde, en 1919, en la revista “Cosmópolis”) del primer manifiesto ultraísta: “Ultra”.

Casi desde sus orígenes se iniciará la polémica que va a existir permanentemente entre Vicente Huidobro y aquellos nuevos poetas del ultraísmo. Como si se tratara de un rápido parricidio, muy tempranamente los diversos autores de ultra (de un “peso específico” bastante dudoso)⁷ se encargarán de señalar la distancia que media entre ellos y el poeta chileno, rechazando la idea de seguir ciegamente los dictados del creacionismo. Como era de esperar, la respuesta de Huidobro no tardará demasiado aclarando con mucha precisión el escaso valor literario de los textos producidos por los poetas ultraístas y la casi nula concepción vanguardista que estos poseen ⁸.

Paralelamente, se inician los primeros contactos epistolares entre Huidobro y el futuro miembro del grupo poético de 1927, Gerardo Diego. Esta relación, sin duda una de las más importantes de las que sostuviera el poeta chileno con escritores peninsulares, continuará hasta la muerte del chileno en 1948. Diego es uno de los poetas que justamente conocerá la obra del chileno a través de las copias realizadas por los asistentes a la tertulia de Cansinos, relatando así esta experiencia:

⁷ Asunto que queda refrendado con los diversos juicios emitidos por académicos españoles como Juan Manuel Díaz de Guereñu y Francisco Javier Díez de Revenga. Este último apunta que el ultraísmo “(...) no llegó a desprenderse de un tono jovial y a veces sarcástico o caricaturesco, que tenía mucho que ver, desde luego, con su relación con la greguería ramoniana. La intrascendencia de muchas de estas configuraciones poéticas, la búsqueda de la sorpresa, el aire de juego que llegaron a tener muchos de estos experimentos, definen en cierto modo al ultraísmo, y lo distinguen de otras experiencias que partieron de un punto de salida más serio y comprometido, como lo fue en todo momento el creacionismo, en el que el aire de juego desaparece en su totalidad. (...)”. En Díaz de Revenga, Francisco Javier. *Introducción Crítica a Poesía española de vanguardia*. Editorial Castalia. Madrid, 1995., p. 17.

⁸ En carta escrita a Gerardo Diego el 29 de enero de 1922, Huidobro describe minuciosamente los puntos que lo separan del movimiento español: “(...) Espero que usted ha comprendido bien después de conocerme las razones por las cuales yo no podré nunca tomar en serio el ultraísmo pues nada detesto más que los elementos esenciales que lo constituyen: lo pintoresco, la fantasía y el dinamismo de maquinaria. Todo, falsa modernidad, lado externo y no interno. *Trompe l’oeil*, engaña ojos, para niños nerviosos y vírgenes necias. Tropicalismo meridional representado en Europa ayer por Italia y hoy por España = Futuristas y ultraístas y éstos todavía hijos espúreos, inferiores a aquellos (...)”. Reproducido de la Revista “Poesía”. Nos. 30, 31 y 32. Ministerio de Cultura de España. Madrid, 1989.

“(…) Yo comencé a conocer la poesía de Huidobro en enero de 1919 - antes sólo algún fragmento aislado y referencias críticas de Cansinos - y en seguida tenía ya copiados sus últimos libros, que me prestó Eugenio Montes, fervoroso huidobrista de aquella hora. A Vicente después de cruzarnos algunas cartas (claro está que yo fui el primero en escribirle para manifestarle mi entusiasmo), le conocí personalmente en Madrid en el invierno de 1920-1921 (...)”⁹

Este interesante vínculo hará de la poesía de Diego una de las más singulares de todo el inmenso *corpus* del grupo poético del 27, ya que este poeta santanderino combinará una escritura de corte clásico con otra de corte vanguardista, alternándola con gran soltura y sin manifestar mayores contradicciones en esta práctica tan especial. El fervor creacionista de Gerardo Diego se manifestará hasta sus últimos libros¹⁰ donde continúa el ejercicio de su “poesía de creación” -como él mismo la llama en clara

⁹ Diego, Gerardo. *Poesía y Creacionismo de Vicente Huidobro*. En su libro *Crítica y poesía*. Op. Cit., pp. 302-303.

¹⁰ Entre los libros que hay que destacar de la línea creacionista de Gerardo Diego, merecen especial atención: *Imagen* (1922), *Manual de Espumas* (1924), *Fábula de Equis y Zeda* (1932), *Biografía Incompleta* (1967), *Biografía continuada* (1972) y la recopilación de toda su obra vanguardista en el volumen *Poesía de Creación* (Editorial Seix-Barral. Barcelona, 1974). Un análisis extenso sobre las particularidades creacionistas de estos libros (y los aportes de Diego) se encuentra recogido en mi tesis doctoral *Vicente Huidobro y la poesía española contemporánea (Gerardo Diego y Juan Larrea)*. Universidad Autónoma de Barcelona. Barcelona, 1988.

referencia a una programada adhesión a las enseñanzas de Vicente Huidobro transformándose así en el único continuador en toda la lengua castellana (con ciertas particularidades propias, claro está) de la vanguardia huidobreana. Los aportes de Diego al creacionismo son múltiples y amplían el horizonte inaugurado por el poeta chileno: un constante diálogo con la tradición hispánica (Garcilaso, Góngora, etc.), el uso de la rima consonante, el verso medido, la incorporación de un espíritu lírico aún más lúdico y humorístico que el huidobreano (en el sentido de la profunda exploración que Diego realiza en el campo del humor y de las posibilidades de ironizar frente a la poesía decimonónica, por ejemplo) sumado al intento por realizar una síntesis entre la tradición y la vanguardia (*Fábula de Equis y Zeda*), a la par de recorrer paralelamente ambas formas de entender la poesía, hacen que la obra de Diego deba ser valorada no como la de un seguidor, sino como un esfuerzo por ensanchar más aún las fronteras del creacionismo.

El caso de Juan Larrea reviste también características únicas. A instancias del propio Gerardo Diego, Larrea conoce la obra del poeta chileno y queda tan impresionado por la misma, que no sólo va a cambiar sus concepciones estéticas sino su forma de entender al mundo desde una perspectiva diferente. David Bary ¹¹ relata con mucha propiedad este cambio existencial y literario:

“(...) En 1919 Larrea tuvo su primer encuentro con la poesía de Huidobro, gracias a la intervención de Gerardo Diego. El efecto fue fulminante. El conocimiento de un par de los *Poemas árticos* le reveló al

¹¹ Bary, David. *Nuevos estudios sobre Huidobro y Larrea*. Editorial Pretextos. Valencia, 1984. Capítulo I “Huidobro y Larrea: relaciones personales e intelectuales”, p. 13.

joven bilbaíno la posibilidad de la liberación no sólo literaria sino cultural y personal. Empezó de golpe a escribir de una manera nueva y a entrever la esperanza de vivir de un modo hasta entonces insospechado, libre de las trabas de una cultura rezagada e inflexible (...).”¹²

El único libro de Larrea, *Versión Celeste* (1970) será tributario, en su primera parte, de la estética creacionista. Igualmente, el poema de mayor extensión que Larrea escribiera, “Cosmopolitano” (publicado en “Cervantes” en noviembre de 1919) y que, sin lugar a dudas, hay que filiar con *Ecuatorial*¹³, no sólo por compartir el tema del viaje como eje central, sino por el tono general del poema, considerando su extraordinaria importancia en la poesía española de ese entonces por su temprana aparición y los recursos creacionistas aplicados con una segura propiedad que lo distingue de todos los otros experimentos peninsulares. La admiración del poeta bilbaíno por Huidobro no cesará jamás, aunque su escritura derive, sin duda, hacia la órbita surrealista. De hecho, junto con difundir al gran poeta peruano César Vallejo en su famosa revista “Aula Vallejo”, Larrea defenderá siempre la trayectoria poética de su amigo chileno¹³.

¹² Bary, David. Op. Cit., p. 13

¹³ El propio Larrea, en carta del 7 de diciembre de 1973, al Profesor Robert E. Gurney, señala la conexión indesmentible de ambos poemas: “(...) En junio (1919) viajé a Madrid como solía hacerlo todos los años. Adquirí *Poemas árticos*, y por intervención epistolar de Gerardo Diego, visité a Cansinos-Asséns, no en su tertulia literaria del Café Colonial sino en la redacción de “La Correspondencia” Me prestó los restantes libros de Huidobro que copié a mano, siendo *Ecuatorial* el que me causó impresión más fuerte y duradera. Lo delata mi *Cosmopolitano*, relativo a una inesperada ciudad cósmica no ajena a la infinita ausencia de mi amada (...)”. En Gurney, Robert E. *La poesía de Juan Larrea*. Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco. Bilbao, 1985.

¹³ Para completar una visión más acabada sobre la poesía de Larrea es indispensable mencionar dos libros que han venido a enriquecer el panorama sobre esta obra: en primer lugar, de Robert Gurney *La poesía de Juan Larrea*. Op. Cit. y también, la recopilación de ponencias de las *Primeras Jornadas Internacionales*

Un último hecho vendrá a subrayar la trascendencia del primer viaje de Huidobro a la capital de España: la edición de cuatro libros importantes dentro de su producción literaria, *Poemas árticos*, *Ecuatorial*, *Tour Eiffel* y *Hallalí*, todos publicados durante 1918¹⁴ y de los cuales la crítica de la época no dice prácticamente nada. Sin duda los escasos tirajes y las dificultades en la distribución de libros considerados como extraños y demasiado temerarios incidió notablemente para que los periódicos y revistas de ese entonces mantuvieran un imperdonable silencio. A esto debe agregarse que, salvo figuras excepcionales, la mayoría de los críticos y escritores españoles no dominaban la lengua francesa (tres de estos libros fueron publicados en ese idioma y sin traducción al castellano) lo que complicaba aún más su recepción.

Como reflexión final a esta primera visita, es necesario destacar el hecho que el paso de Huidobro por Madrid (a pesar de los múltiples comentarios de Guillermo De Torre y otros detractores) no puede dejar de señalarse como el momento inaugural de la vanguardia española; vanguardia que no sólo debe ser restringida al ámbito del ultraísmo, sino también al propio creacionismo que tocará directamente a dos miembros del 27, Diego y Larrea, consolidando a la vanguardia como una nueva forma de escritura, pero, por sobre todo, en el caso de los poetas creacionistas españoles, dotándola de autores de calidad, asunto que en el ámbito del heterogéneo ultraísmo (y a juicio del propio Huidobro) se encontraba prácticamente ausente.

Juan Larrea organizadas en San Sebastián en 1984 y recogidas en forma de libro por Juan Manuel Díaz de Guereñu, *Al amor de Larrea*. Editorial Pre-Textos. Valencia, 1985.

¹⁴ Huidobro, Vicente. *Poemas árticos*. Imprenta Pueyo. Madrid, 1918, sin foliar, 25x32 cts. *Ecuatorial*. Imprenta Pueyo. Madrid, 1918, sin foliar, 19x26 cts. *Tour Eiffel*. Imprenta Pueyo. Madrid, 1918, sin foliar, 25x32 cts. *Hallalí*. Ediciones Jesús López. Madrid, 1918, sin foliar, 25x32 cts.

Los viajes de 1919, 1920 y 1921

Tal como se señaló anteriormente, los viajes inmediatamente posteriores a 1918 no revestirán la misma importancia que el primero.

En 1919, de camino a Chile, Huidobro pasa por el capital española y nuevamente acogido por la hospitalidad de Rafael Cansinos Asséns enseña a los contertulios del Café “Colonial” los primeros esbozos de escritura de *Altazor*, poema que en ese entonces escribía en francés y con el título de *Voyage en parachute*. También por esos días, Cansinos traducirá para una de las revistas ultraístas más importantes, “Cervantes”, *Tour Eiffel*, y *Hallali*, libros que habían aparecido el año anterior en la capital española sólo en versión francesa ¹⁵.

1920 será el año en que se desate la seguidilla de oscuras polémicas y también el de su progresivo alejamiento de los jóvenes ultraístas. Si bien Huidobro colabora con diversas revistas del movimiento español (“Grecia”, “Ultra”, “Cervantes” y “Tableros”) será una entrevista concedida por Pierre Reverdy a Enrique Gómez Carrillo para “El Liberal” de Madrid -donde Reverdy se atribuye la paternidad del creacionismo y acusa al chileno de antedatar la plaquette *El espejo de agua* (Buenos Aires, 1916)- la que gatille toda clase de discursos a favor y en contra del chileno ¹⁶. Guillermo de

¹⁵ Las traducciones de Cansinos fueron recogidas en los números de agosto (*Hallali*) y septiembre (*Tour Eiffel*) de 1919.

¹⁶ La entrevista de Enrique Gómez Carrillo se publica en “El Liberal” de Madrid el 30 de junio de 1920. A partir de esa fecha se tejerán distintas historias en torno a la antedatación y un sinnúmero de argumentos a favor y en contra que quedarán debidamente esclarecidos por René de Costa y Richard L. Admussen en el artículo *Huidobro, Reverdy y la edición príncipe de “El espejo de agua”*, (publicado originalmente en inglés en “Comparative Literature”, XXIV, 2 Eugene, 1972 y reproducido en *Vicente Huidobro y el creacionismo* (René de Costa, editor). Editorial Taurus. Madrid, 1975), donde se demuestra la existencia de un ejemplar facilitado por el poeta chileno Braulio Arenas, recopilador de las primeras *Obras Completas* (1964) de Huidobro (en las que aseguraba poseer esa primera edición). Más tarde, De Costa reforzaría su aseveración con la edición facsimilar del libro en un encarte de la revista “Peñalabra”, IV, 12, Torrelavega, España, 1974 (acompañada de una *Nota bibliográfica a la edición facsimilar de “El espejo de agua”*, luego reproducida en el libro del propio De Costa *En pos de Huidobro*. Editorial Universitaria. Santiago de Chile, 1980). Como corolario a esta tan larga polémica, René de Costa insiste en su demostración en el reciente artículo *Punto y aparte a una absurda polémica*, en “Texturas”, N. 8. Vitoria, 1998.

Torre abogará primero a favor del poeta y luego tomará el bando opuesto para entonces dejar muy en claro su posición en su polémico libro *Historia de las literaturas de vanguardia*;¹⁷ en todo caso, esta “guerrilla literaria” no aportará más que confusión y animadversiones que poco o nada tienen que ver con la real dimensión de la obra huidobreana. Lo que si es conveniente aclarar, es que desde el año 1919 los ultraístas habían manifestado su interés por separarse de los lineamientos creacionistas, como queda explicitado en un texto de José Rivas Panedas publicado en la revista “Cervantes” y titulado *Protesto en nombre de Ultra*¹⁸:

“(...) el *creacionismo*, es algo bien concreto, al menos una cosa muy concreta al lado de nuestro *Ultra*, que no nos cansaremos de repetir, que no es un dogma ni un modo. El *creacionismo* sí (...)”¹⁹

Lo que evidencia justamente una de las críticas más certeras de Vicente Huidobro a la vanguardia peninsular: su falta de carácter, de homogeneidad, su carencia de una idea central, de un eje que

¹⁷ “(...) En cuanto al segundo punto, **la influencia del ismo huidobreano, cualquier observador objetivo del panorama literario en España hacia 1920 deberá reconocer que fue muy escasa**, al contrario de lo que opinan sin fundamento, sin datos probatorios, quienes pretenden hacer derivar todo de ahí. En primer término, por el motivo poderoso de que los libros del chileno, impresos en ediciones privadas, a cuenta del autor, circularon de modo limitadísimo, únicamente entre las personas a quien él se los entregó. De suerte que un influjo más ancho sólo hubiera podido producirse por capilaridad, o bien -según de hecho sucedió- de modo lateral, indirecto, a través de transcripciones y conversaciones; en último extremo, la difusión debióse en buena parte al revuelo suscitado por la aludida polémica. **En cualquier caso, tanto el conocimiento como el influjo de Huidobro quedaron diluidos, como uno más, entre otros que planeaban al comienzo del decenio de 1920 (...)**”. De Torre, Guillermo. *Historia de las literaturas de vanguardia*. Volumen II. Editorial Guadarrama. Madrid, 1974 (Tercera Edición), pp. 208-209. El subrayado es mío.

¹⁸ Rivas Panedas, José. *Protesto en nombre de Ultra*. Op. Cit., p. 105.

¹⁹ Rivas Panedas, José. Op. Cit.

de alguna manera particularice y distinga la apuesta del ultraísmo de las otras corrientes de la época. Un problema que apunta a esa facultad receptora de ultra a todas las innovaciones al uso (futurismo, dadaísmo, expresionismo, creacionismo), pero que no logra decantar en la opción concreta ni menos en la práctica poética ²⁰.

El año 1921 está marcado por la aparición en Madrid del primer número de la revista “Creación, Revista Internacional de Arte” (fundada y dirigida por Huidobro, que vio la luz en abril) y cuyo contenido incluía poemas y artículos en diversos idiomas, partituras musicales e ilustraciones de Braque, Gris y Picasso entre otros ²¹. Poco o nada ha quedado registrado de la resonancia de esta publicación, aunque es necesario consignar que tanto Larrea como Diego la citan como otro de los instrumentos que allanaron el camino a la introducción de las ideas vanguardistas. Cabe destacar que éste es el año en que Huidobro conoce personalmente a Gerardo Diego y Juan Larrea, iniciando la ya mencionada amistad que se mantendrá inalterable aún en los momentos más álgidos de las diversas polémicas.

En última instancia hay que señalar otro hecho importante acontecido en ese viaje: se trata de la conferencia pronunciada en diciembre por Huidobro en el Ateneo de Madrid - presentado por el poeta Mauricio Bacarisse- y cuyo título (como acreditan los recortes de prensa del propio autor ²²) “Estética Moderna” intenta reafirmar

²⁰ Conviene recordar el texto de una carta de Huidobro a Gerardo Diego donde el chileno señala: “(...) Sólo una esperanza nos queda: la España del Mañana. La España de hoy, exceptuando a Ud. y dos o tres nombres más se hundirá en el ridículo más profundo (...) Espero que Ud. ha comprendido bien después de conocerme las razones por las cuales yo no podré nunca tomar en serio el ultraísmo, pues nada detesto más que los elementos esenciales que lo constituyen: lo pintoresco, la fantasía y el dinamismo de maquinaria. Toda falsa modernidad, lado externo y no interior (...) Futuristas y ultraístas y estos todavía hijos espurios, inferiores a aquellos (...)”. Publicada en el diario “El Mercurio”, Suplemento “Artes y Letras” bajo el título *Dos cartas a Gerardo Diego y un poema inédito de Vicente Huidobro*. Santiago de Chile, 7 de diciembre de 1986.

²¹ El siguiente número aparecerá en París en noviembre de ese mismo año, bajo el nombre de “Création, Revue d’Art”.

²² Conservados en el Archivo de la Fundación Vicente Huidobro de Santiago de Chile y publicados en la Revista “Poesía” Nos. 30-31 y 32. “Número Monográfico dedicado a Vicente Huidobro” (René de Costa Editor). Ministerio de Cultura de España. Madrid, 1989, p.158.

la importancia del creacionismo en el contexto de las literaturas de vanguardia. El interés y vigencia del texto será tal, que Huidobro lo publicará en 1931 como prólogo a uno de sus libros más significativos, *Temblor de cielo*.

Un fracaso inexplicable: el viaje de 1931

En los meses de enero y febrero de 1931 Huidobro reside una vez más en la capital de España ²³. Asiste a recitales poéticos (entre los que cabe destacar “Poeta en Nueva York” realizado por Federico García Lorca), proyecta publicar nuevas revistas, polemiza con Luis Buñuel, se aleja de los escritores del grupo del 27 y publica dos de sus libros más importantes: *Altazor* y *Temblor de Cielo* ²⁴ en dos casas editoriales de gran prestigio en el ámbito literario español. Estos libros, tal vez los más destacados de toda la producción huidobreana, no merecen mayor atención de la crítica. Como ya ha sido usual en la prensa madrileña, las reseñas sobre la obra del chileno destacan por su ausencia. Hecho singular, inexplicable (o solo explicable por las múltiples enemistades granjeadas por el poeta en sus anteriores visitas) que se asemeja a otros silencios y cegueras sufridos por escritores importantes. No es este el espacio indicado para realizar una valoración de textos tan determinantes en el panorama de la literatura escrita en lengua castellana, pero llama la atención profundamente que del poeta sólo se recojan una entrevista realizada por César González-Ruano en “El Heraldo de Madrid” ²⁵ (cuando aún no aparecían los libros mencionados) y un par de

²³ En 1929 se ha publicado, con ilustraciones de Santiago Ontañón y por una importante casa editorial (CIAP, Compañía Iberoamericana de Publicaciones) su extraordinaria novela *Mío Cid Campeador*.

²⁴ Huidobro, Vicente. *Altazor o el viaje en paracaídas*. Compañía Iberoamericana de publicaciones CIAP. Madrid, 1931. 111 páginas, 16x22 cts. *Temblor de cielo*. Editorial Plutarco. Madrid, 1931. 80 páginas, 13x18 cts.

²⁵ González-Ruano, César. *Poesía y Verdad*. Vicente Huidobro, el que trajo las gallinas. En “El Heraldo de Madrid”, 6 de enero de 1931. En este curioso artículo (escrito en un tono de humor poético, si cabe), Huidobro menciona a Juan Larrea y Gerardo Diego como los grandes poetas del momento en España,

notas sociales donde se relata un banquete ofrecido en su honor por un grupo de poetas y amigos²⁶. Al revisar la trascendencia de *Altazor* (y a la luz de lo que hoy señalan y destacan los propios poetas españoles) es casi increíble tal pobreza de recepción crítica.

Lo que aparece como incuestionable es el gran aprecio que Huidobro sentía hacia España y hacia muchos de sus artistas y escritores, aunque no recibiera un reconocimiento abierto, el poeta chileno expresará siempre su admiración y afecto. La siguiente ocasión en que regrese a la península - en medio de la guerra civil - lo explicitará tanto en sus poemas como en diversos artículos y discursos.

señalando su desconocimiento en torno a la obra de Jorge Guillén, Pedro Salinas, Federico García Lorca y Rafael Alberti. Al mismo tiempo señala su precocidad en la escritura, fechando el año 1913 (y el libro *Canciones en la noche*) como prueba documental indiscutible de su escritura de caligramas anterior a la de Apollinaire y Marinetti.

²⁶ Destacan entre los asistentes: Pedro Sainz Rodríguez, Juan Chabás, Santiago Ontañón, el diplomático chileno Carlos Morla Lynch y Federico García Lorca, quien leería unos versos escritos en homenaje a Huidobro para la ocasión:

Una abeja me ha contado
 desleída en dulce miel
 que te vas de nuestro lado
 hacia la torre de Eiffel
 Y yo que siempre te admiro
 Vicente Balart poeta
 recibí en mi pecho un tiro
 de saeta
 Porque la poesía española
 ya no te puede olvidar
 Pues sin ti se queda sola
 Abeja en seca amapola
 sin néctar en que libar
 Ya se va, dice la gente
 todos dicen ya se va
 Yo pregunto dulcemente
 la mano sobre la frente
 ¿volverá? ¿o no volverá?
 Que estos poetas queridos
 Carolina y Asunción
 llevan la miel en sus vidas
 lo amargo en el corazón.
 Por eso guarda Vicente
 la fresca rosa mejor
 que te ofrece humildemente
 Federico Conpreamor (sic).

Vid. Revista "Poesía". Op. Cit., p. 306.

El viaje de 1936 - 1937: Guerra civil y Congreso de Escritores

Antifascistas

Inaugurada la Segunda República española el 14 de abril de 1931 (sólo un par de meses después que Huidobro regresara a París) los enfrentamientos entre diferentes posturas ideológicas no tardarían en hacerse presentes. Luego de gobiernos inestables y una polarización cada vez más extrema, en 1936 estalla la guerra civil comprometiendo a un número impresionante de intelectuales y artistas en favor de la causa republicana. Huidobro, quien había ingresado a las filas comunistas en esa misma década (y a las que renunciaría poco más tarde, con una gran desilusión motivada por el increíble pacto germano-soviético firmado por Ribentropp y Molotov en 1939) no deja de conmoverse por la tragedia española y declara muy enfáticamente su adhesión al bando republicano, viajando desde Chile hasta la península en 1936, el mismo año en que se inicia la contienda ²⁷

Su participación en la guerra es muy similar a la de un gran número de poetas españoles e hispanoamericanos: discursos políticos, entrevistas, declaraciones a la prensa, lecturas de poemas, etc.²⁸. Incluso arenga a las tropas nacionalistas desde un coche blindado, mediante un altavoz, en los frentes de Madrid y Aragón instándoles a desertar del bando rebelde para “pasarse” al republicano (muchos escritores como Rafael Alberti, Miguel Hernández y hasta Antonio Machado, realizarían una labor similar en distintas radios leales). Su pasión se desborda por lo que considera una traición terrible a la voluntad del pueblo. La mayor parte de sus declaraciones

²⁷ Existe una interesante cantidad de recortes de periódicos, que se conservan en el archivo de la Fundación Vicente Huidobro de Santiago de Chile, donde queda reflejado el interés de la prensa por la adhesión del poeta chileno a la causa antifascista.

²⁸ Es importante señalar que Huidobro ya había mostrado un vivo interés por apoyar a la República española. Ese mismo año, en Chile, organiza a los intelectuales de su país que solidarizan con la Madre Patria en torno al folleto publicado en Santiago, en noviembre, *Escritores y Artistas Chilenos a la España Popular*, donde se incluye su poema “Está sangrando España”.

subraya este punto agregando, en ocasiones, la necesidad que el continente americano y europeo se comprometan a salvaguardar la integridad de la República y sus conquistas políticas y sociales.

1937 se inicia para Huidobro con el recrudecimiento de las antiguas rencillas mantenidas con Pablo Neruda. Diferentes cartas firmadas a favor y en contra de ambos chilenos enconan aún más las posiciones. El asunto intenta zanjarse más tarde con otra misiva dirigida a Neruda y a Huidobro y firmada por un número considerable de intelectuales europeos y latinoamericanos. En esta se les solicita que depongan sus diferencias en pos de la causa común que los une, la defensa de la República española ²⁹.

Este año será el último en que Huidobro visite España. Sin saber que se trata de una despedida, asiste como representante de Chile al II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura (celebrado en Valencia, Madrid y París, sucesivamente). Allí se reúne con antiguos amigos y conoce a otros con quien luego constituirá estrechas relaciones (el caso de André Malraux, por ejemplo). Sirve de corresponsal para algunos periódicos chilenos como “Frente Popular” y “La

²⁹ La carta, enviada a ambos por la Asociación Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura y fechada en París el 1 de mayo de 1937, les conmina a “deponer su actitud en favor de la causa común” y está firmada, entre otros, por escritores de la talla de Tristán Tzara, Alejo Carpentier, César Vallejo, José Bergamín, Juan Larrea, etc. El resultado de esta gestión puede comprobarse por la concurrencia de Huidobro y Neruda al histórico *II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura*, celebrado en Valencia en 1937, donde también asistieron César Vallejo, André Malraux, Raúl González Tuñón, Tristán Tzara, Ilya Ehrenburg, Antonio Machado, Stephen Spender, Octavio Paz, Rafael Alberti, Nicolás Guillén y un largo etcétera. Vid. Aznar Soler, Manuel y Schneider, Luis Mario. *II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura (1937). Actas, Ponencias, Documentos y Testimonios*. Vol. III. Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. Valencia, 1987. La historia de las diferencias entre Huidobro y Neruda se remonta a 1934, cuando Huidobro acusa a Neruda de plagiar a Tagore en sus *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Esta y otras polémicas, sin duda alguna, más que enfrentar a los propios poetas, enardecía los ánimos de sus seguidores, quienes contribuían con sus comentarios a que la relación Neruda - Huidobro fuera irreconciliable. El asunto se complica aún más en 1935, cuando la mayoría de los poetas del 27 (y otros del 36) firman un “Homenaje a Pablo Neruda”. Huidobro resentirá el golpe grandemente. Entre los firmantes destacan Alberti, Aleixandre, Altolaguirre, Cernuda, Diego, Felipe, García Lorca, Guillén, Salinas, Hernández, Panero, Rosales y Serrano Plaza. Juan Larrea y Juan Ramón Jiménez se niegan a rubricar la declaración; Gerardo Diego lo hace a condición que no haya una referencia explícita en contra del autor de *Altazor*.

Opinión” de Santiago ³⁰ y escribe algunos poemas alusivos al conflicto que publica, junto a artículos, en revistas tan importantes como “El Mono azul” y “Hora de España”.

De regreso a Chile, continuará su labor de respaldo a la República, denunciando la intervención italiana en España de algunos aviadores que están en gira por Sud-América a través de su poema “Fuera de aquí”³¹ (publicado en el diario “La Opinión” y que le cuesta una agresión física en la puerta de su casa por parte de simpatizantes de Mussolini). Igualmente, proyecta editar un libro titulado *Salud*, que nunca fue publicado, con entrevistas a figuras relevantes de la República (Miaja, “la Pasionaria”, Lister, Lluís Companys, “El Campesino”, etc.) y algunos de los escritores integrantes de las “Brigadas Internacionales”.

Es posible afirmar que el compromiso de Huidobro por España sólo es comparable al que meses más tarde de terminada la guerra civil lo vinculen con la defensa de Francia y de Europa de las agresiones nazis y fascistas.

Como conclusión a estas páginas dedicadas a la relación del poeta chileno con sus viajes y estadias en España, es menester subrayar el papel determinante de Huidobro en el necesario *aggiornamento* de los escritores peninsulares con sus colegas europeos. Los estímulos y el ejemplo del autor de *Altazor* son incuestionables a la hora de realizar un balance justo del desarrollo de la vanguardia española. Por último, su compromiso con las reformas sociales de la II República española y su defensa incansable por la supervivencia de lo que ésta representaba deben hacer meditar en torno a la idea del poeta de la indispensable ligazón de la

³⁰ Son numerosos los textos remitidos a Chile. Cabe destacar *Conducta ejemplar del pueblo español* (“La Opinión”, 21-7-36), *Mensaje a la juventud americana* (“Frente Popular”, 9-7-37) y el polémico *La tragedia de Marañón* (“La Opinión”, 25-3-37).

³¹ Este y otros poemas relativos a la guerra civil española, constituyen - como queda explicitado en esta edición de sus *Poesías Completas* - el *corpus* de sus *Últimos poemas* (Edición Póstuma. Talleres Gráficos Ahués Hnos. Santiago de Chile, 1948). Extrañamente, no fueron incluidos en la mencionada edición póstuma realizada por su hija y depositaria, Manuela Huidobro de Yrarrázaval.

península con el resto de Europa. Luego de muchos años de aislamiento, tanto los intelectuales y artistas españoles como los políticos y la gran mayoría de su población llegarían por fin a una conclusión similar.

SEGUNDA PARTE

GERARDO DIEGO, POETA CREACIONISTA

Gerardo Diego ocupa un puesto de gran privilegio con respecto al influjo del creacionismo y su posterior desarrollo. Incluso podría afirmarse, es el sitio del poeta español más comprometido con la vanguardia literaria capitaneada por Vicente Huidobro, esto, a tal punto, que es capaz de formular una serie de propuestas personales en torno a las líneas maestras de esta corriente, dejando una clara impronta personal en el cultivo de este tipo de poesía.

Aunque en un principio, Diego (poeta de la llamada “generación” o “grupo” del 27 o 25) de corte más bien tradicional y neopopularista, conoce algunos textos del autor chileno, solo los copia con devoción en sus cuadernos e intenta, vagamente, ensayar una poesía algo similar, mecánica muy parecida a la que, tiempo después y a instancias del propio Diego, otro poeta vanguardista del 27, Juan Larrea, intentará dando un vuelco a su vida y a su obra.

Gerardo Diego, quien también es un profundo estudioso de la poesía, un ensayista inteligente y un cronista muy lúcido de sus años literarios será el que se encargue de aclarar dos formas o posturas escriturales en que puede dividirse su producción lírica en general².

De igual manera, distingue –ya dentro de la vanguardia- dos vertientes muy definidas. Según el poeta, ambos períodos o etapas se hallan vinculadas cronológicamente a los libros escritos a lo largo de toda su vida, es decir, a

² Entendiendo una obra vanguardista –creacionista- y otra catalogada como “clásica” o “relativa” (por el poeta), donde desarrolla una poética diferente a la relacionada con el creacionismo o ultraísmo; muy castellana, muy vinculada al medievo y la gran tradición poética española de todos los tiempos. De esta segunda rama de su obra sus libros son: *Iniciales* (1944); *El Romancero de la novia* (1920); *Soria* (1923); *Versos Humanos* (1920); *Nocturnos de Chopin* (1920); *Vía Crucis* (1931); *Ángeles de Compostela* (1940); *Alondra de Verdad* (1941); *Sonetos a Violante* (1962); *Hasta Siempre* (1948); *La suerte o la muerte* (Poema del toreo) (1963); *Versos Divinos* (1971); *Preludio Aria y Coda a Gabriel Fauré* (1960); *La Sorpresa* (1944); *La luna en el desierto y otros poemas* (1949); *Amazona* (1956); *Amor solo* (1958); *Paisaje con Figuras* (1956); *Canciones al Violante* (1959) *Tántalo. Versiones Poéticas* (1960); *La rama* (1961); *Glosa a Villamediana* (1961); *Mi Santander, mi cuna, mi palabra* (1961); *El Jándalo* (1964); *Vuelta del peregrino* (1966); *El Cordobés dilucidado* (1966); *Odas morales* (1966); *Variación 2* (1966); *Carmen Jubilar* (1975); *La Fundación del querer* (1970) y *Cementerio civil* (1972).

épocas donde su grado de conocimiento de las vanguardias literarias era extremadamente diferente:

“Contemos los eslabones. Uno, dos, tres, cuatro. Pero a mí me salen por lo menos siete. Quiero decir no para todos, sino exclusivamente para mí. Ventajas o inconvenientes, según como se mire, de una larga vida, de más de sesenta años de vocación y dedicación poética. Esta es mi cuenta: Escuela Montañesa, Pre ultra o Ultra, sin saberlo, Ultra, Pre creacionismo o Creacionismo intuitivo y anticipado, Creacionismo, Grupo del 27 y post creacionismo y todos los “post” que prolongan y varían con creciente libertad todas las etapas nombradas (...) En todos esos movimientos he intervenido yo (...)”³.

Dentro de este vastísimo marco al que nos hace referencia el autor, sin restar importancia a los complicados –y sutiles– matices que enumera, prevalecen sin lugar a dudas, dos distinciones o estadios donde Diego ocupó un lugar indiscutible y preponderante y, lo que es más importante, donde llegó a construir una obra poética destacada; estos son, el ultraísmo y el creacionismo, aunque en el primero su actuación se viera limitada a algunas actividades sin mayores repercusiones en el ámbito literario español de la época, como veremos más adelante y a sólo una parte de su revelador libro *Imagen*⁴, “Evasión”, escrito entre los años 1918 y 1919. Aun así, el poeta nacido en Santander se ha considerado siempre a sí mismo como miembro de la vanguardia ultraísta, un estadio primero en su evolución (tan dispar, hemos de acotar, en ese entonces) hacia el creacionismo huidobreano, primero, y a su

³ Diego, Gerardo. *Del Modernismo al Ultra, al Creacionismo y al Grupo poético del 27*. En el libro *Crítica y Poesía*. Op. Cit., p. 38.

⁴ Diego, Gerardo. *Imagen*. Gráfica Ambos mundos. Madrid, 1922. El libro recoge poemas escritos entre 1918 y 1921, dividiéndose en tres partes: *Evasión*, *Imagen múltiple* y *Estríbillo*.

propia fórmula dentro de esta corriente (un creacionismo personal no divergente de Huidobro, pero sí con aportes personales importantes).

Es así, que podemos establecer dos momentos claros en la obra del poeta que preceden a su creacionismo personal, aunque se corra el riesgo de esquematizar dentro de una producción literaria sumamente condicionada por la época y por diversos acontecimientos humanos, literarios, coyunturales que, a veces, pueden desmentir un intento clasificatorio (muchas veces inútil en la comprensión de la obra, pero válido para describir “momentos de producción”). De esta forma, existirían dos claros instantes en su escritura de vanguardia:

1) un estadio ultraísta en el cual Gerardo Diego participa del afán renovador del movimiento tomando conciencia de una imprescindible y urgente necesidad de transformación de la poesía española e incorporando los hallazgos de las distintas vanguardias europeas (a lo largo de la existencia de la vanguardia española) y

2) una etapa en la cual abandona la pluralidad del ultraísmo para converger hacia el creacionismo propiamente tal, fundamentalmente impresionado por la obra y la figura del chileno Vicente Huidobro, con quien mantiene correspondencia y amistad, a la par que intenta escribir sus primeros poemas dentro de los preceptos de esta corriente (y que también evolucionará con el tiempo).

Desde el momento en que Gerardo Diego deja su fase ultraísta hasta que constituye su poética creacionista auténticamente personal, existen infinidad de intentos por parte del poeta por ajustarse a los cánones de la “nueva poesía”, de tal forma, va adaptándose al procedimiento mismo de la escritura poética, a la par que dicta conferencias sobre lo que él considera lo más

valioso de la producción vanguardista de la época. Como se ha dicho, se trata de lentos años de cambio, aunque en forma paralela, vaya escribiendo otros poemarios de corte tradicional y muy influidos por la poesía de los Siglos de Oro. Poco a poco irá constituyendo su forma particular de ver el creacionismo, hasta que en 1922 (año extraordinario para la literatura occidental en que aparecen libros como *Desolación* de Gabriela Mistral, *Trilce* de César Vallejo, *La tierra baldía* de T. S. Eliot, *Sodoma y Gomorra* de Marcel Proust o el *Ulises* de James Joyce) irrumpe en la vanguardia española con *Imagen* (donde se aprecian claramente las diferentes etapas que el poeta atraviesa hasta llegar al dominio de la escritura vanguardista y con un nombre que consigna su pertenencia al creacionismo), del cual Dámaso Alonso diría años más tarde que se trataba solo “de todo aquel vocinglero estrépito de Ultra lo único que nos queda son esos dos libros (incluye a *Manual de espumas*), juveniles, primaverales, llenos de ingenio, de fuerza, pero también de fresca y jugosa emoción”⁵.

Aunque Alonso deja de lado gran parte de la producción posterior de Gerardo Diego —donde se encuentran sus mejores obras— no cabe duda que hace un merecido juicio a estos libros que, entre todas las publicaciones de los ultraístas, destacan por su maestría y por la presencia de una auténtica voz lírica, no encandilada ni por las modas ni por el sinfín de corrientes existentes, sino que, al contrario, decidida en una búsqueda franca a través de uno de los caminos más sólidos que, en ese entonces, podía vislumbrarse. Es importante, eso sí dejar en claro que este primer libro vanguardista de Diego no pertenece totalmente al Ultraísmo, por el contrario, como se ha referido antes, sólo la primera parte “Evasión” (1918-1919), puede señalarse como deudora de las directrices ultraístas (y con reparos). El resto del libro, sin lugar a dudas, se inscribe dentro del marco plenamente creacionista. Pero, llegados a este punto

⁵ Alonso, Dámaso. *Poetas españoles contemporáneos*. Editorial Credos. Madrid, 1978 (Tercera edición aumentada), p. 247.

de estas consideraciones, ¿cuáles características hacen de Gerardo Diego un poeta creacionista? No se trata de un proceso de mimetismo o imitación de determinada corriente literaria, ni tampoco una simple identificación con determinados valores de lo que en esa época se denominaba como la “nueva poesía”; no. Diego es consciente de todos estos aspectos, aunque persigue algo que va más allá de la frivolidad de “estar a la moda”. Tal vez, su compromiso no es exactamente igual al que apreciamos en Vicente Huidobro (entregado al ciento por ciento en su afán de producir una poesía de ruptura), dado que mantiene paralelamente una obra de corte clásico, aunque no por esto, desmerece en vitalidad reformadora y, qué duda cabe, en intensidad poética. Lo que hace de Diego un escritor de avanzada (que despeja el camino a sus compañeros de generación) es –al igual que los ultraístas en sus inicios– el clarísimo afán de ampliar el panorama poético peninsular de las sombras del modernismo al mismo tiempo que experimentar nuevas formas líricas que posean recursos, tanto estilísticos como temáticos, que entreguen una visión diferente del mundo circundante, un mundo en pleno proceso de cambio, de entreguerras, con multitud de progresos en todos los campos del conocimiento humano y, principalmente, un mundo en el cual la esperanza estaba más presente, tal vez, que en los actuales días. Sin duda, la poesía aún era vista como un vehículo posible de comunicación, de renovación, de cambio, Diego así lo entendía (al igual que Huidobro y la mayoría de los escritores vanguardistas de ese entonces), de allí su opción por ese tipo de poesía, tan alejada de los preceptos vigentes en la España de comienzos de siglo (donde incluso se pueden rastrear profundas huellas de un romanticismo caduco y trasnochado).

Otro punto a destacar (y escasamente tocado y dimensionado por la crítica) lo constituye el papel de precursor que Diego ocupa dentro de la llamada generación del 27. Mientras gran parte de sus futuros compañeros generacionales se mantenían al margen de estos acontecimientos, o bien, se

hallaban inmersos en una poesía muy diferente a la que posteriormente desarrollarían (neopopularismo, poesía pura, etc.), el poeta santanderino abrió y despejaba el horizonte literario para que, años más tarde surgieran obras tan valiosas como *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca o *Sobre los ángeles* de Rafael Alberti, por citar sólo un par de poemarios auténticamente revolucionarios para la época. Este papel claro está, no sólo pertenece a Gerardo Diego, son muchos otros los partícipes en tal empresa, los ultraístas, Larrea, Guillermo De Torre, Rafael Cansinos, Ramón Gómez de la Serna, etc. Aunque cabe preguntarse si la recepción de algunos libros posteriores de otros escritores habría tenido el eco que tuvieron de no existir estos escritores audaces que prepararon de forma contundente (aunque a veces, no muy acertada) el necesario relevo y el indispensable cambio al cual debía someterse la poesía española.

Imagen

Tal como indica su título, el arraigo creacionista está presente desde las páginas iniciales de este primer volumen de la denominada “poesía de creación” del autor santanderino. *Imagen*, publicado en Madrid, en 1922, se encuentra dividido en tres partes que como veremos, condicionan de forma indiscutible el contenido de las mismas. Así, el poemario queda dividido en “Evasión” (1918-1919), precedido por versos de Juan Larrea a quien está dedicado la totalidad del libro; “Imagen múltiple” (1919-1921) y “Estríbillo” (1919-1921), con una cita del mismo Diego que encabeza esta sección.

Fuera de las consideraciones estrictamente literarias, es necesario aclarar qué *Imagen* constituye todo un acontecimiento en el panorama poético de España, pues es, sin lugar a dudas, el poemario vanguardista más importante publicado

hasta esa fecha, aunque en los días de su aparición sólo fueran un puñado de amigos, críticos y alguno que otro poeta quienes valoraran con justicia esta incursión del poeta santanderino en las lides de la *avant gard*. Por lo curioso del testimonio (dada la importancia de quien lo hace) y por resumir de forma notable el espíritu de esa época, el comentario de Antonio Machado sobre *Imagen* es de indispensable revisión:

“EL libro *Imagen* de Gerardo Diego es el primer fruto logrado de la novísima lírica española. Acaso Gerardo Diego no nos da en esa obra la medida de su talento. Más vale así. El libro es bello y, además, nos deja con la esperanza de otro mejor. Por mi parte sólo quiero anotar esto: un joven poeta se ha escapado de la oscura mazmorra simbolista. Hay en este libro una marcada tendencia hacia la objetividad lírica (...).

(...) Más 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 tantos y exploración del joven poeta (...)”⁶.

Si bien, Antonio Machado elogia ampliamente la aparición de *Imagen*, no deja de insinuar solapadamente que se trata de un libro de juventud y más que eso, un volumen con esa “elementalidad lírica” que muy bien podría interpretarse como una crítica a la simplicidad de algunos versos del poeta santanderino. También es importante señalar la crítica que formula el autor de *Campos de Castilla* con respecto al uso, precisamente de las imágenes (algo tan peculiar en

⁶ Machado, Antonio. *Gerardo Diego poeta creacionista*. Publicado en “La voz de Soria”, 1922. Citado de la edición de *Manual de Espumas y Versos humanos* de Diego, preparada por Milagros Arizmendi (“Introducción”). Editorial Cátedra, Madrid, 1986, p. 27.

las vanguardias literarias y en especial en el Creacionismo) de lo cual el poeta sevillano se encuentra distante, tal vez, por las diferencias inequívocas entre su propia producción poética y las nuevas técnicas de esta poesía, aunque qué duda cabe, es una interesantísima muestra de la capacidad de recepción de Machado, a la par que logra adivinar con certeza el futuro que le depararía a Diego quien, a la fecha de la aparición de este libro, naturalmente, no dominaba con maestría la técnica lírica tanto creacionista como tradicional, pero que luego, entregaría poemarios de un valor indiscutible, tales como *Manual de Espumas*, *Fábula de equis y Zeda* o *Biografía Incompleta y Continuada*.

A pesar de este elogioso comentario de Antonio Machado (quien, no debemos olvidar, reconoce el valor de Diego de “escapar de la mazmorra simbolista”, algo que a los ojos del sevillano también era indispensable para una evolución moderna de la poesía peninsular), la crítica no se prodiga demasiado con este primer volumen ultraísta-creacionista del poeta santanderino. España aún no está preparada del todo para el advenimiento de tales reformas tan tajantes dentro del panorama lírico de entonces –recuérdese que tres años antes, Vicente Huidobro tampoco había tenido una recepción importante, ya que ésta se vio reducida al ámbito de la tertulia de Rafael Cansinos-Asséns y poco más –y, para empeorar las cosas, la crítica especializada se encuentra bastante aislada de las novedades en materia de vanguardias poéticas y de los autores, tanto extranjeros como españoles, que en ese instante procuran innovar en el ámbito de la lírica. Tal como apunta Machado (y como subrayan gran parte de los escritores vanguardistas, entre Huidobro), aún se rinde un excesivo culto al Simbolismo y al Modernismo, sin que, al parecer, pueda formularse –desde el punto de vista de los críticos literarios- alguna otra alternativa a estas dos corrientes literarias tan enraizadas aún en el estilo de la época.

Pero, entrando de lleno en la primera parte del libro *Imagen* “Evasión”, esta voluntad de ruptura, de renovación y, al final de “re-creación” del universo poético conocido hasta ese entonces, es indispensable citar el poema sin título

que encabeza el volumen y que, sin lugar a dudas, resume gran parte del espíritu en el que se encontraba imbuido Gerardo Diego en los días de la publicación de este libro. Se trata de un texto casi a manera de prólogo, donde se recogen algunas ideas fundamentales de su postura estética con respecto a la poesía que recuerda de forma patente de aquella famosa “Arte Poética” del chileno Huidobro, donde se proclaman algunos principios que, aunque aún no se plasman totalmente y en forma madura en los mismos poemas, establecen las líneas maestras que se imprimirán en gran parte de sus producciones. Se trata, se puede afirmar (sin caer en el menosprecio de estos poemas, de verdaderos “idearios estéticos”), en algo así como las “tablas de la ley” que el autor mismo impone al lector; casi, también como una suerte de advertencia frente a lo que vendrá, sobre todo, si consideramos la tónica de los poemas que en esos años veinte, constituían una lírica bastante alejada de la que analizamos en estas páginas. De tal forma, este pórtico adquiere una doble función, por un lado, servir de advertencia frente a lo que se expondrá más adelante (constituyéndose en un paradigma de las características esenciales de la nueva poesía) y por otro, un verdadero manifiesto de estas mismas ideas reformistas:

Salto del Trampolín

De la rima en la rama

Brincar hasta el confín

De un nuevo panorama

Partir del humorismo

Funámbulo y acróstico

A cabalgar al istmo

Del que pende lo agnóstico.

La garganta estridente,

El corazón maduro

Y desnuda la frente

Ávida de futuro

...

Repudiar lo trillado

Para ganar lo otro.

Y hozar gozoso el prado

Con relinches de potro

Y así ved mis diversos

Versos de algarabía

Versos

Versos

Más versos

Como canté algún día.⁷

⁷ Diego, Gerardo. *Evasión de Imagen*. Incluido en *Poesía de Creación*. Editorial Seix-Barral, Serie Mayor. Barcelona, 1974 (reimpresión, 1980). De aquí en adelante citaremos este volumen como *Poesía de Creación*, ya que se trata de las Obras Completas creacionistas del poeta santanderino.

Este poema, tan lleno de vigorosa juventud, en palabras de Antonio Machado, establece desde un principio algunas diferencias notables entre lo que constituirá el Creacionismo de Vicente Huidobro y el de Gerardo Diego. El poeta santanderino, tal como declara en el verso quinto de este texto, se valdrá más del sentido del humor que su colega chileno; en la poesía de Diego (sin que esto reste mérito alguno a su producción, pues al contrario, la dota de un espíritu más lúdico y por lo tanto menos abigarrada de altisonantes y solemnes declaraciones, como ocurre en algunos poemas de Huidobro) veremos una capacidad autocrítica y humorística que pocas veces hemos constatado en el autor de *Altaçor*; pues, al contrario de este, Gerardo Diego logrará plasmar en esta suerte de “Arte Poética”, el impulso joven de ruptura sin que por esto el poema se vea afectado por frases o versos que más tienen que ver con una “poesía de tesis” o una teoría en verso, como sí ocurre con algunos poemas del poeta chileno y, en particular, en su famosísima –y ya citada– “Arte Poética”, donde a la par de algunos versos extraordinarios también se conjugan otros que hacen referencia más bien a los manifiestos que ya ha escrito o más tarde escribiría. Aquí, se nos plantea de entrada, una poesía juguetona (“un salto de trampolín”), aunque también en la búsqueda sería “de un nuevo panorama”; se parte “del humorismo” para encontrar un futuro, una renovación y, además, una limpieza de todo lo que antes ha constituido el horizonte literario (“Repudiar lo trillado/para ganar lo otro”). Sin duda alguna, bebe de las fuentes del Ultraísmo –sobre todo en el concepto de barrer con el pasado para inventar una poesía diferente –aunque, a la vez, esta sea una idea compartida por la gran mayoría de las escuelas vanguardistas de la época. Por otro lado, este texto, retrotrae (aunque en el tiempo sea un poema anterior al del poeta chileno) a algunos pasajes de *Altaçor*, donde Huidobro vuelca parte de su ingenio en buscar la proeza lingüística y, en ocasiones, humorística, algo casi sin precedentes (o con escasos precedentes) dentro de su producción poética.

A la par del hallazgo que significa para el Creacionismo la utilización del sentido del humor y de un tono más lúdico -aportación de Gerardo Diego que tiene un origen claramente ultraísta- también implica una suerte de simplificación del temple característico de la poesía de esta vanguardia poética. Con esto, no se prejuzga o minimiza esta aportación original (y, mejor, esta plasmación feliz), por el contrario, aunque es indiscutible que se trata, también de un período inicial dentro de la obra creacionista del poeta santanderino (sus libros siguientes alcanzarán una combinación mucho más madura y armónica) por lo que aún el poeta no se halla en la plenitud de su maestría y no es capaz de entregarnos aún una poesía verdaderamente consolidada. A medida que se continúa la lectura de *Imagen* –con el consiguiente decurso temporal- se verá cómo sus versos van ganando en intensidad lírica y en dominio del oficio. Por otra parte, no hay que olvidar que esta es la primera parte de este libro, hecho que no sólo se encuentra condicionado por un problema de tiempo de madurez, sino que posee indudables conexiones con el Ultraísmo, donde se practicaba una poesía mucho más lúdica y humorística, aunque qué duda cabe, también muchísimo más superficial e intrascendente dentro de vasto panorama de las vanguardias no sólo españolas, sino también, europeas. No es de extrañar entonces, que muchos de los poemas que se encuentran reunidos en esta primera parte de *Imagen*, fueran incluidos con cierta periodicidad en las diversas revistas ultraístas del momento, donde Gerardo Diego participaba con entusiasmo, ya sea como colaborador o como impulsor de estas publicaciones, a veces, tan disparatadas en la selección de sus autores, pero a la vez siempre en la clara intención de renovar el panorama literario de España. De esta manera, se verá en diversos textos de *Imagen* publicados en revistas como⁸: “Cervantes” (inicialmente no ultraísta –como “Grecia” – dirigida por Rafael Cansinos-Asséns); “Grecia” (pionera en la divulgación de

⁸ Para una revisión más acabada de las diversas revistas vanguardistas de la época, en especial ultraístas, Cfr. Videla, gloria Op. Cit. “El Ultraísmo a través de las revistas”. pp. 41-64.

^{344bis}. Sobre todo, en “Horizonte” o “Alfar” donde participaron aparte de Gerardo Diego, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Federico García Lorca y Dámaso Alonso.

la nueva literatura y abierta a las más dispares y diversas corrientes poéticas). En ella participaron un gran número de los poetas del grupo del 27,^{344bis}; “Tableros” (madrileña, dirigida por Isaac de Vando-Villar); “Reflector” (de cortísima vida —un solo número— y donde participan también Ramón Gómez de la Serna y Juan Ramón Jiménez), “Horizonte” (abierta a los miembros del 27, como García Lorca, Alonso, Alberti o Guillén, siendo sus directores Pedro Garfias y José Rivas Paneda); “Alfar” (Surrealista) y otras muchísimas más, la mayoría de ellas de muy corta vida o que siguieron una evolución distinta a la de las vanguardias y más concretamente a la del movimiento ultraísta (“Vértices y Tobogán”, “Parábola”, “Ronsel”, etc.).

Como prueba irrefutable de las conexiones y, se podría afirmar de la pertenencia de Gerardo Diego al movimiento ultraísta, basta revisar algunos de los poemas inscritos en este acápite de *Imagen*. El tono, la atmósfera lúdica, la factura de la imagen, incluso, la intrascendencia de muchas de ellas, especialmente en el claro juego de asociaciones dispares, dejan ver una similitud indudable entre las composiciones de la vanguardia peninsular y los poemas del autor santanderino. Por otra parte, tal como se ha visto, Gerardo Diego no niega su participación dentro de la corriente ultraísta⁹ (“(...) Esta es mi cuenta: Escuela Montañesa, Pre ultra o Ultra sin saberlo, Ultra (...)”). De los textos de “Evasión”, han de seleccionarse algunos fragmentos que, como he dicho, ya anticipan las aportaciones originales del santanderino, a la par que subrayan su calidad de experimentales e iniciales dentro de la producción de Gerardo Diego:

...

“Estribillo Estribillo Estribillo

El canto más perfecto es el canto del grillo”

⁹ Diego, Gerardo. *Del Modernismo al Ultra, al Creacionismo y al Grupo poético del 27*. En el libro *Crítica y Poesía*. Op. Cit., p. 387.

...

(“Estética”)

Donde se aprecia el claro sentido humorístico del texto, como también, el uso de la rima (aspecto del todo novedoso dentro de la corriente creacionista y que se analizará en extensión más adelante). Y, en el mismo poema (dedicado al maestro y gran músico contemporáneo don Manuel de Falla), otro par de versos que mucho tienen que ver con el “pre-ultraísmo” y el “pre-creacionismo”, es decir, con las famosísimas Greguerías de Ramón Gómez de la Serna:

...

“Paso a paso

Se asciende hasta e Parnaso”

...

Este evidente interés lúdico (más emparentado con el surrealismo, el dadaísmo que con el creacionismo “puro”) está dado por el tipo de imagen que entrega Gerardo Diego; una imagen si se quiere, hermética, críptica (como la mayoría de las imágenes creacionistas), pero alejada de lo trágico (aunque exista una utilización de elementos dramáticos, decididamente trastocados hacia un sentido humorístico y, a veces juguetón).

Otra de las tempranas aportaciones del escritor santanderino a la vanguardia huidobreana la constituye su afición por interconectar pluralmente diversas escuelas o tradiciones literarias; sin duda, una capacidad de tolerancia y versatilidad que Vicente Huidobro no era capaz de conceder al menos hasta ese entonces. Así, en el ciclo de poemas “Zodiaco”, Diego logra rememorar el

Modernismo (tan antipático para el poeta chileno, en su versión tardía, aunque en ningún caso la figura y la obra de Rubén Darío a quien siempre manifestara gran admiración) mediante diversos recursos; por ejemplo, en la introducción de elementos pertenecientes a la mitología que, tratada al estilo creacionista, alcanza un tono festivo, en un ámbito casi surrealista por las diferentes asociaciones que allí se realizan (entendiendo como surrealista algunos aspectos del tono en que se encuentra escrito, fundamentalmente si pensamos en la concepción de la imagen en los términos expresados por André Breton en sus *Manifestos* publicados en 1924). De igual forma que en el caso del manejo de los elementos mitológicos, el poeta santanderino utiliza también cierta adjetivación e, incluso el “tono” de algunos de los poemas modernistas; es el ejemplo, del poema “Géminis”:

“GEMINIS.

Los dos hermanos

Iguales y paralelos.

Sobre los hombros, las manos

Cástor y Pólux, gemelos

Deteniendo su cuadriga

Los examina el Auriga.

Géminis, símbolo profundo.

El viudo busca pareja.

Sobre la corola, la abeja.

Bajo el sol, el amor fecundo

Los hijos de Géminis son nobles.

Su espíritu alto, sus amores dobles.

Paraíso de los andróginos.

El águila bicéfala vuela

Invulnerable a las balas.

Al alma le nacen dos alas

Y persigue al alma gemela”

De tal forma que, en las comparaciones entre la figura representativa de los gemelos con los tradicionales Cástor y Pólux, en las alusiones al mundo helénico-latino y, como he dicho, a una adjetivación muy característica de la corriente rubendariana (“símbolo profundo”, “El amor fecundo”, etc.) es innegable cierto parentesco con el modernismo. Otra interpretación de este fenómeno podría apuntar a un lastre de la poesía en boga en ese entonces que, ineludiblemente, Diego había escrito y que, probablemente tendría aquí su última presencia dentro de la “poesía de creación”.

Interesante e indispensable para la plena comprensión de esta primera parte del libro *Imagen*, es el texto que cierra el ciclo “Evasión”. En él, como en el texto que precede todo el volumen de poemas (“Salto del trampolín”), otra vez se nos entrega una enumeración de las ideas fundamentales de la poesía de vanguardia, complementando y extendiendo el radio de acción por donde debe avanzar la nueva lírica, haciendo un evidente paralelo con las *Sagradas Escrituras* y, qué duda cabe, parafraseando a Vicente Huidobro, en la llamada a los nuevos escritores que, aunque no son catalogados de “pequeños dioses” a la manera del autor de *Altazor*, se les invoca a establecer su propio mundo basado en la creación auténticamente original y no en el principio imitativo

(“reproductivo” al decir en los “Manifiestos” del chileno) que ha regido hasta ese instante en las diversas manifestaciones del arte. “Creacionismo” (dedicado “a mi Virgilio, Eugenio Montes”, conocido poeta ultraísta, muy cercano a Gerardo Diego, aunque luego abandonará progresivamente su admiración por Huidobro), es un poema que, tal como indica su título, es el eslabón entre las dos primeras partes de *Imagen*, “Evasión” e “Imagen múltiple”, esta última, ya imbuida plenamente en el espíritu del Creacionismo. Como se ha apuntado, se trata de una invocación a los poetas de su generación, a un *toque de diana* que deberá ser el inicio de un “nuevo comienzo” en la poesía:

“¿No os parece, hermanos

Que hemos vivido muchos años en el sábado?

Descansábamos

Porque Dios nos lo daba todo hecho

...

Hermano, superemos la pereza

Modelemos, creemos nuestro lunes,

Nuestro martes y miércoles

...

...Hagamos nuestro Géminis

...

Levantemos de nuevo nuestros mundos.

La página está en blanco.

“En el principio era...”

Evidentemente, un poema cargado de buenas intenciones, pleno otra vez, de vigor y juventud, de esperanza por el advenimiento de un nuevo horizonte en el sombrío panorama literario peninsular de aquellos años. Sin duda, la admiración por Huidobro es patente, a la par que la aceptación, sin impedimentos, de su teoría estética. Aquí Gerardo Diego, a pesar de sus más que seguros, inconscientes intentos de renovación dentro de la corriente del chileno, aún se encuentra en la órbita absoluta de Huidobro, por lo que suscribe con entusiasmo cada una de las proposiciones literarias y estéticas que constituyen la vanguardia creacionista.

Más adelante, y como se verá a continuación, Diego rendirá varios homenajes al poeta chileno, e incluso, citará un par de versos huidobreanos para encabezar la segunda parte de su libro *Imagen*, “Imagen múltiple”.

Tal como se señaló, “Imagen múltiple” se encuentra encabezada por un par de versos de Vicente Huidobro (“Eras tan hermosa/que no pudiste hablar”) que marcan contundentemente su entrada y pertenencia a la vanguardia creacionista, dejando de lado (aunque no del todo, ya que sigue participando en las revistas literarias) al ultraísmo. Los poemas reunidos en este acápite son los escritos entre 1919 y 1921, cuando el poeta de Santander poseía ya un conocimiento avezado de la teoría y la poética creacionista, como también había entablado una fecunda amistad epistolar con el autor de *Altazor* (la primera carta está fechada el 28 de abril de 1920). Desde la perspectiva del texto-manifiesto-testimonio que encabeza la presente parte y desde el punto de vista incuestionable de los propios poemas. “Imagen múltiple” puede inscribirse con propiedad dentro del Creacionismo propiamente tal. Y en relación a esto, es imprescindible acudir al prólogo en prosa que Diego

presenta como una explicación y manifiesto en las páginas iniciales de esta parte de *Imagen*:

“Imagen múltiple. No reflejo de algo sino apariencia, ilusión de su 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.

Y que sea el símbolo (-Crear un poema como la naturaleza hace un árbol –dice Vicente Huidobro) el árbol que arraigado misteriosamente –pudor de la técnica- abres sus brazos infinitos y canta en todas sus hojas al son voluble de los vientos”.

A la luz de estas palabras, Gerardo Diego establece una inequívoca concepción creacionista de la poesía. Llama la atención su hincapié en el ámbito de la forma (...porque la profundidad está en la superficie cuando la superficie es plástica...), sin duda, un concepto bastante avanzado para esos días –y una preocupación que demuestra el grado de compromiso con la vanguardia huidobreana- lo que lleva a pensar en un estadio de su madurez poética bien diferente a la de los poemas inscritos bajo el acápite “Evasión”. Este texto se vuelve importantísimo dada la escasa afición de Diego –al contrario que Huidobro- por escribir manifiestos o alguna clase de texto teórico que explique su posición ideológica y estética. Da la impresión, a veces

que el poeta de Santander suscribiese a pie juntillas la mayoría de los conceptos vertidos por Vicente Huidobro en sus controvertidos “textos teóricos” o manifiestos. Aun así, Diego despliega las claves de su pensamiento en estos poquísimos textos que se ven complementados por el interesante análisis que el autor de *Imagen* realiza en torno a la poesía del escritor chileno¹⁰, *Poesía y creacionismo de Vicente Huidobro*, en la que sintetiza a la luz de la obra del chileno gran parte de su propio pensamiento en relación con las posibilidades, recursos y características esenciales de la vanguardia creacionista:

- “a) el juego autónomo de los elementos constituyentes del poema;
- b) búsqueda de lo absoluto o de acercamiento a la validez universal, sin que deba nada a la importancia o sugestión sentimental del motivo;
- c) juvenil descuido de la belleza lingüística rítmica y retórica; y
- d) uso de paranomasias, metátesis, descoyuntamientos, creación de palabras por intercambio de sílabas y fonemas, caprichos y malabarismos”¹¹

Elementos fundamentales dentro de la corriente creacionista, en los que el autor de *Fábula de equis y Zeda* entrega una visión marcadamente formalista, es decir, no abocada al contenido o a la temática de los textos, sino, a los distintos recursos de los que se vale la teoría vanguardista e incluso se permite la autocritica en la mención de ese “juvenil descuido de la belleza lingüística,

¹⁰ Recogido en la obra de René de Costa, *Vicente Huidobro y el Creacionismo*, Op. Cit.

¹¹ Diego, Diego. *Poesía y creacionismo de Vicente Huidobro*. En *Poesía y Crítica*. Op. Cit.

rítmica y retórica”, aunque en la práctica –tanto en los poemas del santanderino como en los de Huidobro y del resto de los escasos autores creacionistas- esto no sea así (hay que recordar –y este texto es una prueba- la a veces, excesiva preocupación formal de los poetas creacionistas) como bien lo prueban las diferentes búsquedas de recursos expresivos que enriquecieran desde todo ángulo semejante poesía.

Pero, adentrándose en los poemas de esta parte de *Imagen* (y teniendo en cuenta los preceptos expuestos por el poeta al comienzo de (“Imagen Múltiple”), hay un hecho evidente que marca desde un principio la lectura de estos textos; se trata de una perceptible variación en el tono de muchos de ellos, sin que por eso se abandonen aquellos elementos particulares que en “Evasión” se presentaban como aportaciones originales del escritor santanderino. Este cambio de temple se encuentra condicionado por un notable y mejor manejo del oficio literario, con un aprovechamiento mayor de los recursos aplicados en la creación de esta nueva lírica; todo esto, tal vez, motivado por el mayor acercamiento del poeta español realiza hacia Vicente Huidobro, quien como hemos visto, aunque está vinculado a los poetas ultraístas, escribe una obra distinta, con otras preocupaciones esenciales y dentro de un ideario estético bien concreto. Se puede decir con propiedad, que “Imagen Múltiple”, es el inicio pleno de Gerardo Diego en un “Creacionismo, a conciencia”, siguiendo determinados presupuestos y líneas, inscribiéndose con entusiasmo dentro de esta posibilidad expresiva. A la vez se trata del libro, o mejor de los primeros poemas creacionistas publicados por un poeta español en un volumen de poesía; sin duda alguna, “Evasión múltiple” debe tenerse en consideración y debe subrayarse su importancia a la hora de revisar el texto que abre este segundo ciclo del libro *Imagen*, y que hace pensar, una vez más, en el claro ánimo del poeta santanderino por participar en la vanguardia creacionista; tanto el título del poema “Gesta”, como la dedicatoria a Vicente Huidobro hablan del espíritu en el que se hallaba

imbuido el autor de estos poemas (a veces épico y siempre lírico). Aun así, es notable la presencia del influjo de la tradición literaria –tan cara a Gerardo Diego– que fundamentalmente revestida en la figura de la muerte y en lo trágico, se hace patente en estos versos. Ese “esqueleto de guantes negros” es, sin duda alguna, una figura arquetípica que retrotrae a la literatura clásica, pero eso sí, acompañada en esta ocasión por la ironía del que ve en ese tópico algo muy distinto a lo que en ese momento atrae su atención:

...

“Y en la sala del piano

Un esqueleto

Jugaba al ajedrez con guantes negros

Golondrinas precoces recitaban sus versos”¹²

...

Un hecho recorre los versos de este largo poema¹³, pero que también se encontrará en la mayoría de los poemas de “Imagen múltiple” y “Estríbillo” (tercera y última parte de Imagen), donde el afán de desacralizar las figuras y tópicos de la tradición literaria se convierte en uno de los ejes o motivos de gran parte de esta poesía¹⁴. De la misma manera, esta imagen trasgresora de aquellos tópicos literarios y, especialmente referidos a la lírica, se proyecta en la visión que el poeta ofrece de un mundo que transmite una dimensión de recogimiento de tiempo detenido, donde se trastocarán los elementos cotidianos (en una “gesta muy particular) y aparecen otros ajenos que deshacen esa visión primera:

...

¹² Diego, Gerardo. *Poesía de creación*. Op. Cit., p. 49.

¹³ Como un verdadero “Cantar de Gesta”.

¹⁴ Diego, un escritor tan cercano a la poesía medieval y a aquella de los “Siglos de Oro”.

“Y el rumor de las sombras de la estancia

Encendía romanzas sin palabras

A la luz pensativa de mis manos

Todo lo voy contemplando

...

Ven di que os embalsame

Sobre vuestros disfraces arrugados

Yo nevaré mis versos

...

En las revistas ilustradas

Las efemérides

Se han convertido en alas disecadas

Y el lápiz que planté

Alumbra la calle como un farol”

A la par de este mágico cambio, desde una estancia donde reina el sosiego a un baile y a la locura de los objetos circundantes, se ha operado otro cambio importantísimo al interior de este poema. El grado de evolución, desde el punto de vista formal, ha llegado al máximo, puesto que Gerardo Diego abandona la clásica puntuación para acercarse a la línea huidobreana de la libertad absoluta desde esta perspectiva. De igual forma, otro cambio radical

se ha hecho presente en este primer poema –y paradigma para su producción posterior- que incorpora todos o, casi todos, los elementos expresivos de la poesía de vanguardia; se trata de la amplia y libre utilización de márgenes, de los espacios en blanco y de la disposición de versos y estrofas; un aspecto que al parecer, no altera mayormente el sentido del poema (aunque posee otra lectura bajo esta perspectiva), pero que señala inequívocamente un estadio distinto con respecto a la primera parte del volumen *Imagen*, donde aún se utilizaba la puntuación y no se hacía uso de los blancos y márgenes. Otro de los elementos que aquí son abandonados (aunque más adelante se recupere y constituyan otra de las aportaciones del santanderino en el ámbito creacionista, magistralmente expresada en *Fábula de Equis y Zeda*) es el uso de la rima consonante que en “Evasión”, a veces daba la impresión de ser un latiguello incesante o un anacronismo frente a las declaraciones de modernidad y vanguardia que el poeta vertía en sus textos.

Del mismo modo que Huidobro y que la mayoría de los exponentes de las vanguardias literarias –incluido el ultraísmo- Gerardo incorpora elementos propios del mundo moderno (algo que aún no realizaba en “Evasión”), apareciendo en “Gesta”, brújulas, el tenis, aeroplanos, globos, un paraguas estilo gráfico (j), ascensores, etc., todo ello en un intento de acercarse al mundo del progreso, de los descubrimientos, de la esperanza en el hombre y en su creatividad, un motivo ya enunciado por los futuristas seguidores del futurista italiano Tomaso Marinetti, aunque éstos persigan un signo distinto en la interpretación del mundo contemporáneo. En todo caso, Diego es prácticamente el primer escritor español que logra plasmar felizmente estos elementos en su obra poética, algo que habían intentado en reiteradas ocasiones los ultraístas sin resultados verdaderamente exitosos, pero que aquí logran constituir un universo creíble y que entraña un sentido particular, es decir, que no se utilizan sólo por capricho o por un afán de modernidad

insustancial, algo en lo que pecaron excesivamente los exponentes del Ultraísmo peninsular.

Otro de los textos que aparecen como significativos en esta breve “Imagen múltiple” es el dedicado a Antonio Machado, “Ángelus”, que como he dicho, viene a completar la imagen desacrilizadora del mundo que Diego ofrece, en primer lugar, en este largo verso que resume su pasión por la poesía:

...

“La vida es un único verso interminable”¹⁵

...

Y que luego completa declarando (con un gran sentido del humor y con una intención de sorpresa inequívoca) que “el ángelus ha fallecido” en donde se señala el fin de una época y el comienzo de un mundo presidido por la técnica y el progreso (es curioso que el texto vaya dedicado al poeta sevillano Antonio Machado) utilizando para remarcar este aspecto la clásica figura de la muerte con su guadaña, pero que, se retira de su víctima cantando:

...

“Olvido

El ángelus ha fallecido

Con la guadaña ensangrentada

Un segador cantando se alejaba”¹⁶

Otra vez reiterando de forma casi juguetona e irónica una alusión a aquella vieja poesía donde el ángelus, muchas veces, señalaba uno de los motivos principales o, constituía, uno de los elementos insustituibles dentro de ese tipo

¹⁵ Diego, Gerardo. *Poesía de Creación*. Op. Cit., p. 68.

¹⁶ Diego, Gerardo. *Poesía de Creación*. Op. Cit., p. 68.

de lírica. Gerardo Diego, es consciente de su papel renovador dentro del horizonte literario español, aunque con menos altivez que el chileno Huidobro, no deja de evidenciarlo continuamente en esas sus primeras páginas auténticamente creacionista. Más adelante, este tono algo desafiante se irá trocando en una búsqueda mucho más profunda de los recursos que le entregaría esta forma de poetizar.

Al igual que en la segunda parte de *Imagen*, Diego inicia este tercero ciclo, “Estríbillo” (Con poemas escritos también entre 1919 y 1921), con una prosa referida a los poemas que seguirán más adelante. Tal como se afirmó en páginas precedentes, estos textos adquieren una singular importancia dada la limitada cantidad de reflexiones del escritor santanderino sobre su quehacer creacionista, por esta razón parece importante transcribir estas líneas que, sino aclaratorias, al menos constituyen un buen preámbulo a la revisión de esta última parte de su libro *Imagen*:

“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 aún éstos quisieran serlo por su ingenua espontaneidad involuntaria. El ademán, el gesto, la intención solamente que se colme y se desagüe en un solo suspiro.

Y esta vez el símbolo será agua, fugaz, eterna y transparente, capaz de todas las melodías sobre su ritmo infinito y torpe, friso corriente siempre en la misma deliberada postura”¹⁷.

¹⁷ Diego, Gerardo. *Poesía de creación*. Op. Cit., p. 79.

Gerardo Diego devela así algunas claves importantes en este corto preámbulo; en primer lugar, su clara intención de constituir una poesía que aspira a “una perfección más tersa”, es decir, donde el artificio, el efecto, los recursos renovadores no se conviertan en el centro de la poesía, sino que estén a su servicio (un fenómeno bastante frecuente en gran parte de la poesía vanguardista que peca de excesivos alardes técnicos dejando de lado muchas veces, la emoción, el sentido estricto y último de los poemas) en la búsqueda de “ser materia pura”, tal vez, una auto exigencia bastante alta, pero que animan al poeta a variar levemente sus derroteros, evitando la superficialidad y sencillez –que en algunos poemas de las dos partes precedentes han constituido una buena parte de ellos- en el convencimiento de lograr una poesía que trascienda lo exclusivamente novedoso o reformador. Más de su sentido del humor, catalogando este acápite de *Imagen* como “poesía de vacaciones”, aunque, también señale una característica fundamental de su poética, cual es realizar “el ademán, el gesto, la intención solamente que se colme y se desagüe en un solo suspiro”, dando una marcada preponderancia a su intención de entregar una visión más interiorizada de la poesía, tras esa madurez que ya empieza a constituirse como un hecho concreto en su obra, donde a diferencia de la gran mayoría de los poetas ultraístas, no se trata de deslumbrar al público o al lector por el vano afán de lo novedoso o de la modernidad, sino que se intenta integrar –cosa muy difícil- la técnica del vanguardismo creacionista con una poesía que ahonde en una temática personal, que cree su propio espacio, sus propios tópicos, que, en resumen, establezcan sus coordenadas particulares, su universo creado no sólo en la palabra desafiante y revolucionaria sino también, desde su trasfondo. Es este un problema que no sólo se plantea Gerardo, también Huidobro y la mayoría de los vanguardistas –surrealistas, cubistas, etc., -intentando traspasar el umbral del deslumbrante artificio; algo que les interesa en forma especial, pues, en gran medida de allí depende su supervivencia creativa, es decir, ir más

allá de sus propias teorías estéticas para constituir una poesía viva aún después de su plasmación como “rupturista”. Diego comprende esto muy tempranamente (de allí también que continúe su escritura en su *otra poesía*, la que podríamos llamar de corte clásico o tradicional) y, al igual que muy pocos poetas auténticamente reformadores –entre ellos Huidobro y Larrea– logre establecer una poesía que continúe al cabo de los años.

Pero, es interesante evidenciar este nuevo estadio de su producción poética en los propios poemas, que, a fin de cuentas, son los que, verdaderamente, señalan la verosimilitud de los postulados expuestos anteriormente. Es el caso del texto “Hoy” (dedicado al poeta ultraísta José Rivas Panedas) donde podemos leer al comienzo una interesante declaración –si cabe la expresión– que apunta al mismo sentido del preámbulo:

“Quiero inaugurar

El encendido espejismo del símbolo

Que ya tiembla de verse frente al mar”¹⁸

Símbolo que no es otro que el de la propia poesía (“espejismo”) que, luego convertido en espejo roto, traerá la renovación, el cambio, el soplo nuevo y necesario que insufla la fuerza indispensable para el mundo venidero (donde naturalmente la poesía juega un papel preponderante). Es importante, en este punto detenerse en una reflexión que emparenta a la gran mayoría de los poetas vanguardistas (aunque no es el caso de los miembros del Ultraísmo peninsular) y, particularmente a Diego y Huidobro, como es su reiterada intención de enviar mensajes a un mundo que vendrá en un futuro inmediato, que se inaugura con su palabra poética, pero que traspasa el ámbito literario hacia una cosmovisión (algo que se contradice con los principios expuestos

¹⁸ Diego, Gerardo. *Poesía de creación*. Op. Cit., p. 82.

por el poeta chileno en sus manifiestos y escritos teóricos, donde asevera que no persigue, como los surrealistas, una interpretación del mundo, sino solamente constituir una estética reformadora), lo que, en otras palabras, podría señalarse como **el espíritu de la época**. Aunque en obras como *Altazor*, lo intente eso sí de forma distinta, es decir, desde la óptica del lenguaje como medio de interpretación. Donde participa desde la naturaleza hasta los más mínimos exponentes del ingenio humano. Hay una intención profética en estos versos del poeta español, como también existe en muchos de los escritos y en una buena parte de los poemas de Vicente Huidobro; una esperanza casi ciega, una fe en el mañana y en las posibilidades del hombre que, a veces, se contradice con la propia obra –sobre todo en el caso del poeta chileno, donde sus últimos poemas nos remiten a una visión pesimista y desesperanzada del hombre-, pero que en esta fase de la obra literaria de los creacionistas remiten a una interpretación de su poesía como una lírica contraria al intimismo hasta cierto punto pesimista o, si se quiere, auto referente desde la perspectiva de una interpretación negativa de la existencia, como es el caso de gran parte de la tradición literaria francesa (fuente indiscutible de la vanguardia creacionista), al igual que la española o de otras vanguardias literarias inmediatamente anteriores o aún vigentes en ese momento, como es el caso del expresionismo, por ejemplo, que poseen una mirada radicalmente opuesta a la que podemos evidenciar en estas páginas. Por otro lado, tampoco se trata de un hecho particularmente sorprendente, ya que se trata de poemas escritos en un período histórico determinado (fin de la Primera Guerra Mundial, auge de los descubrimientos e inventos, sentimiento triunfalista en los países vencedores, etc.) y, también, en una etapa de la vida de Diego que corresponde a su juventud y, más que eso, a su convencimiento casi absoluto en la capacidad reformadora y auténticamente revolucionaria del Creacionismo y, por tanto, de su propia poesía; no es de extrañar entonces,

que acabe este texto con un tono exultante (e incluso belicoso con respecto a Dios) señalando la esperanza de que a este “viaje” se unan otros:

...

“Hoy hay que prometer

Y aventar las pavesas

Aunque luego al abrir nuestra mano

Dios haya volado

Y nos quede solamente

Un tembloroso deseo de envejecer

Después de todo

En este viaje nos estaremos solos”¹⁹

Otro de los poemas que merecen una atención preferente es el citado “Antipoema” que, al paso de los años y dada la fecha de su publicación y su vinculación con una poesía que intenta renovar el panorama literario de su época, cobra especial importancia. Se trata de un poema muy corto, pero que entronca no sólo con la temática propia de Gerardo Diego, sino que nos abre una perspectiva distinta para analizar su vinculación a la vanguardia y su capacidad de adelantarse en muchos años a otros fenómenos literarios, en particular a la obra, hoy ya reconocida internacionalmente, del poeta chileno Nicanor Parra.

¹⁹ Diego, Gerardo, *Poesía de creación*, Op. Cit., pp.82-83.

Desde la perspectiva de la poesía del escritor santanderino, no ofrece mayores sorpresas; por una parte, mantiene el característico tono festivo y humorístico de gran parte de su producción lírica, por otra, y desde la óptica de su temática, se vincula con su espíritu desacralizador (es clara su perspectiva lúdica con respecto a la figura de Dios señalándolo un irónico desconsuelo de la vida terrenal), personificado en el ruiseñor y su canto:

“Qué pocos cantos sabe el ruiseñor

Se aprenden en seguida cuéntalos

Ay Señor Señor Señor

En el Paraíso hubiéramos estado mejor”²⁰

Lo novedoso, dentro de estos escasos versos, lo constituye el título del poema “Antipoema”, y el temple sobre el cual se encuentra construido. Si bien, son numerosos los antecedentes que nos evocan otros intentos por establecer una “Antipoesía”, este no deja de sorprendernos en varios aspectos. En primer lugar y en relación con Vicente Huidobro, establece un paralelo de interés para su libro *Altazor*, donde el poeta chileno formulará una descripción de sí mismo como “Vicente Huidobro”, antipoeta y mago”, es decir, un trasgresor de la poesía, un poeta que busca invertir los órdenes establecidos, destruir la tradición mal entendida como tal, crear, en resumen, un arte distinto. Diego, por su parte, escribe este poema entre 1919 y 1921, para publicarlo en Imagen en Madrid, en 1922. *Altazor* del poeta chileno, a pesar de que su redacción se remonta a una década anterior (1917-1919 a 1930)²¹, verá la luz, también en Madrid, el año 1931. Dados los datos que se poseen y el estadio de redacción

²⁰ Diego, Gerardo. *Poesía de creación*. Op. Cit., p.93.

²¹ Vid mi edición facsimilar de *Altazor: Altazor de puño y letra*. Editorial Desafío-Ediciones del Banco del Estado de Chile. Santiago de Chile, 1999.

en que se encontraba el titánico poema del chileno en 1922, es difícil que Gerardo pudiese conocer esta afirmación del poeta santiaguino, por lo que no nos cabe duda que se trata de una afirmación (la de titular así este poema) auténticamente original.

Desde otro ángulo, constituye un precedente importante al revisar los necesarios antecedentes de la llamada “Antipoesía” del también chileno, Nicanor Parra, que en 1954 publica en Chile su ya famoso libro *Poemas y Antipoemas* que luego sería recogido en el volumen *Obra Gruesa*, también publicado en Chile en 1969. Mucho se ha especulado en torno a los posibles orígenes y precedentes de este estilo poético, aunque hasta ahora, poco o nada se había dicho de Gerardo Diego con respecto a éste. Se consigna este hecho por creer que se trata de una aportación interesante en el estudio de esta corriente literaria de mediados de los años cincuenta que tanto ha dado para hablar, ya sea en Hispanoamérica como en Europa²².

Pero volviendo al presente de este acápite, “Estríbillo”, es necesario detenerse en los poemas finales que también cierran el volumen completo de *Imagen*, los titulados “Epigramas” y que, en relación con Huidobro y otros poetas de la vanguardia²³, poseen una singular trascendencia en el panorama español de la época. Se trata de poemas cortos o cortísimos donde se intenta encerrar una o, a lo más, dos ideas poéticas, que en un espíritu de concisión (tan ampliamente alabada por el poeta norteamericano Ezra Pound) resumen a veces en un destello de gran vuelo imaginativo, en forma de apunte, la perspectiva del poeta en una imagen. Por ejemplo, el poema “Abanico” de una sola línea:

²² Vid. Promis, José *Testimonios y Documentos de la literatura chilena*. Editorial Nascimento. Santiago de Chile, 1977, Morales T., Leonidas. *La poesía de Nicanor Parra*. Ed. A. Bello, Santiago de Chile, 1972, Eliot, Jorge. *Antología Crítica de la Nueva Poesía Chilena*. Publicaciones del Consejo de Investigación Científica de la Universidad de Concepción, Editorial Nascimento, Santiago de Chile, 1957 y Morales T. Leonidas. *Conversaciones con Nicanor Parra*. Editorial Universitaria. Santiago de Chile, 1998.

²³ Para este aspecto, es interesante revisar el estudio de René de Costa *Trayectoria del caligrama en Huidobro*, publicado en la Revista “Poesía”, N°3, Madrid, Ministerio de Cultura, noviembre-diciembre de 1978.

“El vals llora en mi ojal”²⁴

Donde es evidente que se ha buscado entregar en una metáfora casi disparatada la imagen que proyecta el abanico en su movimiento acompasado –como de vals- que se agita en el regazo de su usuario. O, esto otro, “Guitarra”, que al igual que “Abanico” sintetiza de forma originalísima una visión del objeto:

“Habrá un silencio verde

Todo hecho de guitarras destrenzadas

La guitarra es un pozo

Con viento en vez de agua”²⁵

Un poema que nos recuerda a los escritos por Federico García Lorca en su famosísimo libro *Poema del Cante Jondo*, pero que aquí más que evocar un determinado lugar o las características del pueblo de una región de España, prefigura casi en forma de greguería ramoniana, sólo un segmento distorsionado a conciencia de la realidad.

“Estríbillo”, para resumir, señala el punto de dominio de Gerardo Diego sobre los recursos técnicos y estilísticos del Creacionismo, a la par que abre las puertas de su futura producción vanguardista, confirmando algunos de sus tópicos a la voz que perfila con originalidad los límites y las proyecciones de su temática y de su particular visión de la corriente literaria inaugurada por Huidobro.

²⁴ Diego, Gerardo. *Poesía de creación*. Op. Cit., p. 98.

²⁵ *Ibíd.*

Limbo

Gerardo Diego recoge en *Limbo*, al igual que en las últimas partes de su anterior libro *Imagen*, “Imagen múltiple” y “Estríbillo”, los poemas escritos en los fructíferos años que van desde 1919 a 1921. Publicado con muchísimos años de retraso (1951)²⁶, aunque algunos de sus textos fueron dados a conocer en revistas literarias, vine a completar el panorama literario del escritor santanderino hasta la publicación de su segundo libro vanguardista, *Manual de espumas*, en 1924.

Tal como ya anunciaran los poemas incluidos en su anterior volumen creacionista, aquellos pertenecientes a *Limbo*, sin bien no establecen ningún precedente que los privilegian con respecto al resto de la obra del poeta, mantienen un tono similar, siendo la característica principal, la decantación y el afianzamiento de un temple poético mucho más acabado y que denota un nivel de madurez y oficio notables si consideramos la escasa experiencia, hasta ese entonces, de Gerardo, el título ya denota alguna ironía, como acertadamente apunta Milagros Arizmendi²⁷, ya que para el autor de *Imagen*, la mayoría de los poetas vanguardistas españoles de la época se encontraban en el “limbo” (recuérdese que el poema que encabezaba el volumen posee el mismo título y que está dedicado a los poetas ultraístas de la revista “Grecia”, donde Diego remitió el poema para su publicación), aunque en palabras de Arizmendi “estar en el limbo podía ser una actitud compartida por el grupo de creadores, podía ser una manera de reaccionar frente a las presiones de un tiempo concreto, pero nunca implicaba una ausencia de verdadero

²⁶ Diego, Gerardo. *Limbo*. Ediciones El Arca, Las Palmas, 1951.

²⁷ Arizmendi, Milagros. *Introducción a Manual de Espumas y Versos Humanos* de Gerardo Diego. Editorial Cátedra, Madrid, 1986, p. 29.

compromiso ni mucho menos significaba un alejamiento de una auténtica problemática humana. Por eso, destaca en los poemas de *Limbo* “muchísima seriedad y en algunos hasta emoción trágica”. En contrapartida, Gerardo Diego hace una referencia al ultraísmo con agudeza, pero, claro está, muchos años más tarde, cuando el tiempo y otras experiencias permitan una conclusión distante. Entonces puede señalar que el limbo de los ultraístas era de “credibilidad infantil” lo que le permite constatar que “en rigor estos poemillas de limbo no son ya ultraístas, salvo el destino de publicación en sus órganos. Son decididamente voluntariamente creacionistas. Quieren serlo al menos”²⁸.

Y no es sólo en la perspectiva de los años ni en la manifiesta ironía del poema *Limbo* donde se ve a un Diego distanciado de sus antiguos compañeros ultraísta; la factura del verso y esa “seriedad y hasta emoción trágica” que en las propias palabras del poeta señala como fundamentales está la clave de este libro, si se quiere, más que auténticamente importante o, un hito dentro de su producción, un texto que marca un estadio de transición, de abandono definitivo de los usos ultraístas; un poemario singular, pero a la vez de confirmación de los nuevos caminos emprendidos por su autor; asunto que queda muy bien reflejado en el mismo poema homónimo, donde el hablante al igual que el Dante de la *Divina Comedia*, es conducido al limbo por un personaje que en esta ocasión, no es el poeta Virgilio, sino un “niño poeta” (en clara alusión a la búsqueda de la simplicidad y de la pureza dentro de su línea poética, tan distante del abigarramiento de los ultraístas) que se encarga de mostrarle los símbolos en una venda; símbolos, que no serán otros que los de la propia poesía –eso sí, con clarísimas alusiones a los exponentes del arte de la época- donde Diego ve, sin temor al anacronismo, un desfile de imágenes que hacen referencia a su propia escritura:

²⁸ Arizmendi, Milagros, Op. Cit., pp. 28-29.

“Entre conducido por un niño poeta

Que me puso en los ojos

Una venda de símbolos

Yo os diré que lo vi en el Limbo

Una lluvia de estrellas

Sobre un campo de lirios

...

Y en una plazoleta

Dos pintores cubistas

Ante un sonado de matemáticas

...

Sorprendí sobre un puente

A un poeta clasicista

Buscando entre las aguas

La fórmula tantálica

Del verso de trece sílabas

...

Cuando salí del Limbo

Me dijo el poeta infante

Canta lo que has visto

Y me arrancó la venda de los símbolos”²⁹.

Otra vez, reiterando la necesidad de cantar lo nunca visto –un tópico muy creacionista y del cual hacen uso tanto Huidobro como Diego- donde se hace evidente la necesidad de ruptura con lo conocido y la voluntad de reescribir una realidad propia y distinta a la dimensión auténtica de las cosas, es decir, en palabras del poeta chileno en su “Arte Poética” (del libro *El espejo de agua*, 1916) “inventa mundos nuevos”.

Por otra parte, no deja de ser significativo el título de este libro; limbo, es el estadio anterior al cielo, es decir, a la plenitud absoluta (entendida en los términos tradicionales de la expresión), lo que visto en la perspectiva de la obra del poeta santanderino, no deja de llamar la atención, pues será a partir de este volumen, donde el autor de *Imagen*, ya afianzado en su estilo vanguardista, pueda entregar –como ha adelantado en diversas ocasiones e incluso en este mismo libro- su visión particular de la vanguardia y sus aportaciones auténticamente originales.

Un aspecto interesante de estos poemas y que bien podría dar origen a un estudio acabado sobre el tema, es la relación implícita con algunos de los textos de César Vallejo, particularmente con los pertenecientes al libro *Trilce* (1922). Aunque Saúl Yurkievich ya ha demostrado algunas de las relaciones que unían al poeta peruano con la vanguardia ultraísta³⁰, es interesante detenerse en algunas particularidades que tal vez, no constituyen una prueba irrefutable de un influjo, pero que sí merece atención por coincidir no sólo en la fecha de escritura de ambos libros (1919-1922), sino fundamentalmente, por el tono en que ambos volúmenes se encuentran emparentados,

²⁹ Diego, Gerardo. *Poesía de creación*. Op. Cit., pp. 103-104.

³⁰ Yurkievich, Saúl. Revisar el acápite “César Vallejo”. *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Op. Cit., pp. 13-53.

conjuntamente con la trascendencia indiscutible que constituye el hecho de la amistad Juan Larrea-César Vallejo, episodio capital donde es posible que, a través del poeta bilbaíno, haya podido gestarse esta influencia o contacto.

Así, ese tono “serio y trágico” al que se refería el autor de *Limbo* posee una conexión con el estilo y, particularmente con el templo vallejiano característico: incluso, algunos de los tópicos del poeta peruano y buena parte de la adjetivación, evidencian una curiosa concordancia. Por ejemplo, en el poema “Aposento” donde se intenta una anulación del tiempo, una simultaneidad muy vallejana:

...

“Los tres relojes

HOY AYER SIEMPRE

COINCIDEN”³¹

O, en el reflexivo y auto confidente “Ajedrez” donde la similitud de tono es asombrosa:

“Hoy lo he visto claro

Todos mis poemas

Son sólo epitafios

Debajo de cada cuartilla

Siempre hay un poco de mis huesos

³¹ Diego, Gerardo. *Poesía de creación*. Op. Cit. P. 113.

Y aquí en mi corazón

Se ha cariado el piano”³²

De esta forma, la poesía de Diego puede considerarse, al igual que la de Huidobro y de los más grandes exponentes de las vanguardias, como un núcleo irradiador y receptor de multitud de corrientes (un verdadero “crisol”, como serán las obras de Luis Cernuda, Pablo Neruda, Rafael Alberti o Federico García Lorca), lo que hace valorar aún más el trabajo poético del poeta santanderino, pues al contrario de la mayoría de los poetas ultraístas, no es una labor que pueda considerarse como aislada del resto de los influjos existentes o, más aún, en una exclusiva intención de constituir una poesía únicamente renovadora *per se*. *Limbo*, antesala de sus mejores libros creacionistas, es una prueba más no sólo de la asombrosa capacidad de originalidad del autor, sino también, una prueba de su versatilidad y como aquí he dicho, al igual que en el caso del libro *Horizonte Carré* de Vicente Huidobro, la prueba decisiva dentro de su producción poética, que marca el inicio de su madurez dentro de la vanguardia creacionista, un hecho que como se verá se manifiesta aún con mayor fuerza y auténtica originalidad a partir de su siguiente libro, *Manual de espumas*.

Manual de Espumas

*Manual de Espumas*³³, uno de los libros capitales dentro del creacionismo de Gerardo Diego, reúne los poemas escritos por el poeta santanderino en el año 1922, sin duda alguna, la época de mayor florecimiento y auge de la

³² Diego, Gerardo. *Poesía de creación*. Op. Cit., p. 122.

³³ Diego, Gerardo. *Manual de espumas*. Cuadernos Literarios. Madrid, 1924.

vanguardia huidobreana en la península. De esta etapa tan rica en la producción de este poeta, habla el mismo Gerardo Diego, resaltando la condición plenamente creacionista de este libro:

“(…) *Manual de Espumas* es mi libro clásico dentro de la poética creacionista. Largas conversaciones con Vicente Huidobro y Juan Gris, y, además con María Blanchard, Leger y otros artistas, críticos y poetas en el París de aquel año hicieron posible que yo aprendiese cuanto necesitaba. Escuchándoles, no obstante, yo pensaba siempre en mi música y en mis músicos, y traducía mentalmente los términos plásticos a vocabulario temporal y sucesivo que por serlo era más idóneo para “componer” poesía. Los “rapports”, las graduaciones desde el tema u objeto de la naturaleza hasta su transfiguración en unidad y calidades autónomas plásticas y cromáticas ya en sentido abstraedor, ya por el contrario concretador si se partía de lo geométrico, me abrían cada día inéditas perspectivas que luego en la paz feliz de la playa cantábrica encontraban su armoniosa poetización.

De todos modos, *Manual de Espumas* es menos variado y rico que *Imagen*, sobre todo en el libro, precedido de los mejor de *Evasión*, mi cancionero más ortodoxo dentro del movimiento creacionista, y también el más próximo a la pintura cubista. Yo lo veo todavía hoy como mi “momento Garcilaso” como algo lúdico y profundo, delicadamente humano (...)”³⁴

De esta forma queda una vez más comprobado el carácter interdisciplinario que poseía la vanguardia creacionista en ese entonces, algo que queda comprobado en torno a la figura de Vicente Huidobro y que también, se

³⁴ Diego, Gerardo. *Prólogo a versos escogidos*. Ed. Gredos, Madrid 1970. Citado por Milagros Arizmendi en su estudio preliminar a la edición de *Manual de Espumas*. Ed. Cátedra, Madrid, 1986, p. 11.

aprecia reflejada en Diego. A la vez, es interesante comprobar que el mismo autor español destaca el hecho de que se trata de su libro más influenciado por la vanguardia huidobreana y, como se verá más adelante, también el volumen donde se expresa de forma mucho más consolidada su aportación original a este movimiento renovador de la poesía. Tal como señala Milagros Arizmendi, se trata de un texto donde se “elabora una materia lírica basada en la imaginación creadora”. Es decir, se distancia de la realidad aparte y construye palabras en imágenes válidas porque establecen en sí mismas una red compleja de sugerencias sin referentes inmediatos y cuyo punto de partida es un estado de ánimo, la exigencia de proyectar sentimientos, emociones imprecisas, sueños que se entrecruzan en la página en blanco determinando sus propios ecos, sus propias resonancias, porque surgen con su entidad propia, y se funden en un conjunto orgánico de afinidades y contrastes hasta constituir una entidad nueva que si refleja un control intelectual evidencia, asimismo, una aguda sensibilidad. El poeta pretende, de alguna manera, lograr un equilibrio entre inteligencia y sensibilidad para distanciarse tanto de la emoción inmediata como de la escuela visión racional en búsqueda de una total ruptura o de un lirismo esencial”³⁵, en palabras de Antonio Machado –ya citado en estas páginas- una “elementalidad lírica” por la que se han utilizado todos los recursos estilísticos y formales propios del creacionismo, pero a las que se suman otras que, si bien no pueden atribuirse estrictamente a la originalidad de Gerardo Diego, al menos cobran una significación particular (y señalan una intención trasgresora y exploratoria) en las páginas de este *Manual de Espumas*. Así, una de las características propias del Ultraísmo como es la desconexión entre las diferentes imágenes (lo que hace aparecer el poema como un engarce dislocado de imágenes muy dispares, finalmente, en palabras de Vicente Huidobro, un “objeto creado”), cobra importancia indiscutible a la hora de revisar los recursos más utilizados por el poeta santanderino, aunque,

³⁵ Arizmendi, Milagros. Op. Cit., p. 31.

no se trate del resultado de un mero capricho (como muchas veces sucede con la gran mayoría de los poemas ultraístas), sino, por el contrario, persiga una finalidad como es la de entregar una visión del mundo basada en la descomposición múltiple de las situaciones y de los objetos vistos por la mente del creador. A veces, asemeja a una especie de enumeración caótica, aunque sin las connotaciones que esta puede conllevar en otros textos poéticos (por ejemplo, en el Surrealismo), dado que aquí no existe un hilo argumental, una relación que logre emparentar los elementos descritos. Aun así, a diferencia de sus antiguos compañeros ultraístas, el poeta logra entregarnos una totalidad –aunque fragmentaria- donde es posible distinguir *in extremis*, la intención globalizadora del poema. Es el caso del texto “Bahía”, donde se presentan, a semejanza de otros poemas anteriores una diversidad de elementos dispares que logran su integración una vez finalizada la lectura del texto:

“Las semanas emergen

Del fondo de los mares

Y las algas decoran los bares

...

Venid a ver las nubes familiares

En mi taller todas las tardes

Son los naipes del cielo que nadie ha marchitado

El humo de la fábrica

Hizo su nido en mi tejado

Para los fumadores

Que en la cartera llevan

Un muestrario completo de habituales colores”³⁶

Otro de los recursos formales que ya habían aparecido en poemas anteriores del libro *Imagen*, pero que luego fue abandonado y que, en *Manual de Espumas*, es retomado de forma más acabada y como una de las particularidades de la obra creacionista del poeta santanderino, es el uso de la rima (un aspecto que ni Huidobro ni Larrea exploraron en profundidad), como también “(...) ritmos y formas de la tradición pero que los elabora de manera tan personalísima que rompe con los elementos convencionales, dándoles una nueva validez, que los distingue de la norma habitual y exige una muy diferente lectura interpretativa”³⁷. Como ejemplo valga el poema “Rima”, en homenaje a Bécquer:

“Tus ojos oxigenan los rizos de la lluvia

Y cuando el sol se pone en tus mejillas

Tus cabellos no mojan ni la tarde es ya rubia

Amor Apaga la luna

No bebas tus palabras

Ni viertas en mi vaso tos ojerías amargas

La mañana de verte se ha puesto morena

³⁶ Diego, Gerardo. *Poesía de creación*. Op. Cit., p. 146.

³⁷ Arizmendi, Milagros, Op. Cit., p. 36.

Enciende el sol

Amor

Y meta la verbena”³⁸

Es necesario destacar que este uso de los recursos tradicionales de la poesía no resta ningún valor a las intenciones vanguardistas de Gerardo Diego, por el contrario se trata de una adaptación o mejor, una reelaboración del material formal que la tradición poética le entrega; el poeta puede considerarse, tal vez como uno de los exponentes más audaces en materia de innovaciones dentro del Creacionismo, ya que es capaz de integrar los métodos conocidos fundiéndolos con una clara intencionalidad de avanzada, algo que el mismo Diego nos subraya en el “Prólogo” a su *Primera antología de sus versos*³⁹, y que no sólo hace referencia a este aspecto de unión entre la tradición y la modernidad, sino que apunta a la doble vertiente de su poesía, por un lado Creacionista y, por otro, de corte clásico:

“(…) Yo no soy responsable de que me atraigan simultáneamente el campo y la ciudad, la tradición y el futuro; de que me encante el arte nuevo y me extasíe el antiguo; de que me vuelva loco la retórica hecha, y me torne más loco el capricho de volver a hacérmela —nueva- para mi uso particular e intransferible... Todas estas inquietudes se reducen en mí a dos únicas intenciones. La de una poesía relativa, esto es

³⁸ Diego, Gerardo. *Poesía de Creación*. Op. Cit., p. 143.

³⁹ Diego, Gerardo. *Prólogo a su Primera antología de sus versos*. Editorial Espasa Calpe, “Austral”. Madrid, 1958, (5ª Edición), p. 15.

directamente apoyada en la realidad, y la de una poesía absoluta o de tendencias absolutas; esto es, apoyada en sí misma, autónoma frente al universo real del que sólo en segundo grado procede. Esta última, naturalmente, es más difícil y ocupa dentro de mi obra una superficie menos extensa. Pero si es más difícil, no es ni menos constante –véanse las fechas- ni menos “humana”... yo puedo asegurar que no hay en mi poesía de estirpe tradicional piezas que superen ni quizás igualen en acumulación y hondura de experiencia vital, en desgarró y temblor de alumbramiento a por ejemplo, “Gesta”, “Nubes”, “Quién sabe” (...)”⁴⁰

El hecho de considerar a esta poesía vanguardista como “absoluta” no hace más que confirmar que en los textos de vertiente creacionista, el poeta santanderino persigue una integración total de los elementos de la lírica⁴¹ a la par que, siguiendo los conceptos teóricos de Vicente Huidobro, intente la construcción de una poesía conceptual y, valga la repetición absoluta, entendida en los términos que el mismo Diego refiere, es decir, donde la imaginación creadora explaya todo su caudal y riqueza en aras de un objeto auténticamente original y sólo existente en el universo personal del poeta, esto es, en contraposición a la realidad concreta, aunque, evidentemente y ya que son indispensables algunos puntos de referencia –entre ellos, a no olvidar, el lenguaje mismo- haga referencia, indirectamente, a esa realidad, tan despreciada por los creacionistas, pero de la cual, a fin de cuentas y en pos de un mínimo entendimiento, les es imposible renunciar de modo tajante. De allí también, la indiscutible virtud, y audacia, de Diego en su afán de incorporar elementos de la tradición (haciendo referencia constante a ellos, ya sea en forma de homenaje como es el caso del poema mencionado antes “Rima”, o,

⁴⁰ Ibíd.

⁴¹ Tal como nos señala José Luis Bernal: “(Diego)... hace verosímil lo inverosímil y sencillo lo complejo, al trasvasar, impudicamente diríamos, recursos y usos propios de la poesía de vanguardia a la tradicional y viceversa (...) Su poesía creacionista está apoyada en las impenitentes muletas de la retórica, al tiempo que inequívocamente hecha a la medida del hombre (...). En *La biografía ultraísta de Gerardo Diego*. Op. Cit., p. 45.

de manera implícita o periférica, utilizando la rima consonante, el verso medido y, en algunas ocasiones, incorporando referencias estilísticas de determinados autores), un hecho sin precedentes en las vanguardias de habla castellana y que no sólo apunta a un sentido del humor, a un “primitivismo lírico”, o a una “elementalidad”, sino que agrega al incuestionable poder de la imagen un ritmo y una cadencia del todo novedoso que años más tarde recogerá el mismo Vicente Huidobro para introducirlos en su propia obra poética.

Otra de las características esenciales de este *Manual de Espumas*, fuera del ya citado en referencia con la poesía de corte tradicional, la constituye la falta de homogeneidad en torno al poemario mismo (algo muy común dentro de la mayoría de las vanguardias literarias). Si en *Imagen* pueden verse unas divisiones que no sólo atendían a un orden cronológico, sino que, además, respondían a diversas fases de escritura y desarrollo hacia el Creacionismo propiamente tal, aquí y en gran parte de su producción inmediatamente anterior, como en sus libros posteriores, no se encontrará un “hilo conductor” entre los textos publicados. Tal vez se trate una vez más, de esa particularidad ya muchas veces citada en la producción del santanderino: su intención de disgregar la realidad en forma caleidoscópica llevando al extremo, en esta ocasión a la propia estructura del libro. Si bien, no es novedad el concepto de “libro de poemas” (en contrapartida a una entidad homogénea capaz de suscribir un determinado número de textos), es difícil localizar, en Diego, un poemario que contenga una línea común para la mayoría de los poemas; *Fábula de equis y zeda*, por su condición de poema-libro, es quizás el único que presente una estructura cerrada y con un tema único. A diferencia de Huidobro, quien tanto en *Ecnatorial*, *Altazor*, *Temblor de cielo* y en otros libros de prosa poética o juveniles buscaba precisamente una unidad temática y/o formal, Diego no poseerá constantemente esta característica, lo que, en muchas ocasiones, ha producido una infravaloración de su poesía creacionista.

Fuera de los, a veces, desorientados juicios críticos, es como si la entidad principal y el eje de toda la producción del santanderino, la imagen se viera proyectada a la totalidad de su obra donde en palabras del poeta y crítico Luis Felipe Vivanco: "...la poesía [de Diego] no reside en el poema como forma final, sino en sus imágenes sueltas..."⁴², aunque por otro lado y sin lugar a dudas, es posible encontrar una coherencia final en la mayoría de la producción de Diego, eso sí, basada más en la forma que en la temática, en el estilo más que en determinados tópicos recurrentes. Precisamente en estos factores, es donde radica una de las claves para el entendimiento de esta poesía y es donde las estructuras mínimas prevalecen frente a las mayores, es decir, donde se pretende constituir el "objeto creado" (motor de la teoría huidobreana) no a partir del desenvolvimiento del lenguaje o de un eje o marco totalizador (como es el caso de Huidobro), sino desde la médula misma del poema, la imagen. Se trata qué duda cabe, de un recorrido inverso al realizado por el poeta chileno –aunque este también haya dado un trato preferencial a la imagen- en el sentido de una exploración poética que intenta su consolidación a partir del deslumbramiento- y la iluminación- desde la estructura mínima del poema creacionista, sin que por esto haya que restar importancia a la obra del poeta, por el contrario, es en sí de un intento (tal vez sin la conciencia homogeneizadora de Huidobro) que logra establecer –al menos en la península- el concepto de la imagen poética como núcleo indispensable al interior del poema. Con la perspectiva que nos ofrecen los años, hoy podemos valorar con justicia este hecho, sin duda importantísimo, para una lectura acabada de los demás miembros de la Generación del 27, sobre todo si pensamos en la poesía de García Lorca, Aleixandre o Luis Cernuda, por citar entre ellos, a los que, a nuestro entender merecerían un estudio desde la óptica de la renovación en el ámbito de la lírica que significó la poesía creacionista de Gerardo Diego y Vicente Huidobro.

⁴² Vivanco, Luis Felipe. *La palabra artística y en peligro de Gerardo Diego*. Citado por Milagros Arizmendi, Op. Cit., p. 42.

Como conclusión a este magnífico libro de Diego, valgan estos versos del poema “Nubes” (considerado por su autor como uno de los más logrados de su producción), donde de forma muy particular, se profetiza sobre el destino de este *Manual de Espumas*:

“Dejadme recostado eternamente

Yo fumaré mis versos y llevaré mis nubes

Por todos los caminos de la tierra y del cielo

Y cuando vuelva el sol en su caballo blanco

Mi lecho equilibrado alzaré el vuelo”⁴³

Fábula de Equis y Zeda

El breve y significativo libro inmediatamente posterior a *Manual de Espumas* es *Fábula de Equis y Zeda*⁴⁴, un texto singular dentro de la producción vanguardista de Gerardo Diego, pero que entrega una visión mucho más acabada y rica del poeta santanderino.

Dada su condición de poema-libro, tal como se ha adelantado en páginas precedentes, este texto guarda una unidad de estilo y tema (a la par de recursos y formas) sin parangón dentro de su obra de corte

⁴³ Diego, Gerardo. *Poesía de creación*. Op. Cit., pp. Pp. 159-160.

⁴⁴ Diego, Gerardo. *Fábula de Equis y Zeda*. Ed. Alcanía. Ciudad de México, 1932.

vanguardista; un hecho que no deja de llamar la atención del estudioso, pues consigue uno de los poemas de mejor factura dentro de la vertiente creacionista y que, desde la óptica de su estructura, a la vez que se distancia de los escritos por Vicente Huidobro, guarda una relación estrecha desde el punto de vista de la concepción como entidad mayor; tal vez, sea ésta una de las razones que puedan justificar el largo período de gestación que tuvo el poema, ya que data de los años entre 1926 y 1929 aunque, paradójicamente se trate al mismo tiempo de uno de los libros más breves del autor de *Imagen*.

Dividido en cuatro partes, (“Brindis, “Exposición”, “Amor” y “Desenlace”) posee varias características que, a primera vista, podrían aparecer al lector como muy distanciado de su anterior producción creacionista, pero he aquí una de las singularidades de este poema escrito en sextinas reales que precisamente, lo constituyen como uno de los textos más renovadores dentro de la corriente huidobreana y, a la vez, uno de los más celebrados por sus compañeros de generación⁴⁵.

Neobarroco, Gongorino, en clave de humor, a veces incluso, superficial y juguetón, esta *Fábula* no deja de sorprender dada su incuestionable raíz clásica⁴⁶, donde se aprecia el inevitable fervor de ese tiempo a la figura del cordobés Luis de Góngora, reivindicado por los miembros del 27 y donde Gerardo Diego jugó un papel preponderante, tal como señala Dámaso Alonso:

“(...) El segundo momento de la rehabilitación (de Góngora) coincide con el año del tercer centenario: queda entonces patente que el poeta es difícil, complicado, pero de ningún modo vago o “impresionista” (...).

⁴⁵ Cfr. Gibson. Ian. *Federico García Lorca*. Tomo I. Ed. Grijalbo. Barcelona, 1985. Según Gibson, Federico García Lorca profesaba especial admiración por esta *Fábula*.

⁴⁶ Vid. Cossío, José María de. *Las Fábulas mitológicas en España*. Editorial Espasa Calpe, Madrid, 1969.

(...) En aquel centenario, Gerardo Diego tiene una destacada intervención. A él se debe la recopilación de la *Antología en honor de Góngora*; y de sus dos muchachas –de sus dos revistas-, si “Lola”, la desenvuelta, toma a su cargo –entre burlas y desplantes la defensa del centenario gongorino, la dulce “Carmen” muestra bien a las claras, contra las calumnias de los mestureros, que el culto al autor de las *Soledades* era sólo eso: una justa rehabilitación de una figura gloriosa de nuestro pasado, de ningún modo una entrega de la nueva poesía a una forma que ya había tenido completo su curso estelar.

Claro se ve en las páginas de “Carmen” el influjo gongorino nos *esserle passato oltra la gonna*. Pero lo mismo ocurre, en general, con la poesía se hacia 1927, y con la del Gerardo de aquellos días. A Diego, la afición a Góngora le venía de antiguo. Ya en 1925 escrito:

Al radio de mi brazo se me ofrecen actuales
mi Góngora de Hozes y mi Gocángel raro.

Lo que hay de gongorismo en su poesía es sólo un delicioso casi pastiche (por lo que respecta al movimiento y al impulsor rítmico); esa Fábula de equis y Zeda (sic), que es como una de las muchas “metamorfosis” de la poesía barroca, en la que sobre la anécdota hubiera triunfado el puro gozo verbal” e imaginativo. Nada más que eso, o muy poco más”⁴⁷.

⁴⁷ Alonso, Dámaso. *Poetas españoles contemporáneos*. Op. Cit., pp. 238-239.

A pesar de este juicio un tanto severo y a la vez festivo, no deja de admirarse Dámaso Alonso, con la factura de este libro, celebrando precisamente – adelantándose a gran parte de la crítica especializada en vanguardismos- del entrecruce entre tradición y vanguardia, entre ruptura y barroco. lo que deja señalado en una de sus notas:

“Varias veces se ha complacido el poeta en esos cruces entre su musa más moderna y la tradición literaria; así con Lope en “Azucenas con la octavilla romántica en “Canción muy apasionada”, etc. (...)”⁴⁸.

Aludiendo con estas últimas composiciones a varios de los poemas recogidos en su libro inmediatamente posterior a la *Fábula de Equis y Zeda, Poemas adrede* (1932, primera edición). En este entrecruce radica gran parte de la originalidad de esta *Fábula*; es inusitado, para ese entonces, la plasmación de un texto que recoge dos ramas aparentemente tan antagónicas de la poesía. Tal como señalan muchos de los críticos e incluso, algunos de los poetas de la generación del 27⁴⁹, la comunión de ambas vertientes produce un libro extraño, pero a la vez muy sugerente, precisamente por lo novedoso y también, por lo liviano de su entramado, donde en palabras de García Lorca se diría que “es el duende” quien interviene. Como ejemplo inicial, los versos de “Brindis”, una suerte de introducción y, a la vez, dedicatoria del libro:

“A ti Basilio en igualdad de clima

Con los signos más puros del paisaje

A ti que rezas la rebelde cima

⁴⁸ Ibíd.

⁴⁹ Como es el caso de Luis Cernuda en sus *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Ediciones Guadarrama, Madrid, 1972 (Tercera Edición).

Con sólo acariciar el fuselaje

A ti ante el coto de la reina en veda

En tres tiempos te brindo equis y zeda”

Sin duda, un texto que roza la circunstancia y la facilidad, pero a la vez, consigue un ritmo atractivo y sobre todo, dando la tónica al libro entero, un estilo suelto, no ambicioso (defecto del que adolecen muchos ultraístas y algunas obras del Huidobro), aunque el gongorismo, propiamente tal, aún no se evidenciará, como si ocurre en los primeros versos de “Exposición”:

“Sobre el amor del delantal planchado

Que en coincidir limítrofe se obstina

Cerca del valle donde un puente ha inflado

El lomo del calor que se avecina

Una torre graduada se levanta

Orientada al arbitrio del que canta”⁵⁰

...

Es importante señalar que gran parte de la crítica especializada⁵¹, ha desechado este libro por considerarlo un producto de la facilidad; a nuestro entender, pueden acertar lejanamente en lo que al tono se refiere (por otra parte, y como en gran porcentaje de su obra, las imágenes siguen siendo, mayoritariamente incomprensibles en la totalidad del texto, aunque desglosadas posean una

⁵⁰ Diego, Gerardo. *Poesía y creación*. Op. Cit., p. 174.

⁵¹ Es el caso de Francisco Javier Díez de Revenga en su *Introducción a Ángeles de Compostela y Alondra de verdad* de Diego. Editorial castalia, Madrid, 1987.

coherencia y belleza notables), aunque también, es necesario destacar que *dentro de la vanguardia* y, en especial, en el Creacionismo, es un texto que abre una nueva perspectiva, pues lo que ya había insinuado en otros poemas de libros anteriores, es decir, la ya aludida introducción de elementos de la lírica tradicional y clásica, aquí se consolida y estructura en torno a una forma concreta y cerrada a la vez que reafirma su plena pertenencia y el dominio acabado de las técnicas de la de *avant garde*; algo que para la época y, fundamentalmente, para España (dada la escasa repercusión a corto plazo de las nuevas corrientes estéticas en poesía) puede considerarse como audaz, quizás una razón de peso para que el autor de *Imagen* no abandonara su escritura de corte “relativa” –tal como él la denomina- y continuará escribiendo dos obras paralelas hasta su muerte.

Pero, al centrarse en la segunda parte de este libro (segunda parte que podría considerarse como la primera ya que “Brindis”, como hemos visto, es en el fondo una dedicatoria más que un poema propiamente tal), en “Exposición”, lo que primero atrae la atención del lector es, lo hemos dicho ya, la construcción sintáctica auténticamente neobarroca, pero sí debidamente evidenciado su carácter vanguardista, ya sea en la adjetivación, el tipo de imagen, los elementos que las constituyen, etc., tal como han insinuado algunos críticos⁵², muchas de estas imágenes (y, a veces, estrofas completas) pueden considerarse como aparentemente surrealistas, ya que no siguen una línea programática como en otros textos del escritor santanderino. Tal es el caso de esta curiosísima octava estrofa:

...

“Duchaba el sauce el beneficio verde

Renovando su llanto meridiano

⁵² Vid. Díez de Revenga, Francisco Javier. *Ultraísmo, creacionismo y ¿surrealismo? En Gerardo Diego*. En “Los cuadernos del 27”, 1, 1985, pp. 5-15.

Y el ciprés que de viejo el filo pierde

Aprendía al dialecto cortesano

Porque es común a sauces y a cipreses

Nivelar presupuestos de marqueses”⁵³

Vemos aquí que el sentido del humor (elemento más que utilizado por Diego y algunos ultraístas, herederos, sin duda de Ramón Gómez de la Serna) cobra importancia no sólo en el detalle anecdótico del poema, sino es un elemento recurrente que usado convenientemente, se convierte en un recurso propio de la escritura vanguardista en el sentido que es incorporado a la trama misma del texto, ya sea como una pieza connotativa de determinados matices que el autor intenta exponer, ya sea en su facultad de constituir una sorpresa para el lector, claro está siempre introduciendo como un recurso expresivo más y como eje del poema, aunque en otras ocasiones, Diego persiga –mayoritariamente en poemas de circunstancia- el motivo humorístico.

Una de las particularidades que hacen más difícil la comprensión de estos textos (salvo el poema “Amor” que se verá a continuación) es, una vez más, la desconexión argumental de sus imágenes, algo característico ya en Diego, pero que en un poema de mayor extensión llama la atención ya que no es la temática lo que sostiene la longitud del texto, sino, podrá decirse es el artificio formal, la técnica poética de la que hace gala en estos poemas lo que logra mantener el aliento del lector; de allí es que fundamente en forma constante el poema en los recursos varios que utiliza, ya sean los tradicionales (rima, sextinas reales) o en los propios de la poesía avanzada (imágenes, sentido del humor, etc.).

⁵³ Diego, Gerardo. *Poesía de creación*. Op. Cit., p. 175.

El tercer fragmento de la *Fábula*, “Amor”, se encuentra encabezado con el epígrafe “Góngora 1927”, lo que evidencia, otra vez, la conexión que poseen estos versos con el clásico escritor cordobés, a la par que establecen un paralelo histórico con los acontecimientos del tercer centenario del autor de las *Soledades* y que como hemos visto, revistieron una especial importancia para los integrantes del grupo poético del 27. Este poema, a diferencia del resto de los incluidos en el libro, posee un tema fundamental, cual es el amor, tal como indica su título y prefigura dos hablantes, el primero, el poeta, quien recoge el discurso de “el amador” y, un segundo, el amante propiamente tal, quien señala a su amada relatando su experiencia. A primera vista, se trata de un poema algo intrascendente que sólo se salva por el poder evocador de sus imágenes, pero reviste un interés especial al compararlo con el “Canto II” del poema *Altazor* de Vicente Huidobro. De forma similar a la composición del chileno –aunque sea dicho de paso, el tono dramático del “Canto II” logre una intensidad distinta- se apela a la mujer como el crisol perfecto de la creación (pudiendo incluso entenderse como una referencia a la propia poesía):

...

“A ti la bella entre las iniciales

La más genuina en tinta verde impresa

A ti imposible y lenta cuando sales

Tangente cuando el céfiro regresa

A ti envió mi amada caravana

Larga como el amor por la mañana”

Así, este “Amor”, puede considerarse como una suerte de “alternativa” a la figura femenina creacionista presentada por Huidobro en su *Altazor*, casi, podríamos decir, una versión antitética, pero también, basada en conceptos similares a los expresados (no sólo desde el punto de vista teórico o de los recursos utilizados) por el poeta chileno.

El cuarto fragmento o poema “Desenlace”, hace pensar, por su título, en un discurso argumental dentro de la *Fábula de Equis y Zeda*, por el contrario, no se trata más que de una nueva muestra del sentido del humor del poeta santanderino, ya que imposible evidenciar una progresión o, mejor aún, una temática común a las cuatro partes de este libro. Con imágenes aún más herméticas que sus fragmentos precedentes, “Desenlace” apunta a una descripción fantástica de un paisaje extraño. Una vez más, el poeta se detiene en el deleite de un flujo extenso de imágenes engarzadas solamente por su capacidad de deslumbramiento y, en un plano secundario, por su poder descriptivo:

...

“Árbol filial para el dolor nacido

álamo tierno como el astro arrepentido

sin precisión de brisa no lo dudes

tú torcerás también cifras fatales

y el guarismo hilarás de los mortales”⁵⁴

...

⁵⁴ Diego, Gerardo. *Poesía de creación*. Op. Cit., p. 181.

De esta forma, Gerardo Diego repite la fórmula de introducir lo inesperado, lo cómico, dentro de unas imágenes que, sin discutir su belleza, aparecen como entidades cerradas, a veces, excesivamente crípticas, por lo que convierten a la casi totalidad de los versos de la *Fábula* en un producto casi incomprensible y, sin lugar a dudas, deudora de los recursos estilísticos, múltiples, que posee el autor. Si su intención descansaba en emular el hermético lenguaje del poeta cordobés, puede considerarse a la *Fábula de Equis y Zeda* como una obra plenamente conseguida; tal vez, no es pertinente dejar de decirlo, habría sido interesante conocer las claves que animan este texto –si es que realmente existen- para sí poder formular alguna otra hipótesis de lectura que no sólo basase sus preceptos en la evidente acumulación de metáforas, casi hasta el cansancio, un defecto propio de muchos autores del Creacionismo y, que al paso de los años, fuera de los indiscutibles méritos de muchos de sus poemarios, hacen de estos obras de difícil acceso, quizás porque en un sentido esclarecedor, incluso, en los propios códigos de sus autores. Aun así, podemos considerar este libro como un prodigio de audacia y técnica, elementos primordiales para la comprensión de esta poesía.

Poemas adrede

Otro de los libros breves de Gerardo Diego (al igual que la ya estudiada *Fábula de Equis y Zeda* y en contraposición a los extensos poemarios *Imagen*, *Biografía incompleta* y *Biografía continuada*) es el que recoge los poemas escritos entre los años 1926 y 1943, *Poemas adrede*⁵⁵, la mayoría de ellos, poemas –tal como indica el título del volumen- en homenaje o, en el estilo de diversos poetas, ya sean sus propios compañeros generacionales u otros

⁵⁵ Diego, Gerardo. *Poemas adrede*. Primera Edición en México en 1932. Segunda Edición Completa: Editorial Hispánica, Madrid, 1943.

destacados del panorama literario español, como autores clásicos como San Juan de la Cruz, Jorge Manrique o Lope de Vega. En el sentido estricto de la palabra, más que un poemario, se trata de una recopilación bastante heterodoxa de diez poemas imbuidos en un espíritu común y determinados por su carácter apologetico o imitativo.

Así, no es de extrañar que el volumen esté encabezado con un hermoso epígrafe de Juan Ramón Jiménez, a quien Diego profesaba una indisimulada admiración y amistad y que, en virtud del propio Vicente Huidobro, y a su pesar, con quien sostuvo una amarga polémica⁵⁶.

Por sobre todas las interpretaciones, debe entenderse este libro como un compendio de homenajes y una prueba mayor de la versatilidad estilística de Gerardo Diego que, como apuntaba Dámaso Alonso, se complacía en constatar el feliz encuentro entre el decir clásico con las técnicas más avanzadas de poesía que eran practicadas por los vanguardistas de ese entonces. Aunque también es un volumen que de nuevo nos entrega la riqueza formal del poeta de Santander, pues es capaz de integrar plenamente en la poesía vanguardista poemas heptasílabos, octosílabos y endecasílabos, enseñándonos una vez más la capacidad de adaptación de sus versos, así en su poema “Idilio”, dedicado a Oscar Esplá (notabilísimo músico y compositor español), donde cambia combina heptasílabos y endecasílabos:

...

“Entre paralelismos

de ráfagas y ríos imantados

el tren de cuatro abismos

⁵⁶ Se trataba de la exclusión de Vicente Huidobro de la famosa antología de poesía española de Diego, *Poesía española: Contemporáneos* (1934) que, a pesar de la antipatía sentía por Juan Ramón hacia el chileno, este señalaba, como a Rubén Darío, que debía incluirse en esa histórica segunda edición, ya que figuraban “sus discípulos españoles”. Cfr. Jiménez Juan Ramón, *Tiempo y Espacio*. En *Antología Jeneral en Prosa* (1898-1954). Editorial Biblioteca Nueva. Madrid, 1981.

conduce en sus costados

cuatro ángeles que juegan a los dados⁵⁷

O, también su capacidad mimética en el famoso poema de aires garcilasianos
“Azucenas en camisa”:

...

“Venid a oír de rosas y azucenas

La alborotada esbelta risa

Venid a ver las rosas sin cadenas

Las azucenas en camisa

Venid las amazonas del instinto

Los caballeros sin espuelas

Aquí al jardín injerto en laberinto

De girasoles y de bielas”

...

Tal vez, dentro del contexto creacionista, estos *Poemas adrede*, no posean una trascendencia mayor a la de su propio cometido, cual es la de establecer un diálogo lúdico con otros poetas, aun así, se trata de un libro delicado, donde el poeta logra una comunicación intertextual con sus

⁵⁷ Diego, Gerardo. *Poesía de creación*. Op. Cit., p. 191.

autores predilectos y con sus contemporáneos más admirados; entre estos últimos, cabe destacar su “canción muy apasionada” cuyo destinatario es Federico García Lorca y al que el título –y el mismo poema- hacen referencia indiscutible:

...

“Quién sabrá burlar ágil

Flámulas y escorbutos

Quién madura los frutos

Colgados el azar

...

En ocasiones, Diego puede incluso perder el temple estrictamente vanguardista, acercándose a su poesía relativa en poemas como “Palabras proféticas” (“Homenaje a San Juan de la Cruz”), en el que tanto la temática como el tono utilizado podría confundir a más de algún lector de sus *Versos Humanos* o su *Alondra de verdad*:

“Arrastrar largamente la cola del desmayo

sin miedo a una posible rebelión de fragancia

Dejarse florecer durante el mes de mayo

de alelís las manos, los ojos de distancia”⁵⁸

...

⁵⁸ Diego, Gerardo. *Poesía de creación*. Op. Cit., p. 204.

Dentro de su producción creacionista. *Poemas adrede* debe ser considerado como un libro menor (sin que este lleve implícita una consideración peyorativa), lleno de ingenio, inmerso en la experiencia literaria, en palabras del propio poeta “sobre el filo sin fin del laberinto”, donde incluso a veces:

“No puedo respirar cantar No puedo

Mi lengua ¿dónde está? No puedo hablaros”⁵⁹

Biografía Incompleta

Bajo este título tan sugestivo, *Biografía incompleta*⁶⁰, se entregan los poemas escritos por Diego entre 1925 y 1966, es decir, en más de cuarenta años de trabajo poético: desde los jóvenes años presididos por la figura de Vicente Huidobro, hasta su fórmula más personal del creacionismo. Tal vez, se trate de uno de los libros más importantes dentro de su producción de poesía absoluta –como denominaba el santanderino a su vertiente vanguardista- y, también uno de los escasísimos libros (o el único en esos años) que continúan la teoría estética fundada por el poeta chileno.

Dividido en seis partes, el libro se abre con un epígrafe del propio Gerardo que subraya aún casi treinta y cinco años después de la muerte del autor de *Altazor*, su admiración y su condición de discípulo dentro de la corriente creacionista: “Hablando con Vicente Huidobro”,

⁵⁹ Diego, Gerardo. *Poesía de creación*. Op. Cit., p. 201.

⁶⁰ Diego, Gerardo. *Biografía incompleta*. Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1953 (Segunda edición aumentada, 1967).

evidentemente, un homenaje emocionado a quien le guiara tantos años en su quehacer literario.

Dada su condición de poemario en orden cronológico, es decir, que recoge poesías de la etapa inicial del Creacionismo de Diego, hasta otros pertenecientes a los años sesenta, se evidencia una diversidad de registros, e incluso, de intensidad lírica, aunque la tónica general del volumen sea incluir textos que ofrecen algunas características particulares con respecto a sus otros libros anteriores. La primera de ellas –y que salta a la vista del lector- es que el poema tiende a ampliar su extensión haciéndose más largo e intentando un desarrollo más completo en sus ideas poéticas. En segundo lugar, Diego opta por el verso libre (aunque en ocasiones retorne a la incorporación de versos medidos, eso sí, sin la recurrencia de sus libros precedentes), lo que dinamiza su verso y lo traslada a otros ritmos, quizás, más cercanos a la poesía de Vicente Huidobro. Como tercera característica –tal vez la más notable- es su intento por dar un sentido más homogéneo a sus poemas, evitando caer en la tentación de construir textos donde la imagen sea la única protagonista, y donde ésta se una a otras de forma casi desorbitada como ocurría en libros tales como *Imagen*, *Limbo* o *Manual de espumas*.

Es indispensable señalar que el Creacionismo de Gerardo Diego acusa, fuera de las etapas cronológicas evidentes, una serie de estadios dentro de su particular visión de la vanguardia huidobreana. Si, en un principio, el poeta imitaba claramente los textos de su colega chileno, una vez que Gerardo logra afianzar su propia perspectiva frente al hecho creacionista (y una vez alejado de la órbita de las ideas de los autores ultraístas, aunque no de sus publicaciones), inicia una serie de “tanteos” que le llevarán alternativamente, dentro de su producción literaria a incorporar algunos elementos que a su juicio, presentan una variante a la escritura de Huidobro, esto es, el uso de la rima, la incorporación de lo lúdico, el sentido del humor, etc.; a la par que alterna con los recursos propios de la vanguardia

huidobreana, aunque en algunos de sus libros (*Fábula de Equis y Zeda* y *Poemas adrede*) los abandone momentáneamente –sobre todo en lo que se refiere a la utilización de los blancos, de los espacios y de la disposición gráfica de los poemas- para dedicarse a la exploración y adaptación de modelos clásicos de la poesía llevados al terreno de la escritura vanguardista. Pero, donde es posible apreciar con mayor claridad esta evolución hacia una poética más personal y, a la vez más inquisidora del lenguaje y, arriesgada desde el punto de vista de la sintaxis y de las concepciones formales y temáticas que sostienen su obra, es en el tratamiento de la imagen, no sólo como entidad autónoma y plena (ella sola) de significado sino, en su situación al interior del poema, en la red de relaciones que otorgan al texto su significado completo. En una primera etapa, se podría constatar, una vez más, una imagen cercana a la greguería de Ramón Gómez de la Serna, es decir, a un privilegio evidente de la capacidad deslumbrante de la metáfora donde, en la mayoría de los casos el contexto quedaba aislado del sentido absoluto del poema, y más que eso, no guarda una relación directa con la totalidad (es usual comprobar que este tipo de imágenes establecen lo que es posible llamar “una relación periférica” con el sentido global, entregando en forma caleidoscópica o disgregada, elementos disímiles que sólo se aúnan en una lectura más acuciosa del texto). En contrapartida –y excluyendo la imagen de libros como *Poemas adrede* o *Fábula de Equis y Zeda*, que aunque mantienen el temple creacionista, se ven implicados en un estilo diferente, cual es el homenaje, la glosa, la parodia, e incluso la copia de una determinada manera como por ejemplo el gongorismo o el garcilasismo-, la imagen de *Biografía incompleta*, fundamentalmente la que aparece en la segunda mitad del libro, intenta una penetración diferente al “objeto creado”, vale decir, a esa entidad abstracta y distinta a la realidad que pretende en sus postulados el Creacionismo, utilizando de forma distinta el contexto del poema, es decir, integrándose en la red de relaciones de éste para completar el sentido y no sólo constituir un “ente aparte”, incluso de la propia

temática del texto, sino, evitando la aparente desconexión con otras metáforas –similares en factura- que aparecían en sus libros precedentes. De esta forma, el elemento central de la poesía creacionista y, más que medular en la poesía de Gerardo Diego, puede seguirse en tres etapas esenciales: la primera de ellas, **la imagen deudora del poema ultraísta y de los textos huidobreanos**; la segunda, **la imagen como centro y casi objeto mismo del poema** (una imagen tras otra sin relación evidente); y una tercera, donde **la imagen logra inscribirse en el contexto del poema para transformarse en una señal más al interior del texto** (conjuntamente con otros rasgos indicativos, ya sean gráficos, estilísticos, temáticos o extraliterarios) es el caso en esta *Biografía incompleta*.

Aun así, y tal como se apuntaba en un comienzo, este volumen puede considerarse –una vez más dentro de la obra poética de Gerardo Diego- como una recopilación de textos (en sentido estricto, un poemario), donde el título del libro (como en muchos otros volúmenes del poeta santanderino), consigue entregar una cierta unidad, aunque verdaderamente los poemas en su mayoría poco tengan que ver entre sí y guarden una cercana relación en su carácter fragmentario (característico de la vanguardia), es decir en la continuidad cronológica que el propio título señala. De allí mi insistencia en subrayar que se trata de un volumen muy extenso que bien podría dividirse en dos: desde 1925 a 1943, y desde 1949 hasta 1966, siendo esta última parte la que posee un atractivo mayor, no sólo por la necesaria experiencia literaria adquirida por el poeta al cabo de los años, sino porque constituye una suerte de “Creacionismo revisitado”, revisado en sus postulados teóricos y puramente líricos y, confirmado con entusiasmo, pero desde una óptica sino diferente, al menos imbuida en la distancia, el recuerdo y la nostalgia, aunque no por eso fácil como tampoco dado a las concesiones gratuitas que podrían esperarse de un poeta que regresa a un territorio entrañable de su propia historia literaria.

En el primer acápite del libro, con poemas escritos entre los años 1925 y 1929, hay que constatar prácticamente las mismas características que he revisado en sus poemarios precedentes, donde destacan dos poemas más que por sus particularidades notables, por su valor testimonial dentro de la biografía y la obra del escritor santanderino. En primer lugar, el poema escrito en homenaje a su amigo Juan Gris (“A Juan Gris al otro lado”), “Liebre en forma de elegía”, donde se recuerda el estrecho vínculo que unió a escritores y pintores -cubistas y creacionistas- al extremo de constituir un frente común desde ambas artes⁶¹. Se trata de un texto de singular belleza (comparable al que luego dedicará a Vicente Huidobro en este mismo libro) y que merece una atención privilegiada:

“Pues bien

Eso que late amigo entre tus manos

eso es el amor de padre

o también la liebre funesta

...

Entretanto

Yo persigo el destino

Obtenido en el roce de tus pensamientos inclinados

...

⁶¹ Recuérdese que Juan Gris colaboró incluso en la traducción de textos de Huidobro al francés, como puede comprobarse en el original manuscrito conservado en la Fundación Huidobro y donde, además, Gris realiza variaciones sobre poemas de Huidobro e intenta una escritura personal. Un tema a desarrollar en futuras investigaciones que me propongo realizar.

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”⁶²

Como puede comprobarse, un escrito que puede ser considerado como antológico dentro de la producción de Diego, a la vez que conlleva una carga emocional intensísima.

El otro texto que me parece importante de mencionar, es el titulado “Primera alondra de verdad” y, que hace referencia al libro (y al poema que da título a ese volumen) publicado en Madrid en 1941, *Alondra de verdad*, perteneciente a la “obra paralela” que desarrolla Gerardo Diego y que él mencionaba como “poesía relativa” para diferenciarla de su vertiente creacionista. De temática similar a la publicada en el volumen homónimo (aunque aquella guarde la perfecta forma del soneto), no deja de llamar la atención ya que puede tratarse de una primera versión, en verso libre de la que escribiría posteriormente:

“Alondra de verdad quien te dio alas
 Quién la música azul que alzas y robas
 Música que flotaba en mis alcobas
 Alas que navegaban por mis salas

⁶² Diego, Gerardo. *Poesía de creación*. Op. Cit., p.p. 218-219.

...

Pero naciste tú alondra de verdad

Directamente de mi pecho en vuelo sin escalas

...

Y ahora tras de ti se aleja y vuela

Mi mirada más verde color brial de infanta

Carta mi alondra de verdad alondra canta”⁶³

Mientras que en la versión (o, para ajustarnos más aún a la idea de que, aunque de inspiración común se trata de otro texto) de 1941, el poeta no se separa del mismo temple, pero si cambia al endecasílabo, aunque siempre en un sentido muy similar:

“Alondra de verdad, alondra mía,

¿quién te nivela altísima y te instala

En tu hamaca de música, ala y ala

Múltiples, locas en la aurora fría?

...

Ay, gorjeadora de mortal estilo

⁶³ Diego, Gerardo. *Poesía de creación*. Op. Cit., p. 22.

Quémame en chispas de tu centelleo

Mi de verdad alondra, alondra en vilo”⁶⁴

En los poemas reunidos en el segundo acápite (escritos entre los años 1930 y 1934) todavía son visibles las constantes que he revisado con anterioridad. De forma similar a la primera parte de esta *Biografía incompleta*, es posible hallar textos de indudable valor, tales como “Valle Vallejo” (en homenaje al poeta peruano a quien conoció en París mediante Vicente Huidobro) en ese sub-género tan practicado por Gerardo Diego y que podríamos calificar de “poema-homenaje”, “Quien sabe”, “Homenaje a Ovidio” y otro, que lleva el mismo nombre que el volumen completo que recogen estos poemas, “Biografía incompleta”. En el primero de ellos, puede evidenciarse como el poeta ya es capaz de discernir etapas en su propia obra parodiando su propio estilo desarrollado en “Manual de Espumas” y, que a la luz de los poemas que acompañan a éste en Biografía, hacen aún más notoria la diferencia entre ambos estadios de su evolución poética:

Fábula cotidiana

...

Ayudadme vosotros ángeles desprendidos

del humo rosa del oriente express

mi colección de sellos qué rumor era el suyo

al filo de las tres

⁶⁴ Diego, Gerardo. *Ángeles de Compostela-alondra de verdad*. (Edición a cargo de Francisco J. Díez de Revenga). Editorial Castalia, Madrid, 1985, p. 81.

...

Una mancha muy grave

dejó la puesta de luna en la ventana

Yo pienso en ella y ella no lo sabe

La solución mañana”⁶⁵

La alusión del último verso, “la solución mañana”, hace pensar en la comprensión del mismo frente a sus poemas anteriores (independientemente del sentido del texto), confesando veladamente, su condición hermética y a veces, desentrañable. Sin lugar a dudas, una prueba más de su amplio sentido del humor, no sólo como un elemento al interior de su obra, sino, también frente a su propio oficio literario.

“Biografía incompleta” es un poema que reviste especial interés dentro de este volumen; no sólo por dar título a todo el poemario, sino también, porque nos entrega la perspectiva del autor en torno a su propia vida (y a su poesía) como, asimismo, frente a la concepción del libro entero, donde se extrae su idea de la necesidad de poetizar aún en la búsqueda de una poesía renovada (y a pesar del mundo extraño, surrealista y hasta injusto que aquí presenta):

“Si canta la cigarra y bajo las pestañas

Hay latitudes todavía

Si las cerezas callan y las nubes meditan

⁶⁵Diego, Gerardo. *Poesía de creación*. Op. Cit., p. 236.

Tiempo es ya de cantar tu biografía”⁶⁶

Autodenominándose el poeta como una “cebra soñadora”, otra vez, utilizando el sentido del humor y el elemento sorpresa como recursos y, en ocasiones como motivos estructuradores de la totalidad del poema.

Más adelante, el hablante relata algunos acontecimientos de su fantasía vivida en los que no deja de haber cierto patetismo tragicómico, continuando con el juego de *alter ego*, la cebra soñadora.

...

“Déjame recordar

La noche que tú naciste

El cielo avergonzado se arrancaba su hedionda ostra de estrellas

Más que difícil es perseverar

...

Adónde llevaron

Quién fue el ángel cow-boy que te raptó

En todas partes te adivino y llamo

⁶⁶ Diego, Gerardo. *Poesía de creación*. Op. Cit., p. 238.

Mis tirantes te buscan te adoran mis pijamas”⁶⁷

...

En un tono que recuerda algunas composiciones similares de Alberti (como *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* de 1929) y de García Lorca, donde el hablante adquiere forma de animal y narra sus extrañas aventuras siempre presididas por el humor.

Los poemas escritos entre 1941 y 1943 y que constituyen la tercera parte de esta *Biografía incompleta*, acusan algunas diferencias con los revisados anteriormente. Podría afirmarse que se trata de poemas de transición hacia un registro diferente al que ha demostrado hasta el momento (registro que logra su consolidación a partir de la cuarta parte con poemas escritos desde 1949 hasta 1966). Se acercan a los últimos textos del libro *Últimos poemas* de Vicente Huidobro (1948) fundamentalmente por una proximidad con la poesía surrealista (un aspecto que aún debe estudiarse dentro de la poesía del santanderino y también del chileno) centrada en la imagen y que bien puede hacer referencia a un contacto y una atracción por la escritura de la vanguardia francesa. Como ejemplo, los primeros versos del poema que abre este acápite tercero, “condicional”:

“Si cascas como un huevo

un reloj abandonado de las horas

caerá sobre tus rodillas el retrato de tu madre muerta

Si arrancas ese botón umbilical de tu chaleco

Cuando nadie le observa entre las hojas

⁶⁷ Diego, Gerardo. *Poesía de creación*. Op. Cit., p. 238-239.

Verás cerrarse uno a uno los ojos de las esponjas”⁶⁸

...

Dentro de las particularidades de estos “poemas de transición” (que, como se verá, anuncian una revisión de la escritura creacionista en su sentido más estricto, vale decir que se atiene a la factura de una poesía más dramática, que intenta una reflexión lingüística y una inquisición hacia la existencia muy marcadas; por otro lado, se intenta una revisión de los propios conceptos teóricos y, una vez más de las escuelas literarias que aún practican una poesía intimista, impresionista, o bien, inmersas en preceptos romántico tardíos, modernistas o decimonónicos. Esta crítica, se hace evidente en el poema “Este ciego lirismo”, donde Diego acomete contra los excesos de una poesía aletargada:

“Este ciego lirismo que se arrastra palpando

que alarga sus antenas doloroso y elástico

este torpe lirismo cuajado cuerpo sólido

onerosa presencia de cristales truncados

este sordo lirismo mudo lirismo idiota”⁶⁹

...

Pero, sus críticas no sólo van dirigidas hacia los escritores seguidores de una determinada corriente (recuérdese que el poema

⁶⁸ Diego, Gerardo. *Poesía de creación*. Op. Cit., p. 245.

⁶⁹ Diego, Gerardo. *Poesía de creación*. Op. Cit., p. 249.

está escrito en los años cuarenta, muy superados ya los anacronismos y luego de publicarse libros tan notables y renovadores dentro del panorama literario español como los escritos en poesía, por los principales exponentes de la Generación o grupo poético del 27), también, Diego se implica en su propia filípica, incluyéndose él mismo dentro de la calificación de seguidores de “Este lirismo en fin inválido y tullido...”, constituyendo una autocrítica a su obra relativa, como una referencia o justificación de algunos textos dentro de su poesía absoluta o creacionista:

...

“Este lirismo en fin inválido y tullido

...

¿Lo llevamos al cuello para hundirnos

...

O para hacer posible el divino equilibrio

De esas alas de seres que

Vuelan cantan traspapelan azotan?”⁷⁰

Por otra parte, los poemas reunidos en esta tercera entrega de *Biografía*, hacen referencia a una libertad formal mejor entendida, esto es, mejor incorporada al texto, donde los recursos, tanto estilísticos como extraliterarios no se encuentran privilegiados respecto al texto, lo que permite que estos escritos concentren la atención en su temática (acercándose incluso a la poesía relativa), y a la vez, posibilitando una apertura hacia el lector que la

⁷⁰ *Ibíd.*

distancia del hermetismo tan tradicional de sus libros anteriores. Así en poemas como “Eran” “Afán” o “Al trasluz”, en los que el poeta santanderino intenta una iluminación mayor de sus imágenes como también, del resultado final de sus poemas, donde tanto temática como tono se hallan abiertos a una interpretación mucho más ajustada y no en la acostumbrada ambigüedad de muchos de los poemas de sus libros anteriores.

Los poemas reunidos en la cuarta parte (1949), inauguran una forma de poetizar que, aunque manteniendo los esquemas propios del Creacionismo, consiguen una perspectiva diferente; ya sea por el temple que en ellos se evidencia, ya sea por la temática, que bien podría considerarse como una revisión de los tópicos desarrollados en libros precedentes. Diego reflexiona en estas páginas sobre la función de la poesía, sobre el papel de la poeta sobre el Creacionismo mismo, sin que esto le acarree arrepentimientos o rechazos, sino que, por el contrario, le haga reafirmarse en sus principios, a la vez que logra transmitir una nostalgia por la audacia juvenil de la vanguardia.

Como en algunos textos del acápite anterior, sus preocupaciones formales se dirigen en rumbo distinto; no se trata ya de instaurar, fundar o consolidar una poética renovadora, eso ya se ha logrado a través de sus propios libros como con los de ultraístas y poetas de la llamada generación grupo del 27 o del 25; tampoco intenta el papel de defensor que justifica inoportunos intentos juveniles, por el contrario Gerardo Diego se reafirma en sus conceptos, pero eso sí entregando un matiz diferente a lo que ha sido la tónica de su obra poética. Aunque mantiene algunos recursos probados en obras pasadas, también hace hincapié en reforzar la unidad del poema, intentando aunar la homogeneidad de las imágenes con una trama (a veces mínima) que logre esclarecer el sentido último del texto, dotándolo de una línea argumental que permita al lector un seguimiento más acabado del mensaje propiamente tal.

Al igual que en *Poemas adrede* o en las partes anteriores de este poemario, el poeta cultiva el homenaje, aunque esta vez, lo recubra de una añoranza y también, sus versos adquieran una intensidad dramática distinta. Tal vez, el ejemplo más notable lo constituya su poema en homenaje a Huidobro, un texto que respira una emoción muy especial y que, dada su importancia dentro de lo que biográficamente constituyó para Diego la influencia del escritor chileno, se transcribe aquí íntegramente. Hay que subrayar, además, que se trata de un poema elegíaco, ya que un año antes de su composición Huidobro había fallecido en el hermoso y antiguo balneario (muy aristocrático a principios del siglo veinte) de Cartagena, en Chile, casi en un aislamiento total:

“Quiero hablarte Vicente
 en tu dialecto natural
 el olvidado en tu natal Santiago
 el dormido en tu terrenal Valparaíso

Tú fuiste a tu floresta una mañana
 y gritaste “Adán
 levántate y habla”

Y él te habló le aprendiste su alfabeto

Plantabas una letra en la estepa

Y florecía un poema ecuatorial

Sembrabas una sílaba en el mar

y amanecía un Altazor de siglos

una aurora boreal de esperanza

austral de fe

orientioccidental de amor

Desde que tú viniste

reina en el cielo una tierra de bonanza

y entre estrellas y grillos

el eterno retorno

todo es calor de hombre

sudor alado de mujer

entre el cráneo hendido de Behring

y el pie quebrado de Hornos

toda América comba

atada sigue a sus espumas

ofreciendo su monte de Venus

al cisne voracísimo

América que sufre de Europa gracias a ti

como quien padece mordedura de hígado

La estación conyugal es inminente

y un pájaro antes nunca visto

aprende la chilena pronunciación de “guerra”

y precipita la sombra de la cruz de Cristo

¿Oyes clavar el ataúd del cielo?

Desde donde tú habitas

¿se oye el martillo que clava

el ataúd del hombre muerto

la trenza que desclava

el embalaje de la mujer virgen?

¿Te ha quedado en las manos un aroma de selva?

¿Hay esperanzas de que Adán vuelva?

¿Hay indicios de incesto

del incesto en masa que todo lo resuelva?

Respóndeme Vicente yo te escucho

Te fuiste sin decirme adiós

Mucho hay que hablar entre los dos

en tu dialecto sobrenatural

en el que hablan la llama y el carbón

Mucho hay que hablar mientras cae de tus manos

el papiro incesante de la creación”⁷¹

⁷¹ Diego, Gerardo. “Hablando con Vicente Huidobro” en *Poesía de creación*. Op. Cit., pp. 271-272.

Tras la lectura de este texto, se evidencian multitud de referencias a las obras del autor; se habla de *Adán*, poema-libro inspirado en los escritos de Ralph Waldo Emerson, de *Altazor*, otro texto del chileno que significó una revolución auténtica para la literatura en lengua castellana de la época, de *Temblor de cielo*, donde se cita el último verso (“oyes clavar el ataúd del cielo”), etc. Asimismo, las referencias biográficas, como los reconocimientos a la influencia del poeta santiaguino son indudables: su importancia en el panorama poético de la península (“Desde que tú viniste/reina en el cielo una tierra de bonanza”) a la par que se celebra su aparición dentro del mundo de la creación literaria. Si bien “Hablando con Vicente Huidobro” –epígrafe de *Biografía incompleta*– no puede considerarse como un poema significativo dentro de la corriente creacionista de Gerardo Diego, al menos debe entenderse como una suerte de “compendio histórico” del movimiento vanguardista, pues en él se hallan registrados los hitos que, para el escritor de Santander, debieron de ser los más importantes para el desarrollo de su línea poética.

Alejado de las corrientes elegíacas, el resto del libro (esta segunda parte que a mi juicio, representa una de las fases más brillantes de la poesía absoluta de Diego), discurre en planteamientos distintos a la inmediatamente anterior (incluso las dedicatorias se enfocan hacia otros personajes del mundo literario español de postguerra, como Luis Vivanco, Dionisio Ridruejo o Leopoldo Panero), donde se acusa una influencia de la poesía escrita después de la Guerra Civil –en especial de los autores antes citados– en que el juego lingüístico o la audacia vanguardista se posterga en aras de una poesía más reflexiva y seria aunque no por esto más significativa. Aun así, el poeta de esta segunda parte de *Biografía incompleta* camina hacia otros derroteros; la “liviandad” de sus poemas anteriores es dejada de lado en

pos de un temple más grave y, a veces amargo; es el caso de su poema “Venida del tiempo”:

...

“El tiempo sube y baja

y baja negra la nube

y sube blanca la mortaja

...

Si el tiempo se durmiera

si el tiempo se muriera

Volverían las flores a enloquecer de celos”⁷²

Lo mismo ocurre en otros textos similares como “La guerra”, “Proceso” o “Esos pasos”, que una vez más, posee una cercanía indiscutible con la obra última de Huidobro:

...

“esos pasos como horror y horror cuatro

Esos pasos como dos y dos espanto

...

Los pasos de mi antípoda del cielo

⁷² Diego, Gerardo. *Poesía de creación*. Op. Cit., p. 265.

¿no los oís? Escuchad qué silencio”⁷³

...

Aunque es evidente que se ha producido un cambio en el tono de la obra del santanderino; no sólo es menester señalar como causa su revisión del Creacionismo y la nostalgia por la época de auge del movimiento; también, se trata de una indagación más profunda en el ámbito del lenguaje poético de la vanguardia, la búsqueda de una temática que bien podría incluirse dentro del marco de su poesía relativa. Ya no intenta sólo privilegiar el juego fonético o a la metáfora disparatada como eje del poema, ahora, Gerardo Diego opta por insuflar un significado mayor, apostar por el poema no sólo como un vehículo reformador, sino como él ha practicado en su poesía de corte tradicional, dotándolo de una coherencia y de un sentido que permita al lector un acercamiento mejor a la propia poesía de vanguardia, algo que en su época sólo estaba reservado a los mismos poetas y a algunos iniciados en la materia.

Los poemas recogidos en las partes quinta y sexta (entre los años 1952 y 1966) participan de las mismas características a los ya revisados en el acápite cuarto. Una vez más, Diego continúa entregándose a una lírica creacionista donde lo formal constituía el centro del texto) y donde el poema cobra mayor extensión silábica y versal. En general, son poemas que hacen referencia al mundo personal del poeta, en los cuales la veta intimista cobra relieve en una percepción del mundo mucho más atomizado y sin que la modernidad tan característica de sus primeros poemas creacionistas, donde veíamos aeroplanos, aerostatos o coches, aparezcan más que como una casual referencia (otro tanto ocurre con la velocidad, con los grandes

⁷³ Diego, Gerardo. *Poesía de creación*. Op. Cit., p. 267.

desplazamientos, el exotismo o los anuncios proféticos sobre un nuevo mundo ad portas, asuntos tan caros a la *avant garde*).

Tal como se verá en el último libro de corte creacionista de Gerardo Diego, *Biografía continuada* (1972), se está en presencia de una poesía que cada vez se hace más auto referente, donde las claves personales del santanderino ocupan un espacio mayor, dotando a la imagen con una emotividad poco vista antes de estos textos (y no sólo en lo que respecta a los poemas que hacen referencia al pasado biográfico de Diego o a determinados personajes o acontecimientos relacionados con la vanguardia huidobreana), aunque hemos de decirlo, manteniendo la tónica reformadora de antes. Es importante señalar que siendo Diego uno de los pocos miembros de la Generación del 27 que permanecen en España luego de acabada la Guerra Civil, su poesía puede considerarse –junto a la de Vicente Aleixandre y Dámaso Alonso- como uno de los poquísimos referentes inmediatos para las jóvenes generaciones de poetas peninsulares, ya sea en su vertiente vanguardista como tradicional, a la par que cultiva una poética mucho más cosmopolita que la de sus otros colegas como Luis Rosales o Leopoldo Panero, es decir mucho más arraigada con las corrientes europeas, lo que, sin duda alguna, dota a sus libros de una importancia incuestionable dentro del panorama poético español ejerciendo, tal vez, sin que el mismo autor se lo proponga, una suerte de magisterio poético importantísimo para los futuros miembros de las escuelas y generaciones posteriores.

Pero, volviendo a los textos de estas últimas partes de *Biografía incompleta*, es necesario detenerse en la lectura de algunos de los poemas más significativos dentro del volumen; de esta forma, debemos llamar la atención sobre algunos como “El ojo”, donde Diego nos propone esta vez de forma menos aparatosa, una salida de esperanza en la visión poética de la existencia, en la mirada renovadora del poeta:

“Dadme un ojo de poeta un solo ojo

un ojo de Camoens

y moveré el mundo en torno a su iris

...

Todo el mundo quisiera ser ojo de poeta

todo el ojo quisiera ser hombre de mundo

quisiera ser ese ojo en el banco de ojos

depositando allí para salvar al mundo

que no sabe por dónde llorar”⁷⁴

Otro tanto acontece con poemas que se pueden catalogar como “vallejianos” en los que el poeta persigue una compenetración mayor con su propia lengua (incluso construyendo neologismos) a la vez que privilegia la comprensión temática del mismo:

“Nuestro idioma es muy serio

Nosotros somos nos y somos otros

Y así sin salirnos del nos

somos también otros es decir vosotros

No decimos no sentimos

⁷⁴ Diego, Gerardo. *Poesía de creación*. Op. Cit., p. 295.

nosunos y vosotros

sino nosotros

y por lo tanto sois vosunos”⁷⁵

...

(“Nosotros”)

O en otros textos donde la sintaxis se hace mucho más complicada que en sus composiciones anteriores, provocando también, un cambio al interior de la imagen que, sin perder su poder evocador o su refulgencia, se hace mucho más concentrada y precisa. Es el caso de poemas con “La uña”, “El cuentagotas” o este “Hombres en masa”:

“Por un derramamiento en púas de estrellas

y una opción al triunfal carro de las sotas

los hombres en masa se concentran

No falta un exterior que les mida la marcha

a contrapelo del reloj

ni tampoco se pusieron de acuerdo las nubes de búfalos”

...

De esta manera, *Biografía incompleta* cierra un ciclo de escritura creacionista que sólo será retomada por Diego en el año 1971 en

⁷⁵ Diego, Gerardo. *Poesía de creación*. Op. Cit., p. 319.

Biografía continuada, un libro continuador (como lo dice su título) de las diversas líneas desarrolladas en este libro recién estudiado. Aun así, es importante subrayar la extraordinaria significación que ambos poemarios constituyen, ya que se trata de los últimos libros auténticamente vanguardistas escritos por el poeta santanderino, a la par que se configuran como los últimos libros que aún mantienen vivas las ideas de Vicente Huidobro, ya que a pesar de la influencia ejercida por el chileno en diversas generaciones poéticas posteriores, fundamentalmente en Hispanoamérica y en Chile en particular, Gerardo Diego puede considerarse como el último exponente de la corriente creacionista en lengua castellana e incluso, en el mundo entero.

Biografía continuada

Para completar y cerrar, este análisis de la poesía creacionista de Gerardo Diego, es indispensable citar su último libro de poesía absoluta, *Biografía continuada*⁷⁶, que reúne los textos escritos por el santanderino entre los años 1971 y 1972. Como apuntábamos anteriormente, cobra importancia por constituirse en el último testimonio poético del Creacionismo, cincuenta y seis años después de la publicación del primer libro de Huidobro que puede considerarse auténticamente vanguardista (*El espejo de agua*, 1916).

Dada su importancia histórica, tanto para la literatura chilena, hispanoamericana y española, *Biografía continuada* debe señalarse como un documento inestimable para el estudio evolutivo de las vanguardias literarias (y no sólo como un último libro de corte vanguardista en la poesía de un autor). De esta forma –y tal como afirmé en páginas anteriores- este poemario desarrolla una poética mucho más cercana a la

⁷⁶ Diego, Gerardo. *Biografía continuada*. Incluida, por primera vez en la edición completa de sus poemas creacionistas *Poesía de creación*. Op. Cit.

reflexión, al autoexamen de las características de una poesía que fue en su momento renovadora, como de igual forma intenta la superación de algunas particularidades que evitaban su fluidez y un contacto mucho más directo con los lectores (los llamados “vicios” del vanguardismo, tales como la excesiva utilización de recursos extraliterarios, la incorporación excesiva de caligramas y grafismos, la ausencia de puntuación, etc.. Tal vez, el problema principal lo constituyese el marcado hermetismo de muchos de los poemas), a la par que entrega una perspectiva no ajena a la nostalgia y, también al homenaje póstumo, al reconocimiento o recuerdo de determinadas figuras literarias que revistieron importancia para la vida y obra del autor de *Imagen*.

Considerando a este poemario como el fin de un ciclo dentro de la poesía vanguardista, es posible adelantar algunas conclusiones con respecto al Creacionismo como corriente, donde desde los iniciales postulados, los libros, manifiestos y acontecimientos relacionados con sus cultores, hasta la práctica desaparición del mismo, discurren medio centenar de poemarios, varias novelas y obras de teatro, un sinnúmero de textos o pseudo textos teóricos o teóricos y un estrecho contacto con poetas de casi toda Europa y América del Sur, a la par de una reconocida y fundamental influencia en el ámbito de la poesía en lengua castellana y francesa⁷⁷.

Si bien no está en discusión el éxito o fracaso de determinadas posturas estéticas o literarias, con respecto a *Biografía continuada*, es necesario considerar algunas apreciaciones elementales que el propio Gerardo Diego se encarga de evidenciar a través de sus poemas y también, a la luz de un seguimiento histórico del movimiento. En primer lugar, no está en juego la personalidad de los cultores de la corriente creacionista, de tal forma que es posible asegurar sin temor al “personalismo” del que tanto acusaron a Huidobro, que se trata de un movimiento literario (no escuela, un punto que aclaró el propio Vicente Huidobro hace años) que logra desarrollar con claridad distintos estadios de

⁷⁷ Vid. Bibliografía.

evolución –de allí que no es posible considerarlo como un movimiento trunco-, sobre todo en los casos del chileno Huidobro y del español Gerardo Diego (como bien demuestra este libro). En segundo lugar, se trata de una corriente que logra despertar, fuera de las fronteras iniciales de la vanguardia (esencialmente Francia), un interés considerable, estableciéndose tanto en España como en Argentina, movimientos sucedáneos (aunque luego cambien su signo) inspirados en las ideas estéticas del creacionismo⁷⁸. En tercer y último lugar, donde considerárselo como un movimiento que posee destacadísimos exponentes, donde destacan fundamentalmente, aparte de su fundador, Vicente Huidobro, los españoles Juan Larrea y el poeta que aquí se estudia, Gerardo Diego.

De esta forma, *Biografía continuada* puede considerarse como el broche final del Creacionismo (no existen otros testimonios posteriores, al menos divulgados y conocidos universalmente), aunque al interior del poemario, no se hallen diferencias notables con el libro inmediatamente anterior en la producción de Diego, *Biografía incompleta*, ya que tanto el temple como la temática de la mayoría de los poemas no difiere en absoluto de su predecesor. Aun así, es interesante revisar algunos de ellos –fundamentalmente por su valor testimonial con últimos exponentes del Creacionismo- deteniéndose en el tono en que se hallan escritos y en la perspectiva del hablante (que a veces, recupera el humorismo de los libros iniciales) como claves para su lectura. Entre estos, cabe destacar algunos poemas breves como “Tan futura quiere ser” o “Himno triunfal”, donde el tema principal está referido a la esperanza o “Proverbial”, en el que se describe al poema mismo, ya sea en sus características formales como en su capacidad evocadora:

⁷⁸ Un fenómeno único en la literatura hispanoamericana. El creacionismo nace en Chile, se estrena en Buenos Aires, se fragua en Francia, se consolida y expande en España y regresa a América en la poesía de Jorge Luis Borges quien se encarga de fundar el llamado “Ultraísmo argentino”.

“Poema delgado

como la luz de un páramo

Poema estrecho

como el cauce del miedo

Poema exacto

sin posible entreacto

...

Disentimiento

árbol y consejo

asentimiento

los párpados y el vuelo”⁷⁹

O, como final de su escritura vanguardista, el texto “Historia natural”, donde Diego ofrece una relación de su propia biografía con sus descubrimientos en el marco de la creación poética:

“Explosiones e imágenes

Alternativamente se suceden

...

Estoy mirando aulas y oleajes

⁷⁹ Diego, Gerardo. *Poesía de creación*. Op. Cit., p. 347.

Estoy oyendo en lengua de cordera

La espuma del quebranto original

...

Y ya diviso discrimino abrazo

La loca sordomuda y el náufrago poeta

Que con un galeón empavesado

Se hundió feliz para tañer la lenta zarabanda

...

Y por encima de tantas creaciones

El palacio de la col barroca

Iluminado

Al verde éxtasis de una fe de luciérnaga”⁸⁰

Donde es posible constatar, a pesar del discurso “auto paródico” y a veces, un tanto amargo, su convencimiento y fe en la línea seguida dentro de su andadura poética, afirmación que se ve reforzada en una de las últimas entrevistas concedidas por el autor de *Fábula de Equis y Zeda*, en las que matiza algunas aseveraciones juveniles, propias y ajenas, a la vez que reflexiona sobre su experiencia literaria:

“(...) -Usted conoció al poeta chileno Vicente Huidobro en mil novecientos veintiunos. Con él y con Juan Larrea introduciría el

⁸⁰ Diego, Gerardo. *Poesía de creación*. Op. Cit., pp. 356-359.

creacionismo en España. ¿Pensaban entonces que, como escribió el propio Huidobro, “el poeta es un pequeño Dios”?

G.D.: El poeta es, al menos, el pequeño Dios de su pequeño mundo.

- en alguna ocasión, usted ha dicho que la poesía es un estado de excepción.

G.D.: Quiero decir que no es lo normal, que la poesía es una cosa que sólo tienen los anormales, los extraordinarios.

(...) En mi obra las tendencias están constantemente moviéndose tras, adelante, trabándose unas a otras. Esto es, tal vez, lo que me caracteriza (...)”⁸¹

De esta forma, Diego pone punto final a su obra creacionista, una obra –que como he comprobado– posee la virtud de mantenerse vigente, al igual que la de Huidobro, pues ambas logran trascender el fenómeno estrictamente vanguardista en pos de la propia poesía; algo que, sin duda, puede considerarse un logro indiscutible, sobre todo si se piensa en la multitud de poetas relacionados con la *avant garde*, entre ellos los ultraístas, que no consiguen dejar una poesía resistente a los embates del tiempo⁸².

⁸¹ Prado, Benjamín. Gerardo Diego. *El escritor de la generación del 27 acaba de cumplir noventa años*. Entrevista publicada en la sección “Cultura” del Diario 16. Madrid, 5 de octubre 1986.

⁸² Con respecto a esto, José Luis Bernal apostilla acertadamente: “Gerardo Diego pudo, en efecto, haber vivido su biografía ultraísta (creacionista subrayamos nosotros) como una fiebre, si necesaria, pasajera; sin embargo y ello prueba a la postre la sinceridad de sus posturas primeras, no aceptó tal solución que le hubiera sido a fin de cuentas más fácil; sino que por el contrario vivió la vanguardia con la radicalidad y el convencimiento de los elegidos, lo que le permitió u obligó a conservar aquel espíritu y la actitud creadora a él consustancial a lo largo de toda su obra”. En *La biografía ultraísta de Gerardo Diego*. Op. Cit., p. 46.

TERCERA PARTE

LA POESÍA CREACIONISTA DE JUAN LARREA

Aunque sólo es posible considerar a Juan Larrea como autor de solo un libro creacionista (*Versión celeste*⁸³, y en justicia solamente creacionista en la primera parte de éste, “Metal de Voz”), es necesario destacar a este poeta como uno de los seguidores más importantes, junto a Gerardo Diego, de lo que se ha llamado el “creacionismo español”, muy distante a la vanguardia ultraísta.

Juan Larrea es introducido al creacionismo a través de Gerardo Diego, en una forma muy singular de propagación de las ideas estéticas de Vicente Huidobro, es decir, a través de la amistad más que en función de lecturas auténticamente reveladoras⁸⁴. En este punto es preciso detenerse en la anécdota que refiere Diego con respecto a Larrea, pues este último, al conocer la nueva estética del chileno no sólo varía su concepción poética y comienza, en esos días, a escribir una obra diferente, sino que vislumbra la posibilidad de conseguir una libertad personal, rompiendo, incluso, con su vida hasta entonces, intentando una aventura existencial diferente estimulado por el poder de las imágenes de esta poesía.

Aunque, como se ha señalado, son escasos los poemas que pueden considerarse estrictamente creacionistas dentro de *Versión celeste* (y esto es ratificado por el propio autor quien afirma en los prólogos de las ediciones de Torino y de Barcelona que sólo “los seis poemas de este conjunto (“Metal de Voz”) se escribieron y publicaron en 1919, al aparecer el ‘Ultraísmo’ en España” y que “los restantes son testimonio de una experiencia total que, tras un arduo período de empozamiento y preparación, que se extendió de 1926 a 1932, y que, sobre todo a partir de esta fecha, derivó hacia otros rumbos no menos poéticos en realidad, aunque sí más objetiva y concretamente culturales”) no es difícil encontrar huellas de la corriente

⁸³ Larrea, Juan. *Versión celeste*. Barral Editores. Barcelona, 1970. Se trata de la edición aquí utilizada. La *editio princeps* (bilingüe, castellano-italiano) está datada en Torino, Italia en 1969, traducida por Vittorio Bodini

⁸⁴ Ya Guillermo de Torre señalaba en su *Historia de la Literaturas de vanguardia* (Guadarrama, Madrid 1974) esta forma tan especial de transmisión literaria en el caso de la obra de Vicente Huidobro.

huidobreana en los textos que el propio poeta calificaba sino de “ajenos”, al menos diferentes a lo que puede calificarse como netamente vanguardista, aunque, tal como afirma Gloria Videla –según confesión de Gerardo Diego– “...El ‘creacionismo’ sirvió a Larrea para orientarse dentro de la ‘no dirección de Ultra. Sin embargo, su etapa creacionista se advierte menos por su gran personalidad. Hay en sus poemas más *larreísmo* que creacionismo”⁸⁵, un asunto que analizaré más adelante puesto que constituye una visión particular de la poesía a partir de las premisas del vanguardismo que, transformadas y sumadas a otros elementos –entre ellos una reconsideración de algunos modelos tradicionales- conforman una poética muy singular.

Con respecto a la pertenencia de Larrea al creacionismo y, al cambio ejercido en su poética, David Bary refiere con acierto los límites de esta circunstancia:

“(...) Para Larrea, escribir versos no fue nunca un mero juego o diversión. En su vida la poesía representaba siempre un camino de liberación. Empezó a escribir versos para desahogarse ante las congojas que le producía su encierro en un colegio. El primer texto suyo que conocemos entero, ‘Transcarnación’ (1917), expresa un cansancio radical para con la vida que le rodeaba y una necesidad de profundos cambios. Su encuentro en 1919 con la poesía de

⁸⁵ Videla, Gloria. *El ultraísmo*. Ed Gredos. Madrid, 19..., Capítulo “Poetas del movimiento”, p. 134.

Huidobro no le ofreció, como a ciertos ultraístas, una fórmula a seguir para escribir versos según la última moda de París, mostrándole en cambio la primera esperanza en la posibilidad de transformarse en otro, en su poesía como en Su vida.

En el caso de Larrea su época creacionista fue relativamente corta. Representa un momento, aunque decisivo, en un proceso ininterrumpido de búsqueda y de lucha consigo mismo. Entre 1919 y 1926 escribió muchos poemas; conocemos pocos de ellos, pero sabemos que para 1926 su poesía había evolucionado mucho. Ya no se parecía tanto a la de Huidobro. Pasaba lo mismo con sus ideas sobre poesía, ya que los conceptos que emite en 'Presupuesto vital' escrito en 1926 para su revista "Favorables París Poema", se diferencian claramente de las que seguía defendiendo Huidobro en sus *Manifiestos* (1925).”⁸⁶

Sin embargo no es posible dejar de subrayar su cercanía, tanto literaria como humana, a Vicente Huidobro⁸⁷, un hecho que

⁸⁶ Bary, David. “Sobre la poética de Juan Larrea” en *Nuevos estudios sobre Huidobro y Larrea*. Ed. Pre-Textos. Valencia, 1984, pp.107-108.

marcaría, como se ha visto, gran parte de su existencia y al cual Larrea otorgaba una importancia capital.

Si en 1926, tal como afirma Bary, se produce un distanciamiento en las concepciones poéticas y estéticas frente a Huidobro, este vínculo es especialmente esencial para comprender el período inmediatamente anterior (1919-1925), donde el poeta español escribe la mayor parte de su obra de inspiración creacionista. Una etapa breve y sin un número considerable de poemas, caracterizada por la gran dispersión de sus textos

—aparecidos en diversas revistas de la época, tanto de signo ultraísta o creacionista o simplemente de carácter general- y que, al igual que en el caso de Gerardo Diego, se distingue por un distanciamiento con las premisas de la joven vanguardia española (donde según palabras del poeta “no encontraba atmósfera ninguna”)⁸⁷ prefiriendo acercarse más aún a los postulados de Huidobro. Aunque, más tarde, Larrea no desconocía la nueva poesía francesa⁸⁹, opta por la postura del poeta chileno ya que le parece la más idónea con los tiempos y la que más posibilidades podía ofrecer como vehículo de expresión. En este punto es necesario detenerse un momento, pues Larrea no persigue solo una renovación de la poesía escrita hasta ese entonces, sino, en el plano personal, trascender los límites de la literatura hacia su necesidad vital de constituir una cosmovisión distinta de la existencia, algo que perseguirá toda su vida y que le llevará a escribir muchos ensayos que se sitúan más en el terreno de la filosofía y de la meditación estética que en el de la literatura. He aquí una de las diferencias más importantes entre el poeta de *Versión celeste* y los demás poetas vanguardistas, incluido Huidobro, pues éstos apuntan sus ideas al plano más estrictamente literario (rechazo a la mimesis, búsquedas de

⁸⁷ Hasta la muerte del poeta chileno, Larrea continuó un nutrido epistolario con Huidobro, muchas de esas cartas demuestran la gran amistad entre ambos escritores.

⁸⁸ Citado por Robert Gurney en su libro *La poesía de Juan Larrea*. Servicio editorial de la Universidad del País Vasco. Bilbao, s/f. (Traducción del inglés de Juan Manuel Díaz de Guereñu), p. 78.

⁸⁹ Cfr. Gurney, Robert. *Larrea y la poesía francesa anterior al surrealismo*, incluido en *Al amor de Larrea*. Ed. Pre-Textos. Valencia, 1985, pp.11-38.

nuevos formatos, etc.) sin trascender de una forma abierta hacia lo filosófico, como si ocurre en las concepciones de Larrea (muchas de ellas posteriores a su época vanguardista), pero que ya se vislumbraban en ciernes.⁹⁰ Prueba de esto es la evolución que es posible evidenciar a través de los poemas posteriores a “Metal de Voz” en *Versión celeste*, donde es apreciable su proceso y desarrollo desde la estética huidobreana hasta una forma personal de poetizar. Aspecto que muy bien señala el poeta español Luis Felipe Vivanco:

“(…) En la primera parte del libro, la titulada “Metal
de voz”, Larrea ha incluido seis poemas como muestras
de su primera manera de hacer poesía en imágenes
sueltas. Llamémosla su manera ultra (…)
Sin embargo, ha empezado a escribir como poeta
Ultraísta en castellano, sigue escribiendo en castellano
Como poeta creacionista, para terminar, siendo poeta
Surrealista en francés. Mejor dicho, termina, según
Confesión propia, no escribiendo más poesía a partir
del año 1932(…)”⁹¹

⁹⁰ Aunque Larrea no pueda considerarse como un surrealista en términos rigurosos, sus concepciones y la estructuración de sus reflexiones se enfrentan al mundo desde una postura similar a la de esta vanguardia.

⁹¹ Vivanco, Luis Felipe. *Juan Larrea y su Versión celeste*. En Rico, Francisco. *Historia y crítica de la literatura española. (1914-1939)*. Editorial Crítica. Madrid, 198., pp.243-246.

Aunque es compleja la filiación de los alcances creacionistas de Larrea (fundamentalmente por la escasez de poemas que reúne en su libro y por la dispersión de estos en revistas ultraístas como “Cervantes” y “Grecia”), existen, como se ha dicho, claros influjos de Huidobro. De esta forma es posible hablar de un Juan Larrea creacionista entre los años 1919 y 1925 (donde es evidente que se trata de un período de formación y de ruptura con la lírica tradicional, marcada por la imitación del estilo huidobreano y por la escritura de Gerardo Diego).

Versión celeste

Si bien es verdad que se trata de un libro que tardará muchos años en publicarse, *Versión celeste* constituye el único poemario de Juan Larrea. Publicado en Italia y luego en España (en 1969 y 1970 respectivamente), algunos de sus textos se habían dado a conocer en revistas y antologías, prometiéndose una edición, jamás publicada, bajo el título de *Oscuro dominio* o, tal vez, como una *Antología* de sus versos.⁹² Otros textos de carácter creacionista se pueden encontrar en las revistas ultraístas arriba mencionadas.

La mayor parte de los poemas relacionados con el creacionismo responden a modelos usuales de los poetas de la época (sobre todo una imitación de los libros del chileno conocidos en España). Aun así, algunos registran, desde ya, algunas características personales de Larrea que pronto lo harán distinguible de los poetas ultraístas y de la estética

⁹² Tal como adelantara Gerardo Diego en su famosa antología *Poesía española contemporánea (1901-1934)*. Ed. Taurus, Madrid, 1979, p. 374.

huidobreana. Así, ciertos críticos han querido ver en esta primera etapa una presencia clara del surrealismo⁹³, pero, en honor a la verdad, sólo es posible interpretar esto como una búsqueda propia de una voz que se diferencie de su maestro y de los dudosos vanguardistas del ultraísmo.

Entre los poemas que inauguran este volumen es necesario detenerse en el primero, “Evasión” (que desde el título recuerda a Gerardo Diego que titula homónimamente la primera parte de su libro *Imagen* de 1922). En este texto es posible rastrear imágenes muy ligadas al aspecto más deslumbrante del creacionismo, es decir a aquella práctica de asociar elementos aparentemente inconexos en los que la unidad se encuentra sólo al interior de la metáfora y no en el contexto del poema. No es por eso casual que esté escrito en 1919 (inicio de su escritura vanguardista) y que desde ya establezca una atmósfera personal, más bien sombría, alejada de la obra de Gerardo Diego y de su particular sentido del humor:

“Acabo de desorbitar

al cíclope solar

Filo en vellón

de una nube de algodón

a lo rebelde a lo rumoroso

a lo luminoso y ultratenebroso

⁹³ Cfr. Fuster Albi-Joan, José. *Antología del surrealismo español*. Alicante, 1952.

Los vientos contrarios sacuden las velas
de mis carabelas

¿Te quedas atrás Peer Gynt?

Las cuerdas de mi violín
se entrelazan como una cabellera
entre los dedos del viento norte

Se ha ahogado la primavera
mi belleza consorte

Finis terre la
soledad del abismo

Aún más allá

Aún tengo que huir de mí mismo”⁹⁴

⁹⁴ Larrea, Juan. *Versión celeste*. Op. Cit.

Es evidente que aparecen con claridad la mayoría de los recursos propios del creacionismo: ausencia de puntuación, imagen como eje del poema, una sintaxis que recuerda mucho a Huidobro, etc. Desde otro punto de vista el poema puede verse aún vinculado al ultraísmo y con la primera etapa de Diego, ya que se utiliza la rima consonante como una particularidad buscando dotar al poema de una musicalidad y un ritmo reiterativo. También la adjetivación, e incluso, gran parte de las imágenes podrían asociarse a la poesía de Huidobro recogidas en *El espejo de agua* y *Horizonte Carré* —obras que Larrea conocía perfectamente— ya que hacen referencia, directa e indirectamente, a la obra del chileno. Tal es el caso de imágenes como “vientos contrarios” (que Huidobro utilizará como título de uno de sus libros en 1926) o la mención a “las cuerdas de mi violín/se entrelazan como una cabellera”, que bien podrían pertenecer a cualquier texto de *Poemas árticos* o *Ecuatorial* (ambos libros publicados en 1918 en España, por las mismas fechas en que Larrea componía este texto).

Pero a la par de usar estos recursos tan ligados a Huidobro y Diego (quien también aprovecha la rima como una particularidad dentro de su versión del creacionismo), Larrea introduce una visión distinta a la que poseían, en esos momentos, los poetas antes señalados. Aunque estos se encontraban en una fase de gran “recreación” lingüística, en la búsqueda de toda clase de elementos posibles de incorporar a la poesía e interesados en privilegiar la imagen sobre el contexto, el poeta bilbaíno intentará dotar a sus composiciones de una claridad y transparencia que le distancian de sus otros colegas. En este sentido, cabe agregar que Larrea también ofrece una poesía mucho más cercana a lo propiamente lírico ya que sus imágenes logran desprender una visión patética, emotiva y hasta desesperanzada de la existencia. En este punto es importante señalar que tanto Diego como Huidobro se acercarán a una perspectiva de iguales características a medida que avancen en sus producciones poéticas (pienso en *Biografía incompleta* de

Diego, *Temblor de Cielo* o *Últimos poemas* de Huidobro) integrando una visión más conmovida del mundo, donde, muchas veces, el pesimismo recubre la mayoría de las imágenes en una suerte de desencanto que se apodera progresivamente de sus textos. En este sentido Larrea establece de forma muy prematura una mirada diferenciadora que luego, con el correr de los años, será incorporada por los otros creacionistas.

Desde otro punto de vista, llama la atención la coincidencia con Gerardo Diego en el título de este poema. Aunque no se trata de un plagio, podría pensarse en un espíritu similar que ronda en torno a estos poetas; de tal forma, la poesía vanguardista sería un medio para transgredir hacia la huida, hasta la evasión. Fuera de las posibles interpretaciones que es posible especular, en este poema la imagen de lejanía, de distancia, de viaje (‘¿Te quedas atrás Peer Gynt? / ... aún más allá?’) es otro de los recursos que hacen de este texto un poema evidentemente creacionista. El tema de la distancia y del viaje (recuérdese *Ecuatorial* o *Altazor*) puede asociarse a una “huida de sí mismo”, una ruptura con el pasado. En este sentido “Evasión” cobra una importancia mayor a la luz de lo biográfico estableciéndose como punto de partida de una obra ajena a la gran mayoría de la poesía escrita en la península. En esa misma dirección, no es extraño que el autor nos refiera su escape hacia el “Finis terre de la soledad del abismo”, un abismo que ya no es otro que el del propio desconocimiento frente a esta puerta novedosa que se abre con la escritura de creación.

Con posterioridad, el desconocimiento, lo ajeno, lo extraño, va desapareciendo en la medida que el poeta hace uso del ejercicio exploratorio de la poesía. De esta manera, Larrea encuentra un sentido a su propia poética, aunque se sienta condicionado por la caducidad de la existencia. En el poema “Razón” (titulado anteriormente y de forma muy sintomática como “Juan Larrea”) se evidencia la necesidad del oficio poético y, aún dentro de su acostumbrada desesperanza, el asombro por la existencia:

“Sucesión de sonidos elocuentes movidos a resplandor, poema

es esto

y esto

y esto

Y esto que llega a mí en calidad de inocencia hoy,

que existe

porque existo

y porque el mundo existe

y porque los tres podemos dejar correctamente de existir”⁹⁵

Texto que bien puede considerarse una suerte de “Arte Poética” o, si se quiere, una confesión, ya que delata el espíritu confuso y hasta angustiado del poeta. Por una parte, el poema se constituye “en calidad de inocencia” aunque, a la vez, el hablante evidencia una actitud irónica (“y porque los tres podemos dejar correctamente de existir”) y por otra intenta una definición de la escritura del mismo (“Sucesión de sonidos elocuentes movidos a resplandor, poema”) que muy bien podría recordar las definiciones de los diccionarios de literatura.

En una línea diferente es posible encontrar otro interesante poema de *Versión Celeste*, “Ocupado”. En él los procedimientos se apartan un tanto del creacionismo para asemejarse a los poemas de corte ultraísta (una vez fracturada la relación entre Huidobro y los vanguardistas españoles). Aquí la realidad sigue siendo pesimista, hasta

⁹⁵ Larrea, Juan. *Versión Celeste*. Op. Cit., p. 19.

asfixiante, a pesar que el sentido del humor y lo lúdico hacen su aparición en forma contundente. Por otro lado, Larrea se deja seducir por la moda de incorporar no sólo elementos formales novedosos, sino también con la inclusión de elementos concretos de la realidad que incumben al plano temático del poema. Es el caso de ese autobús del primer verso “a motor de golondrinas”⁹⁶, o las chimeneas y el aeródromo que también aparecen en el texto. Probablemente se trata de recobrar un poco el tono vanguardista que tanto Diego como Huidobro practicaban en sus poemas, de esta manera “Ocupado” pierde la intensidad dramática de otros de sus escritos; de igual forma, la atmósfera, el “temple” del poema recurre a una cierta desesperanza, a pesar de que en esta ocasión se vuelva mucho más hermética:

“Ampáreme un autobús a motor de golondrinas
entre esta bruma rellena de miga de violín
y aún más cautelosa que un prejuicio de casta
ahora que el corazón del turismo palpita
suavemente escondido
...
Aún es pronto para hacer un buen papel
Enfrente de la chimenea que maneja su buena conducta
Como supremo argumento sobre las avenidas”⁹⁷

⁹⁶ Una imagen netamente huidobreana que el poeta chileno explotará hasta las últimas consecuencias y posibilidades en el “Canto VI” de su poema *Altazor*.

⁹⁷ Larrea, Juan. *Versión celeste*. Op. Cit.

A la luz de estos versos es posible ver una recuperación de ciertos rasgos clásicos del creacionismo, a pesar de que por esos mismos años (1923-1924), el poeta bilbaíno iniciaba una exploración personal desde el creacionismo pasando por el ultraísmo hasta llegar a lo que él mismo definió como una “poética total”, es decir, el encuentro de una poesía que logre satisfacer su ansiedad de libertad formal conjuntamente con una plasmación globalizadora de la existencia (aspecto que profundizará en sus ensayos *Del surrealismo a Machu-Picchu*⁹⁸, o, en su *Teología de la cultura*⁹⁹, por citar dos de sus textos más connotados). Así se encarga de subrayarlo el propio poeta en carta al profesor Robert E. Gurney, donde clarifica varios aspectos de ese período, a la vez que afirma su lenta pero progresiva separación del creacionismo:

“(…) en noviembre de 1924 me trasladé a París con el ansia de sentirme libre e inaugurar por fin la verdadera realización de mi vida. “La Vida me llama” decía yo por entonces (…)

(…) No mucho después la libertad que en teoría me había procurado el ultraísmo empezó a sufrir una parálisis. Sentía la ansiedad de escribir poemas –algunos hice- pero tropezaba con mi impotencia para lograrlo.

Tenía que bogar contra la corriente de mi formación

⁹⁸ Larrea, Juan. *Del surrealismo a Machu-Picchu*. Ed. Joaquín Mortiz. México, 1967.

⁹⁹ Larrea, Juan. *Teología de la Cultura*. Ed. Los sesenta. México, 1965.

mental con sus formas y contenidos convencionales
 y sin medios suficientes para librarme de ella ni del
 ascendente de Huidobro (...)”¹⁰⁰

Larrea se integrará al creacionismo con el convencimiento implícito que su búsqueda de la “imaginación creadora” irá aún más lejos que la vanguardia; de esta forma, aunque continúe escribiendo poesía de corte creacionista, su pensamiento perseguirá otros derroteros. Incluso, sin que por esto medie una separación o distanciamiento con Huidobro, Juan Larrea consolidará otra amistad con el poeta peruano César Vallejo, quien, de muy distinta forma con respecto al creacionismo, ensayará también una poesía de vanguardia como es evidente en su poemario *Trilce* (1922). Con el tiempo, el autor español se convertirá en un incondicional del gran poeta peruano a tal punto que, ya en el exilio, fundará en Argentina la ya famosa “Aula Vallejo”, revista donde se recogerán los principales estudios en torno a la obra y figura del escritor andino.

Retornando a *Versión celeste* es importante señalar que existen algunos poemas escritos en francés. De esta obra, traducida por los poetas Gerardo Diego y Luis Felipe Vivanco, es fundamental comentar que poseen muchas características del creacionismo. Al igual que Huidobro, quien ensayaría en varios de sus libros la composición en francés, Larrea apunta a una búsqueda de universalización de su obra y, al mismo tiempo, a un deseo de integrarse con plenitud en los movimientos de la capital francesa. Desde aquí no es de extrañar que el poeta derive hacia una suerte de surrealismo y, como se ha dicho, abandone progresivamente el creacionismo y los resabios del ultraísmo español. Más adelante y como afirma nuevamente

¹⁰⁰ Larrea, Juan. Carta del 7 de diciembre de 1973 a Robert E. Gurney. Recogida en el libro de Gurney, *La poesía de Juan Larrea*. Op`. Cit., pp. 175-176.

Robert E. Gurney¹⁰¹, el poeta de *Versión celeste* iniciará una escritura de corte místico, cada vez más alejada de la vanguardia pero próxima a lo que sería su obra ensayística desde el momento en que el escritor decide abandonar la poesía en 1932. En este punto no se puede hablar con propiedad de una poesía de influjo creacionista, pero, tampoco de una ruptura con el pasado de su propia obra. En todo caso es importante considerar la opinión del propio Larrea en torno a su relación con Vicente Huidobro:

“Para Huidobro, que yo sepa, no le era lícita, ni siquiera soportable, la experiencia mística en poesía puesto que no creía en más ser que el de su propia racionalidad. No hablé con él de estas cosas, al menos en forma precisa. Como (...) he expuesto, le interesaba más bien la parodia, su autocontemplación en el espejo imaginario.”¹⁰²

A pesar de lo dicho, Larrea continuará una ligazón entrañable con Vicente Huidobro hasta el año de la muerte del chileno. La correspondencia entre ambos es una clara muestra de la mutua admiración y de un sentimiento común en la plasmación de una poesía que pudiese superar los resabios de un romanticismo más que tardío y de un modernismo pleno de retórica en la gran mayoría de los poetas españoles.

¹⁰¹ Vid. “Larrea y el misticismo” donde Gurney desarrolla un estudio de la poesía del bilbaíno a partir de 1926, fecha señalada como el principio de su distanciamiento con la vanguardia creacionista. En *La poesía de Juan Larrea*. Op. Cit., pp. 217-240.

¹⁰² Carta de Juan Larrea al profesor Gurney fechada en Córdoba, Argentina, el 7 de diciembre de 1973. Recogida también en el libro *La poesía de Juan Larrea*. Op. Cit., p. 217.

“Cosmopolitano”

Otro de los esfuerzos creacionistas de Juan Larrea es la escritura de un largo poema titulado “Cosmopolitano”¹⁰³. Sin duda alguna, este texto posee un inequívoco influjo de otro extenso poema de Vicente Huidobro, *Ecuatorial*¹⁰⁴. Aunque este poema es un texto anterior a la mayoría de los reunidos en *Versión celeste*, merece una consideración especial por tratarse de uno de los primeros escritos esencialmente creacionistas en España (a la par de los compuestos por Gerardo Diego y publicados en 1922 en su libro *Imagen*) y, también, porque es un poema donde es posible comprobar el peso y la importancia de la visita de Huidobro a España, conjuntamente con la edición de *Poemas árticos*, *Ecuatorial*, *Tour Eiffel* y *Hallali* en 1918. Larrea lo ha confirmado abiertamente en 1973 al profesor Robert E. Gurney:

“En junio (1919) viajé a Madrid como solía hacerlo todos los años. Adquirí *Poemas árticos* y por intervención epistolar de Gerardo Diego, visité a Cansinos Asséns, no en su tertulia del café colonial, sino en la redacción de “La Correspondencia”. Me prestó los restantes libros de Huidobro que copié a mano, siendo *Ecuatorial* el que me causó impresión más fuerte y duradera. Lo delata mi *Cosmopolitano*, relativo a una inespe-

¹⁰³ Publicado por primera vez en la revista “Cervantes” (del movimiento ultraísta) en Madrid en noviembre de 1919, pp. 22-28.

¹⁰⁴ Huidobro, Vicente. *Ecuatorial*. Imprenta Pueyo. Madrid, 1918.

cificada ciudad cósmica no ajena a la infinita ausencia

de mi *amada*”.¹⁰⁵

De todas formas y en pos de la estricta verdad es indispensable dejar constancia que, fuera de la marcadísima influencia del creacionismo y de *Ecuatorial*, “Cosmopolitano” evidencia algunas de las particularidades ultraístas (Larrea reconoce el influjo de la vanguardia española, aunque afirma, como prueban los escasos poemas cercanos a ultra, que sólo le atraía la libertad expresiva del movimiento). Estos elementos –que en un principio pueden confundirse con el creacionismo en su etapa de gestación- aparecen vinculados al aparente caos formal y temático que ofrece el poema. Al igual que los textos reunidos en “Evasión”, primera parte de *Imagen* de Diego, es la metáfora, sobre todos los demás rasgos perceptibles, el centro y el eje del poema; a pesar de que aquí existe un tema concreto (una ciudad imaginaria, *Cosmopolitano*, que bien puede leerse como un adelanto de la *Metrópolis* fílmica de Fritz Lang), las imágenes se suceden hasta el paroxismo en una especie de descripción delirante de infinidad de particularidades, detalles, anécdotas y personajes. Es en este flujo constante donde es posible apreciar la acostumbrada heterodoxia y desconexión de los diversos elementos de la poesía ultraísta. Otro rasgo peculiar, a pesar que Larrea no siempre acostumbrara a seguir los dictados creacionistas, es el hecho de conservar la puntuación (son muy pocos los autores ultraístas que se desprenden de estas reglas), de forma similar a los ya aludidos poemas de Diego en su ciclo “Evasión”. Pero lo que es extremadamente curioso es la disparidad de elementos que el poeta incorpora del ultraísmo en la composición de esta obra. Por un lado, la libertad formal, la utilización de espacios en blanco (que abandonará en poemas posteriores), la mantención de

¹⁰⁵ Carta a Gurney del 7 de diciembre de 1973. En *La poesía de Juan Larrea*. Op. Cit., p. 135.

la puntuación, etc. Por otro, la inevitable atracción que siente ante la posibilidad de constituir multitud de imágenes (en su mayoría poco relacionadas entre sí) que intentan un decurso y un ritmo –en ocasiones quebrado- cada vez más intenso y desconcertante.

De igual forma –he aquí la originalidad del poeta bilbaíno- y conjuntamente con las similitudes que el poema delata con *Ecuatorial* (tema del viaje, procedimientos técnicos, tono del poema, etc.) “Cosmopolitano” delata ciertas diferencias con el poema de Huidobro. En primer lugar, el ya referido uso de la puntuación que el chileno descarta en su poema; en segunda instancia, la incorporación (a veces un tanto forzada) de multitud de elementos del mundo contemporáneo, hasta el exceso (asunto que Huidobro sólo utilizaba con precisión y sin alardes fatuos de “modernidad”). Por otro lado, el poema de Larrea conserva una adjetivación muy ultraísta, una imagen que persigue el destello más que otra cosa, en contraste con los poemas de *Versión celeste*, donde la profundidad de la metáfora es justamente uno de sus mayores atractivos. En muchas ocasiones “Cosmopolitano” da la impresión de haber sido escrito con celeridad, al correr de la pluma, sin detenerse en constituir una diferencia de estilo ya sea con el ultraísmo, ya sea con el poema de Vicente Huidobro. Tal vez se trata de un intento por “ponerse al día” con las formas, modos y procedimientos de las vanguardias, –en especial del creacionismo- más que la búsqueda de un desarrollo temático o de un sello personal. El poema data de 1919, fecha en que el autor recién se empapaba de los logros de las nuevas corrientes literarias. No es que se trate de un poema carente de interés o desprolijo, pero sí delata las marcas de un poeta bisoño que quiere adaptar su discurso a los procedimientos más actuales.

Desde el punto de vista de la composición el poema muestra varios planos temáticos interesantes. En primer lugar, la descripción de esta ciudad imaginaria:

...

“De las nieves perpetuas

con un astro explosivo en la pechera

en sus skis urbanos

bajaban patinando los tranvías,

y en las álgidas torres,

mejor que las campanas

la moza ordeñadora

vendimió al amanecer de las majadas”

...

Otro plano notable es el que hace referencia a la propia escritura poética, donde el autor deja en claro que posee plena conciencia de su oficio a la vez que puede intuir una facultad poderosa en su poesía, esto es, la posibilidad de comunicación con el lector, pero no una comunicación cualquiera, sino especialmente dotada de connotaciones. De igual forma, el autor siente que sus versos se alejan de sí para entrar en un universo diferente, el universo del lector, lejano y cercano al que compone, entendiendo con esto la autosuficiencia de su arte (como luego describiría Ortega en su *Deshumanización del arte* de 1924), la capacidad comunicativa y el desdoblamiento que implica dar a conocer estos poemas, eso sí, desde el contexto de esta ciudad fantástica. Tal vez, una gran metáfora del mundo

imaginario del escritor (luego presente en el *Altazor* de Huidobro, que por esos días componía el chileno), donde los objetos, las situaciones, los personajes se encuentran trastocados y dotados de un significado propio en la clave personal del poeta. Obviamente se trata de la visión de Larrea de su propia obra –a la luz de las metáforas- donde adquieren mayor relieve “observándose” desde una perspectiva *ajena* al propio quehacer:

...

“Mis versos, ya plumados
aprendieron a volar por los tejados,
y uno solo, que fue más atrevido,
una tarde no volvió a su nido”

...

Un tercer plano lo constituye el correlato bíblico que es una constante a lo largo de todo el poema. He allí el tono apocalíptico que algunos críticos aprecian en él ¹⁰⁶, ya que las referencias a la muerte de Cristo (otra cercanía con el “Prefacio” de *Altazor*), a la Pasión y a los personajes que rodearon ese Acontecimiento entregan una nota, si se quiere, discordante, que reaparece en los momentos en que el poeta describe con mayor vehemencia las particularidades de “Cosmopolitano” (extraña palabra que aúna los términos “Cosmópolis”, una ciudad del cosmos –título de una revista vanguardista de la época-, con cosmopolita, un habitante universal, un ciudadano del mundo):

¹⁰⁶ Vid- Gurney, Robert. *La Poesía de Juan Larrea*. Op. Cit., pp. 131-164.

...

“Hay un licor en cada cáliz

y para los años frescos

cuántas veces también

la madre moribunda los pañales

tendía entre las calles

junto al portal de Belén”

...

Desde otra perspectiva, y tal como se afirmó más arriba, “Cosmopolitano” guarda una estrecha relación con la poesía creacionista de Huidobro. No se trata sólo de un estilo que pueda considerarse común a ambos poetas, también es posible constatar algunos rasgos que muy bien podrían insinuar una presencia más que notoria (sin que esto reste originalidad al tema del poema) de la obra del chileno. Fuera de lo que se podría calificar como una “sintaxis común” presente en muchos pasajes de este texto, existe también la preocupación conjunta sobre el futuro de la humanidad, aunque los poetas puedan diferir en sus apreciaciones sobre el tema. De igual forma existe un uso del adjetivo muy similar y, asimismo, una factura de la imagen que une a los dos poetas evidentemente.

En lo que respecta a la influencia de *Ecnatorial*, Robert E. Gurney nos aclara de forma certera las particularidades que reviste:

“La reacción de Larrea a *Ecnatorial* fue más que

la mera admiración por ciertas imágenes. Fue, de hecho, el tono general del poema lo que afectó y actuó como catalizador de *Cosmopolitano*".¹⁰⁷

Basándose en los versos finales de *Ecuatorial*, que anuncian "el Fin del Universo", Larrea construye su poema en un tono apocalíptico. Aunque el poema de Huidobro canta al nuevo mundo, señalando el fin de la era de Europa, Larrea retiene para sí los versos finales que, evidentemente, descontextualizados, parecieran hacer referencia a un fin del universo:

...

CRUZ DEL SUR

SUPREMO SIGLO AVIÓN DE CRISTO

El niño sonrosado de las alas desnudas

Vendrá con el clarín entre los dedos

El clarín aún fresco que anuncia

El Fin del Universo"¹⁰⁸

¹⁰⁷ Gurney, Robert. Op. Cit., p. 136.

¹⁰⁸ Huidobro, Vicente, *Ecuatorial*. En *Obras Completas*. Editorial Andrés Bello. Santiago de Chile, 1976, p. 292.

Tal vez el punto de conexión más interesante entre ambos textos se dé desde el punto de vista formal. Es sabido que la mayoría de los poetas de vanguardia desarrollaban sus poéticas en textos de escasa extensión, lo que disminuía, a los ojos de la crítica y de ellos mismos, la eficacia para que sus postulados teóricos y su misma poesía fueran considerados como un serio intento por renovar la lírica de la época. Consciente de esto Huidobro concibe *Ecuatorial* y Larrea su “Cosmopolitano”. Inspirado por la lectura del libro del chileno, el poeta español opta por abandonar las composiciones de extensión breve y adopta el texto largo que puede permitirle experimentar y explayarse de manera más completa adoptando, entre otros motivos, el ya señalado “tema del viaje” (esencial en *Ecuatorial*). Aunque no hay un desplazamiento hacia lugares exóticos ni un recorrido por distintos mares, si existe un viaje por esta ciudad moderna donde se recorre su geografía y su gente. Es un viaje interno, paralelamente al paseo urbano, hacia la conciliación espiritual, hacia la mujer que desea (cuya aparición es hacia el final del poema) en una referencia más que nostálgica y como colofón y descanso a este recorrido imaginario.

A manera de epílogo, es necesario subrayar que la búsqueda poética de Juan Larrea no puede resumirse como un problema estrictamente literario. Su ansia de comprensión del mundo y su necesidad de libertad logran en la poesía un marco adecuado durante una época de su vida. Desde el creacionismo hasta sus hallazgos personales, ya sea en la propia corriente huidobreana como en la poesía escrita a instancias de su experiencia personal, la posición de Larrea es prácticamente la misma. Fundamentalmente prevalece su inquietud renovadora –muchas veces lejos de las modas, del ultraísmo, de las veleidades y prebendas- pero con la clara intención de conseguir una postura filosófica en torno a la existencia que, tal vez, hace que abandone la poesía como método de indagación y le aproxime al ensayo como medio de interpretación más objetivo y, a su vez, más

totalizador. En todo momento, el poeta vasco intuye la necesidad de replantearse a sí mismo (y a su obra) en pos de procurar una perspectiva que logre abarcar todos los aspectos que él considera necesarios para plasmar su pensamiento. De ahí que abandone la vanguardia e intente una poesía mística, sin que esto signifique, en absoluto, una renuncia a sus extraordinarios esfuerzos por construir una lírica auténticamente nueva en España, tan decaída y atrasada, desde ese punto de vista, en los años del apogeo del creacionismo.

APÉNDICES

APENDICE I

Ediciones en España de la Obra Creacionista de Vicente Huidobro

Antes de proceder a la revisión de las ediciones españolas de la obra creacionista de Vicente Huidobro, debemos señalar tres períodos fundamentales (y estrechamente relacionados, al menos los dos primeros, con la biografía del escritor chileno) que delimitan las tres instancias principales en que los libros del poeta santiaguino fueron conocidos en España. De esta forma, los estadios mencionados serían:

- **1918.** Primera visita del poeta chileno a España y publicación de cuatro libros en Madrid.
- **1931.** Quinta visita del poeta a la península, dando como resultado la edición de tres libros en Madrid.
- **1957.** Inicio de los estudios de la obra huidobreana (luego de la muerte del autor, acaecida en 1948), con la publicación en Madrid de la antología *Poesía y prosa*, a cargo de Antonio Undurraga. Esta etapa se prolonga hasta nuestros días con un notable reinicio del interés por la poesía del chileno a partir de finales de los años setenta.

La difusión de los libros creacionistas huidobreanos en los años 20

Tal como ha afirmado Guillermo de Torre en su clásica *Historia de las literaturas de vanguardia*¹⁰⁹, la poesía de Huidobro joven, es decir de su primera época (viaje a España de 1918), se difunde casi de mano en mano; los escasos libros que el poeta chileno entrega a los miembros de la tertulia de Cansinos en el “Café Colonial” son copiados por los entusiastas seguidores de las nuevas corrientes poéticas (en ese momento catalogados de “francesas”) y, en especial, los libros de poesía del propio poeta hispanoamericano. Fundamentalmente, en este primer viaje del creacionista, pueden hablarse de dos libros como motivadores de este interés por la poesía huidobreana; en primer lugar, la edición de 1916 de Buenos Aires (hoy casi perdida) de la controvertida plaquette *El Espejo de agua*, donde apreciamos los primeros indicios de lo que será la poética del chileno sobretodo anunciada por el texto “Arte poética”. En segundo lugar, y casi podría decir, el libro que mayor curiosidad despierta entre los jóvenes contertulios, *Horizon Carré*, un poemario en francés que como se ha visto anteriormente ya desarrollada en la praxis los principales conceptos del Creacionismo teórico. Se trata de dos obras que no han sido editadas en España, por lo que se puede afirmar que son conocidas por pocos. El mismo Gerardo Diego relata que tanto él como Juan Larrea no vieron los libros hasta que fueron amigos personales del chileno, por lo que en un principio sólo pudieron copiar los textos que les interesaban¹¹⁰.

Aun así, se presenta la dificultad idiomática como principal escollo para un buen número de los futuros integrantes del Ultraísmo, por lo que imaginamos que serían las características formales (disposición gráfica, utilización de los espacios, ausencia de puntuación, etc.)

¹⁰⁹ Guillermo de Torre. *Historia de las literaturas de vanguardia*. (3 volúmenes), Op. Cit., pp. 20-209.

¹¹⁰ Cfr. Diego, Gerardo. “Poesía y creacionismo de Vicente Huidobro”. En *Poesía y Crítica*. Op. Cit., pp. 302-303.

lo que más llamaría la atención de estos jóvenes. No es de extrañar entonces, que se pueda plantear la hipótesis de una lectura incompleta –en un primer momento- de los textos del chileno.

Al mismo tiempo que para evitar las dificultades idiomáticas, como para dar a conocer su obra en lengua castellana, Huidobro publica en 1918 en Madrid, cuatro libros de poesía. Aunque sólo dos de ellos en castellano, ya se puede hablar con propiedad de un documento indudable en el marco editorial. En francés, *Hallali* (Ediciones Jesús López) y *Tour Eiffel* (Imprenta Pueyo) y, en castellano *Poemas árticos* y *Ecuatorial* (ambos en Imprenta Pueyo). A pesar de esto, aún se duda de la correcta difusión de las obras –de escaso tiraje- y de su poder de convocatoria, no sólo en el grupo del público lector, sino también dentro del ambiente literario. Incluso restando significación a estas ediciones, no se puede minimizar un hecho histórico (muy a pesar de Guillermo de Torre), cual es el nacimiento a instancias de esta poesía, del movimiento ultraísta, por lo que es imposible desconocer el valor literario y el fuerte influjo producido por estas obras del primer período creacionista del chileno Huidobro.

En conclusión –ya que las repercusiones y el alcance literario de estos libros ha sido revisado con anterioridad-, es posible señalar dos momentos en la difusión de estos textos de poesía huidobreana:

- 1) Libros editados fuera de España (Buenos Aires y París) y conocidos en la tertulia de Cansinos que luego fueron copiados por los jóvenes poetas españoles (*El espejo de agua* y *Horizon Carré*).
- 2) Libros editados en España (Madrid) y de difusión mayor, ya sean en lengua francesa como castellana (*Poemas árticos*, *Ecuatorial*, *Tour Eiffel*, *Hallali*).

A partir de la publicación de estos libros, se abrirá un período de largo silencio editorial, hasta que, en 1929, el poeta chileno edite una novela, *Mío Cid Campeador* (Compañía Iberoamericana de publicaciones, CIAP, Madrid, 1929) merecedora de grandes reconocimientos y traducciones (al inglés tanto en el Reino Unido –Eyre and Spottiswoode, London, 1931- como en Estados Unidos).

Desde el punto de vista de la poesía, pasarán doce años antes que el poeta vuelva a publicar en la península, esta vez, un largo poema en prosa, *Temblor de cielo*.

Quinta visita de Huidobro y nuevas ediciones

De igual forma que en el primer período de ediciones de la obra huidobreana en España, esta quinta se encuentra enmarcada dentro de un segundo viaje del poeta a la península.

Sin las repercusiones (aunque en la primera tuviese un eco delimitado) de su anterior visita, esta segunda se puede catalogar como un fracaso desde el punto de vista de la respuesta de la crítica y de los poetas, no así desde la perspectiva editorial, ya que Huidobro –antecedido por la edición en 1929 de su novela *Mío Cid Campeador* –consigue editar dos libros de gran importancia para la poesía de la lengua castellana (reconocidos, eso sí, póstumamente) como son, el poema en prosa *Temblor de cielo* (Editorial Plutarco, Madrid) y el magnífico y extenso poema *Altazor* (Compañía Iberoamericana de Publicaciones CIAP, Madrid); ambos con fecha de edición de este segundo periplo español, 1931.

Esta escasa respuesta por la obra del chileno puede justificarse por varios fenómenos literarios que, por esos años, tenían su punto de eclosión. En primer lugar, el distanciamiento personal del poeta chileno con los miembros del Ultraísmo español, un aspecto que ya se ha revisado en páginas anteriores; en segunda instancia, el desinterés general –tanto de los poetas como de los críticos y lectores– por una poesía de vanguardia, algo de sobra ya conocido en España, pero, con una razón concreta, el desgaste del Ultraísmo como movimiento y como catalizador de la mayoría de las corrientes renovadoras en poesía (casi se puede hablar de una suerte de monopolio de estos en la península); y, en tercer lugar, y, tal vez, el factor más importante de los que aquí consideramos, la preponderancia de la Generación o Grupo Poético del 27 (o de 25, dependiendo si es Dámaso Alonso o Luis Cernuda quien lo identifica) en el panorama poético español (a pesar de la importancia de Gerardo Diego, poeta creacionista y tradicional a la vez, dentro de este movimiento literario) que, de alguna forma anulaba otros intentos y, al mismo tiempo concentraba la atención de la masa lectora a la par de los críticos.

Como hecho anecdótico, puede considerarse también, la estrechísima amistad entre los miembros de esta generación poética con otro destacado poeta chileno, Pablo Neruda, quien como él mismo ha reconocido en escritos posteriores¹¹¹, intentaba eclipsar produciendo, incluso, incidentes de características rocambolescas.

Pero, fuera ya del ámbito biográfico, hay que señalar que se trata ésta, de una visita de corto alcance en cuanto a repercusiones ajenas al círculo de amigos y admiradores del escritor santiaguino. Aun así, puede afirmarse, sin lugar a dudas, que se trata de un acontecimiento histórico

¹¹¹ Vid. El libro de memorias de Pablo Neruda, *Confieso que he vivido* (Editorial Seix-Barral, Barcelona 1980. 5ta. Edición) donde el autor de *Residencia en la tierra* nos relata diversos episodios –la mayoría de corte humorístico– en torno a su rivalidad con Huidobro. Igualmente, es interesante revisar el artículo de Neruda publicado en Santiago de Chile, en *Búsqueda de Vicente Huidobro*. Revista “Ercilla”, Santiago de Chile, 1968.

para la poesía, a pesar del tardío reconocimiento, pues es en este año y en Madrid, donde aparece, por primera vez en forma completa (y reunidos todos los cantos en un solo libro) el poema *Altazor* que, como he visto antes, constituye uno de los monumentos literarios en lengua castellana escritos en este siglo.

Las ediciones desde la muerte de Huidobro hasta nuestros días

Como es característica en la historia editorial de Huidobro (a excepción de Chile, aunque incluso en su patria todavía hoy persiste un desconocimiento público –no de los académicos o poetas- por su poesía), luego de su última entrega de libros publicados en España, se inicia otro larguísimo período de silencio –esta vez de 26 años- hasta la aparición de otros textos suyos en la península.

Es en 1957 y en Madrid, en la Editorial Aguilar (con un poema de Gerardo Diego e iconografía de Pablo Picasso, Joseph Sima y Hans Arp), donde aparece después de tantos años –y luego de una incompleta recopilación en Chile de su obra a cargo del poeta Eduardo Anguita- una selección antológica de su *Poesía y su Prosa*, a cargo de Antonio de Undurraga¹¹², quien también antecede con un controvertido y encendido prólogo a favor de Vicente Huidobro, los poemas allí reunidos. Como podemos comprobar, el poeta chileno ha dejado la órbita literaria española por muchos años e incluso, aún después de la segunda edición de este libro (diez años después, 1967), pasará mucho tiempo hasta que vuelvan a reeditarse sus libros de poesía. Es, por tanto, una obra ajena a la mayoría de

¹¹² Antonio de Undurraga (1911), curioso escritor chileno; poeta, cuentista, novelista y ensayista. Director de varias revistas literarias, antologador, diplomático. Autor entre otras obras, de *La siesta de los peces* (1938); *Manifiesto del Caballo de Fuego y poesías* (1945); *Pezoa Véliz* (1951); *Atlas de poesía chilena* (1958); *Ocho poemas* (1959); etc.

los lectores y poetas españoles (salvo los sobrevivientes a la guerra civil y los que salieron al terrible exilio).

Con la aparición del ya famoso libro de recopilación de testimonios críticos sobre Huidobro, *Vicente Huidobro y el creacionismo* (Editorial Taurus. Colección *El escritor y la crítica*; Madrid, 1975) del profesor norteamericano de la Universidad de Chicago, René de Costa, puede afirmarse que se inicia un nuevo auge en las ediciones del poeta chileno en España (también en América Latina, donde se suceden antologías y estudios). Aun así, debe considerarse como un redescubrimiento más para la crítica que para el lector común, ya que son escasas las ediciones que traspasan el ámbito académico como también, los escasos (e indeterminados) tirajes. La figura del escritor chileno reaparece en el ámbito editorial apoyado por los juicios, artículos y declaraciones de notables estudios y poetas –en su mayoría hispanoamericanos- tales como Octavio Paz, Saúl Yurkievich, David Bary, el mismo Gerardo Diego, Estrella Busto Ogden o Joaquín Marco, todos ellos en la intención de revitalizar tanto los estudios como las ediciones del autor de *Altaçor*.

A pesar de lo expuesto –y como podrá apreciarse en el listado de ediciones en España-, es necesario subrayar que aún son insuficientes las publicaciones referidas al chileno (desde el punto de vista del estudioso son muchos los aspectos que aún deben revisarse, esta tesis pretende sólo investigar algunos de ellos), lo mismo ocurre, y con mayor gravedad, con las ediciones de sus poemarios en la península donde salvo dos o tres títulos (*Altaçor*, *Temblor de cielo*) y alguna antología, su obra para el gran público, constituye un enigma, más que eso, una poesía desconocida.

Relación de Ediciones españolas de la obra de Vicente Huidobro

I. En vida del autor (Primeras ediciones)

a. Poesía

- 1) *Poemas árticos*. Imprenta Pueyo. Madrid, 1918, sin paginar, 25x32 cm.
- 2) *Ecuatorial*. Imprenta Pueyo. Madrid, 1918, sin paginar, 19x26 cm.
- 3) *Tour Eiffel*. Imprenta Pueyo. Madrid, 1918, sin paginar, 25x32 cm.
- 4) *Hallalí*. Ediciones Jesús López. Madrid, 1918, sin paginar, 25x32 cm.
- 5) *Temblor de Cielo*. Editorial Plutarco. Madrid, 1931, 80 páginas 13x18 cm.
- 6) *Altaçor o el viaje en paracaídas*. Compañía Iberoamericana de Publicaciones, CIAP. Madrid, 1931, 111 páginas, 16x22 cm.

b. Novela

- 1) *Mío Cid Campeador*. Compañía Iberoamericana de Publicaciones. CIAP. Madrid, 1929, 433 páginas, 16x22 cm.

II. Póstumas¹¹³

- 1) *Poesía y Prosa*. Antología. Recopilación de Antonio de Undurruga. Editorial Aguilar, Madrid, 1957. (Segunda Edición, 1967) 547 páginas.
- 2) *Altaçor*. Colección Visor de Poesía. Editor Alberto Corazón. Madrid, 1973. 97 páginas 13x19.5 cts.
- 3) *Vicente Huidobro*. Antología y estudio preliminar de Jaime Concha. Colección Los Poetas. Ediciones Júcar, Madrid, 1980, 248 páginas 11x18 cts.
- 4) *Altaçor y Temblor de Cielo*. Edición de René de Costa. Colección Letras Hispánicas. Editorial Cátedra, Madrid, 1986. 190 páginas, 11x11 cts.
- 5) *Altaçor*. Editorial Visor. Madrid, 1992. (Segunda Edición). 97 páginas 13x19.5 cts.
- 6) *Centuria* (Con un único poema “El paso del Retorno”). Editorial Visor. Madrid, 2003. 5 páginas 13x19.5 cts.

III. Principales Publicaciones en revistas literarias en vida del autor

- 1) “Tarde”, “El día muere en tus mejillas”, “Pájaro vacío”. Poemas en *Grecia*, N°1, Sevilla, junio 1920.
- 2) “Campanario”. Poema. En *Creación* N°1, Madrid, abril de 1921 (publicada en francés bajo el título de “Cloeher”).
- 3) “Torre de Eiffel”. Poema. En *Ariel* I, 1, junio de 1925. (Versión castellana de R. Cansinos Asséns).

¹¹³ No se consideran las publicaciones de textos poéticos sueltos o recopilaciones en revistas literarias ni en revistas o blogs electrónicos (Internet).

- 4) “Eté en sourdine”. Poema. En *Ariel*. I, 1, junio de 1925 (en francés).
- 5) “El célebre océano”, “Contacto externo”, “La estatua de la sombra”, “Ella”. Poemas. En *Presentaciones*. Barcelona, 1932.
- 6) “España”. Poema. En *El mono azul*. Madrid, 1937.
- 7) “Pasionaria”. Poema. En *Hora de España*. N° VII. Valencia, julio de 1937.

IV. Publicaciones en principales Antologías poéticas generales (Por orden alfabético).

- 1) Anónimo. *Antología de la poesía hispanoamericana*. Editorial Salvat, Barcelona, 1976.
- 2) Anónimo. *Antología de la poesía chilena*. Editorial Bruguera, Barcelona, 1973.
- 3) González-Ruano, César. *Antología de poetas españoles contemporáneos* (sic). Editorial Gustavo Gili S.a. Barcelona, 1946.
- 4) Onís, Federico de *Antología de poetas española e hispanoamericana* (1882-1932). Publicaciones de la Revista de Filología Española, Madrid, 1934.
- 5) Panero, Leopoldo. *Antología de la poesía hispanoamericana*. Editora nacional, Madrid, 1945 (Tomo II).
- 6) Sáinz de Robles, Federico Carlos. *Los movimientos literarios*. Estudio y Antología. Editorial Aguilar, Madrid, 1948.
- 7) Scarpa, Roque Esteba y Montes, Hugo. *Antología de la poesía chilena contemporánea*. Editorial Gredos, Madrid, 1958.
- 8) Valverde, José María. *Antología de poesía hispanoamericana*. Editorial Anthropos, Barcelona, 1986.

- 9) Videla, Gloria. *El Ultraísmo*. Estudio y breve antología. Editorial Gredos. Madrid, 1971.

APENDICE II

Vicente Huidobro y la Guerra Civil española

El compromiso de Vicente Huidobro con España excede los límites de lo estrictamente literario. Como se ha podido comprobar, el poeta chileno posee una importancia capital para la poesía contemporánea de la península, pero, además, podemos encontrar otras facetas que demuestran la cercanía del autor de *Altazor* con los acontecimientos vividos por la Segunda República española entre los años 1936 y 1939.

Aunque, sus vínculos literarios son vastísimos (desde sus primera lecturas en torno a los clásicos españoles, y los autores del siglo diecinueve, hasta su contacto con los poetas que conformarían luego el Ultraísmo, pasando por una hermosa novela creacionista, *Mío Cid Campeador*¹¹⁴) nuestro poeta se sentía atraído por la península debido a múltiples razones. La primera de ellas, la familiar, pues descendía de españoles¹¹⁵; como, también, la cercanía ideológica que Huidobro sentía hacia los proyectos de la República, proyectos que defendió en muchas ocasiones y desde variados escenarios, entre ellos, desde el podio del Segundo Congreso de Escritores para la Defensa de la Cultura –también llamado congreso de Escritores Antifascistas–, como en los variados artículos que publicó en Chile siendo corresponsal del periódico santiaguino “Frente Popular” (de tendencia izquierdista) y, también, desde su propia tribuna poética y literaria, como lo demuestran su extenso y hermoso poema “Gloria y Sangre”, dedicado a la

¹¹⁴ Huidobro, Vicente. *Mío Cid Campeador*. Hazaña. Compañía Iberoamericana de Publicaciones (CIAP), Madrid, 1929.

¹¹⁵ Resulta hasta humorístico referir el hecho en que Huidobro se consideraba descendiente directo de El Cid, ya que, según él, expertos en genealogía, le aseguraban que provenía de una rama de Garcías (Condes españoles) sucesores en línea directa del Rey Alfonso X el sabio, abuelo del caballero heroico. René de Costa ha demostrado prueba documental de este curioso capítulo huidobreano, en su exposición “Huidobro en Vanguardia”, Valencia, 1987.

contienda fratricida, y su artículo “España de la esperanza”, donde denuncia con dureza a los militares rebeldes al gobierno constitucional.

Asimismo, lo veremos colaborar en diversas revistas republicanas, como “Hora de España” o “El mono azul”, ambas dedicadas a la divulgación de la poesía y del pensamiento de los intelectuales antifascistas de todo el mundo.

Como complemento a nuestro estudio de sus más que importantes aportes al desarrollo de la poesía española de este siglo, agregamos este apéndice que puede entregarnos y completar, la visión del gran poeta chileno, esta vez desde una fase política, pero siempre relacionada con España.

Huidobro, “Poeta comprometido”

Aunque la expresión ha perdido ya valor con el paso de los años y en aras de tantas causas, en los años de la Guerra Civil, aún mantenía vigencia y sentido. De esta forma, Vicente Huidobro puede considerarse como un poeta que no sólo compromete su obra (como puede comprobarse en el poema que veremos más adelante, “Gloria y sangre”, o en los textos dedicados a la Revolución de Octubre o a Lenin), sino también su persona, ya que acepta arriesgarse, incluso en el frente, para evidenciar directamente la realidad de la España en guerra y, además, en muchos artículos enviados desde la península a periódicos y revistas de Chile e Iberoamérica¹¹⁶.

¹¹⁶ Destacando entre ellos, *Conducta ejemplar del pueblo español*, Vicente Huidobro habla desde Madrid o Indalecio Prieto, publicados en los periódicos “Frente Popular” y “La Opinión” de Santiago de Chile, Cfr. Nuestra Bibliografía General.

Es en esta época cuando el poeta se encuentra más allegado al Partido Comunista, militando activamente, hasta el punto de considerar estéril cualquier otra alternativa política:

“(…) Para mí todo individuo menor de sesenta años que no es simpatizante al comunismo es un mediocre, o un Señor que vive fuera de la vida, y todo individuo menor de cuarenta años que no es comunista es un idiota”¹¹⁷.

Como también, es la época de los grandes ideales, del progresismo que se enfrenta a los regímenes totalitarios de Hitler o Mussolini, por lo que la contienda española adquiere una significación mucho mayor en el contexto internacional. Es esta una de las razones porque el **Congreso de Escritores para la Defensa de la Cultura** reúne a intelectuales del mundo entero que acuden con entusiasmo a las citas de Valencia, Madrid y Barcelona y, donde destaca especialmente la emotiva participación de nuestro poeta en un discurso que refiere toda su indignación contra los franquistas y en el cual una vez más, confirma su condición de intelectual antifascista¹¹⁸.

Es este idealismo el que lo lleva a participar en reuniones y motines en la misma línea de fuego, hasta el punto de dirigirse a las tropas de Franco desde un vínculo blindado portando un altavoz desde donde pronunciaba discursos para intentar convencer a los adversarios que cambiasen de bando¹¹⁹. De igual forma el escritor chileno dictó varias

¹¹⁷ Reproducido en la revista “Síntesis”, I, 2, abril de 1933, Santiago de Chile. Citado por De Costa en su Libro *En pos de Huidobro*. Op. Cit., p. 99.

¹¹⁸ Vid. Aznar Soler, Manuel y Schneider Luis Mario. *II Congreso Internacional de escritores para la defensa de la cultura (1937). Actos, ponencias, documentos y testimonios*. Edición de la Conselleria de Cultura, Eudació i Ciència de la Generalitat Valenciana. Colección Homenatges, Valencia, 1987.

¹¹⁹ Como atestigua el cable de United Press del 30 de junio de 1937.

conferencias y discursos, en toda España, encomendado por las autoridades de la República¹²⁰, al igual que hicieran otros escritores españoles, como Antonio Machado, Rafael Alberti o Miguel Hernández. Tal vez, se trate de una de las poquísimas guerras donde los intelectuales tuvieron un papel tan activo, ya sea desde sus mismos escritos, como en las diferentes tribunas a las que podían acceder¹²¹.

Por otra parte, Huidobro intenta a través de sus artículos sensibilizar la opinión internacional y, específicamente, la de Hispanoamérica, tan amenazada (tanto ayer como hoy) por las corrientes fascistas y derechizantes. De este modo, antes de regresar a España y, una vez enterado del alzamiento militar, escribe para el diario “La Opinión” de Santiago de Chile, un artículo titulado *Conducta ejemplar del pueblo español*, a escasos días del inicio de las hostilidades, en el que el poeta describe los primeros acontecimientos y, a la vez, manifiesta su incondicional adhesión al gobierno de Azaña:

“(…) La revuelta estalló algo prematura porque los fascistas estaban frenéticos de rabia a causa de que, en vez de ser asesinado Azaña por ellos, fue asesinado Calvo Sotelo por los otros. El programa de violencia de los fascistas en contra de sus enemigos de clase, fue ejecutado primero en contra de ellos. Con la diferencia de que el gobierno legamente constituido está laborando en beneficio del pueblo español, de todo el pueblo y no de una casta de privilegiados como pretenden hacerlos los monarca-fascistas y de que el gobierno del

¹²⁰ Tal como afirma De costa en *Huidobro: los oficios de un poeta*, Op. Cit., pp. 148-149, refiriéndose a su alocución ante 8.000 soldados de la división Lister y en sus declaraciones en la prensa (*ABC, El Pueblo, Noticias*).

¹²¹ Asunto que ya hemos tratado en nuestra tesis *La poesía de la guerra civil española. (Estudio y Antología)*. Tesis para optar al grado de Licenciado en Literatura. Universidad de Chile. Facultad de Filosofía, Humanidades y Educación, Santiago de Chile, 1983.

Frente Popular Español cuenta con el apoyo y el aplauso de la inmensa mayoría de la nación.

(...) En este gran momento de España la conducta perfecta del pueblo prueba que ese pueblo tiene conciencia de sí mismo. Su conducta será un ejemplo al mundo. Un ejemplo y una advertencia”¹²²

Es notable su capacidad de penetración y su particular facultad de adelantarse a los hechos, ya que nos indica que este fenómeno puede repetirse y que, de alguna manera, será España la primera batalla contra el totalitarismo, así se lo expresa en la “Carta a Roosevelt”, donde le pide que no desoiga las llamadas de ayuda que pide el gobierno español:

“Presidente Roosevelt

Hay quien ha falsificado la voz de nuestra América, de esta América Ibero que sufre con España, que no quiere, fascismos intrusos, ni regresiones ni barbarie, sino una gran fraternidad humana.

Nuestros pueblos anhelan formar el bloque de los libres contra la audacia sanguinaria de los cuantos chacales que aullan en la noche (...)

(...) Presidente, ayuda a España.

Darás ejemplo al mundo, despertarás a los cobardes, reforzarás a los débiles, señalarás la ruta a este planeta que se pierde en las sombras (...)

(...) Tiende la mano a España (...)”¹²³

¹²² Huidobro, Vicente. *Conducta ejemplar del pueblo español*. En “La Opinión”. Santiago de Chile, 21 de julio de 1936.

Y también a la juventud de Hispanoamérica (a quien habló desde Radio Exterior de España, en ese entonces “La voz de España”):

“¡Jóvenes camaradas de América!

Desde el corazón de España, que es hoy día el corazón del mundo; desde esta ciudad heroica de Madrid, que es la dignidad del planeta, me dirijo a vosotros (...)

Camaradas de América; España vive la lucha encarnizada del hombre contra el fascista. España es la gran trinchera de la humanidad, porque el pueblo español está en guerra, no sólo contra el fascismo sangriento de sus generales rebeldes, sino también contra Alemania e Italia. España vive en una guerra sin cuartel, y os aseguro que es un espectáculo admirable el de este pueblo, que no desmaya ni vacila un instante (...)”¹²⁴

Lo mismo levanta su voz para aclamar al pueblo de España y a sus representantes¹²⁵, como para atacar a los detractores antirrepublicanos, como en el artículo La tragedia de Maraón, donde ataca al intelectual, por su supuesta afiliación al anarquismo y, luego, su indecisión en el exilio francés, uruguayo y chileno:

¹²³ Huidobro, Vicente. *Carta a Roosevelt*. En “La Opinión”. Santiago de Chile, 21 de diciembre de 1936.

¹²⁴ Huidobro, Vicente. *Mensaje a la juventud americana*. Reproducido por el periódico “Frente Popular”. Santiago de Chile, 9 de julio de 1937.

¹²⁵ Cfr. Su artículo *Indalecio Prieto*, publicado en “La Opinión”, Santiago de Chile, 21 de diciembre de 1938.

“(…) No hay situación más triste ni más trágica que la de este hombre. No le queda otra cosa que cavarse una cueva bien profunda y enterrarse adentro. Huir de las miradas de los hombres y de la conciencia universal”¹²⁶.

En todos los casos, Huidobro abraza la causa republicana con un apasionamiento indescriptible. De alguna manera, se siente útil como un vehículo de transmisión de los ideales de la joven República amenazada, por otra parte, recibe un apoyo incondicional en los medios de prensa de la época, que reproducen en la península y fuera de ella, sus discursos, artículos, fotografías y poemas alusivos a los acontecimientos españoles.

Para terminar, he de afirmar que Huidobro puede considerarse ampliamente en concordancia con su propia literatura, ya que lo que intenta desde la poesía, es decir, una renovación total de la escritura poética, una libertad formal y temática una ruptura con los modelos tradicionales y la entrega esperanzada de un esbozo del mundo, puede verse reflejada, políticamente en los ideales donde de alguna forma se jugaba el destino de ese mundo futuro y también, se intentaba alcanzar la libertad desde todos los estamentos de la sociedad.

¹²⁶ Huidobro, Vicente. *La tragedia de Marañón*. En “La Opinión”, Santiago de Chile, 25 de marzo de 1937. Se trata de una mala interpretación del poeta chileno, ya que Marañón fue colaborador de la República, fundando con Ortega y Gasset y Ramón Pérez de Ayala la Agrupación al Servicio de la República. Lo que motiva el artículo de Huidobro, es en realidad, la salida prematura al exilio (1936-1939) del médico y ensayista.

“Gloria y Sangre”

Al igual que la mayoría de los poetas extranjeros participantes en el **II Congreso de Escritores para la defensa de la Cultura**, Huidobro completa sus palabras y discursos con un poema de extraordinaria intensidad.

Sin duda alguna, la Guerra Civil española despierta el interés de muchos escritores, produciéndose poemas singulares que cantan la heroicidad del pueblo español y la tragedia que sufre en una guerra fratricida. *España en el corazón* (de *Tercera Residencia*) de Pablo Neruda, *España aparta de mí este cáliz* (de *Poemas humanos*) de César Vallejo, *La voz esperanzada* de Nicolás Guillén y *La victoria de Guernica* de Paul Eluard, son claras muestras de este espíritu¹²⁷. Al mismo tiempo, y en el mismo contexto, Vicente Huidobro escribe su extenso poema “Gloria y sangre”¹²⁸, donde presagia el tono que desarrollará en su libro *Últimos poemas*, construyendo un texto en el que se combinan la grandiosidad de la gesta popular con el dramatismo de las consecuencias de la guerra, así en los versos que inician el poema, en los que el poeta quiere reflejar la portentosa fuerza del pueblo español:

“Como huracán erguido

Como lágrima rodando por la tierra

Con su luz interior que nada puede apagar

¹²⁷ De igual forma, otros poetas se adhirieron a la causa republicana, escribiendo un gran número de poemas interesantes. Entre ellos, Bertolt Brecht, John Comfort, Stephen Spender, Archibald Mac Leish, Octavio Paz, Raúl González Tuñón, Ilya Ehrenburg, Louis Aragon, Tristán Tzara, etc. En este sentido, es interesante revisar el libro de CL. Fell (quien actúa como editor), *Les poètes latino-américains et la guerre d'Espagne* (1968), donde se antologan y estudian la mayoría de estos poemas.

¹²⁸ Incluido en *Obras Completas. (Otros poemas)*. Op. Cit., pp. 640-642, pero prácticamente inédito en España y escasamente estudiado por la crítica.

...

Como brazo de hierro hirviendo

Como puño condensando edades furibundas

Como sangre España como sangre

...

He ahí el futuro

...

He ahí el sueño besando tu frente España

Besando tu dolor

Y tu alegría de inmensa alumbradora”

...

Elevando a la categoría de epopeya la defensa de la causa republicana y cantando himnicamente a la gran masa popular que actúa según el poeta, salvando al mundo del fascismo. Pero Huidobro también se detiene en el sacrificio que esta lucha implica, estableciendo una pausa en el tono majestuoso de alabanza para recuperar la atmósfera trágica que rodea el conflicto:

...

“Permítenos llorar

Que tu heroísmo se haga blando un instante

...

Tenemos el pecho hinchado de tantas tempestades

De tantas esperanzas suspendidas

De tanta alondra arrebatada a su destino”

Iniciando así una alternancia entre el tono admirativo y exultante que el poema registra con la contemplación y detenimiento que merecen un sinfín de pequeñas tragedias y que conforman la gran tragedia ibérica. De esta forma, al tiempo que suplica:

...

“Déjanos llorar los muertos que tú cantas y te cantan

Déjanos llorar el derrumbe de los huesos”

...

Luego desdobra el dolor y la queja en un tono profético –tan característico del poeta chileno- donde el sufrimiento es capaz de trastocarse y aquellos muertos o “el derrumbe de los huesos”:

...

“Que se rehacen al horizonte en arcos luminosos

Para esperar el día que todos esperamos”

...

Aunque el poema se aparta del característico “temple creacionista”, muchas imágenes recuerdan anteriores procedimientos

y recursos de la vanguardia, fundamentalmente en lo que se refiere a las imágenes que naturalmente, se constituyen como eje del texto, aunque, esta vez, es el mensaje a lo que se privilegia (como en todos los poemas de corte político escritos por nuestro poeta), estando, la mayoría de las ocasiones, la imagen al servicio del estricto contenido; así, en estos versos donde Huidobro eleva a una categoría celeste y cósmica los acontecimientos españoles:

...

“España que sube el tono al universo

Y desata los cantos como el sol entrañable

España en todo lugar

Ocupando los espacios entre paloma y astro

Viviente en todas partes

En todo corazón en todo aliento y toda quemadura de pecho”

...

Finalizando el texto con una llamada a la esperanza en que se anuncia el triunfo de los defensores de la República, retomando el tono de exaltación y la profecía política de un futuro naciente de las propias heridas de la guerra:

...

“He ahí el futuro saliendo de su herida

El pulso de los bosques entonados y proféticos

El barco de la gran aventura dominado sus olas

...

He aquí España entre abrazos y cánticos y sonidos de sangre

...

He ahí la ruta que sube hacia el milagro

He ahí un planeta empujado por hombres al amanecer”

En vista de su práctico desconocimiento en la península, de su gran belleza y el interés que adquiere al tratarse de un poema dedicado de forma tan directa y comprometida a España (a pesar de que se trata de un texto único en lo que se refiere a su temática en el contexto de la obra del chileno, e incluso excluyendo su poema a Lenin prácticamente el único que posee dentro de su poesía política¹²⁹, una fuerza lírica tan generosa y honesta), nos permitimos reproducirlo íntegramente, a la espera de un mayor conocimiento de los lectores españoles de esta faceta del fundador del Creacionismo.

¹²⁹ A pesar de tratarse un género poco cultivado por el autor de *Altazor*, podemos encontrar algunos poemas que hacen referencia a su compromiso político con el Comunismo, que años más tarde rechazara en su artículo “Porque soy anticomunista”, publicado en la revista “Estanquero”, Santiago de Chile, abril de 1947, e incluido en sus *Obras Completas*. Op. Cit., pp. 906-907. Entre ellos, cabe destacar, “Despertar de octubre de 1917”, “Elegía a la muerte de Lenin”, “Canto a Francia” y “Canto a los soldados americanos”.

GLORIA Y SANGRE

Como huracán erguido

Como lágrima rondando por la tierra

Con su luz interior que nada puede apagar

Como anhelo cayendo a través de los siglos hasta hacerse estatua

Como brazo de hierro hirviendo

Como puño condensado edades furibundas

Como sangre España como sangre

Sangre de la Historia devuelta a su cauce de campanas

Sangre de madre de raíz herida de semilla

He ahí el futuro

He ahí el mar saltando en rosas sobre el horizonte

He ahí el sueño besando tu frente España

Besando tu dolor

Y tu alegría de inmensa alumbradora

Permítenos llorar

Que tu heroísmo se haga blando un instante

Lloramos de orgullo repentino

De ternura que no fue elegida como flor

Tenemos el pecho hinchado de tantas tempestades

De tantas esperanzas suspendidas

De tanta alondra arrebatada a su destino

He ahí España

Hombre del porvenir naciendo en llamaradas

Esa es España

Exhalada en arrebatos de volcanes injuriados

Llevada en hombros de águilas de cielo en cielo

Esa es España

Camino que sube y se abre en alba persistente

Déjanos llorar un poco porque hay tanto que decir

El corazón maduro tiene sus puertas

Tiene sus ríos con plenitudes transitorias

Tiene sus derechos adquiridos sobre los ojos predispuestos

Tiene sus mares y sus ahogados inconsolables

En busca de una estrella que encontraron en el aire

Y que era de ellos como promesa y sueño

La voz tiembla bajo sus ropas

Qué hacer entonces para apoyar el heroísmo
Tiembla en su viaje mojada entre relámpagos
Y al tocar tu frente de insigne parturienta
Entre racimos de astros y tiempos en camino
Estalla en árboles de fuego y rompe sus límites visibles

Déjanos llorar los muertos que tú cantas y te cantan
Déjanos llorar el derrumbe de los huesos
Que se rehacen al horizonte en arcos luminosos
Para esperar el día que todos esperamos
Déjanos llorar tu gloria renacida
España que sube el tono al universo
Y desata los cantos como sol entrañable
España en todo lugar
Ocupando los espacios entre paloma y astro
Viviente en todas partes
En todo corazón en todo aliento y toda quemadura de pecho
Como aire respirado
Aire de presagios y carbones heroicos
Déjanos llorar de tanta gloria recién nacida
Balbuciendo murmullos abriendo los ojos sobre nuestras rodillas

¿Quién no es madre ante el muerto lleno de lágrimas

Y el niño que sonríe?

España de fuego y de destino

Fuego al servicio del destino introducido en la montaña

Que mis ojos te miren

Como ese arroyo que allá lejos se convierte en héroe

He ahí el futuro saliendo de su herida

El pulso de los bosques entonados y proféticos

El barco de la gran aventura dominando sus olas

La bandera de pájaros que llegan de regiones increíbles

He ahí España entre abrazos y cánticos y sonido de sangre

Ese dulce sonido del mito que se torna en espiga

He ahí la ruta que sube hacia el milagro

He ahí un planeta empujado por hombres hacia el amanecer

APENDICE III

Un discurso y un artículo de Vicente Huidobro sobre España en la Guerra Civil Española a la luz de dos manuscritos originales

I

DISCURSO LEIDO EN MADRID EN EL SEGUNDO CONGRESO INTERNACIONAL DE ESCRITORES PARA LA DEFENSA DE LA CULTURA

*(Madrid, 6 de julio de 1937. Auditorio de
la Residencia de Estudiantes)*

Compañeras y Compañeros, Camaradas:

No he tenido tiempo de preparar mis palabras, ruego perdonarme el desaliño que pueda haber en ellas y si no logro expresar todo lo que siento, aquí en medio de España en medio de la tragedia de la gloria de España, nuestra madre, ahora más madre que nunca porque si antes nos arrancó de los mares y nos trajo a la civilización, hoy nos enseña el cambio de la libertad.

La preocupación de la guerra, la necesidad de sentirla y tocarla en el alma del pueblo español, de hacer cuanto esté en nuestras manos por ganarla, ha relegado en muchos de nosotros toda otra preocupación a segundo término, aun la de nuestro oficio, de nuestro bello y alto oficio, pues sabemos que de la

suerte de esta guerra depende también la suerte del arte y de las letras, su aplastamiento, su rebajamiento o su gran apogeo.

No voy a hablaros en nombre de ningún país de nuestra América, aunque tengo derechos para ello, otros más autorizados que yo, otros viejos luchadores y grandes escritores amados por todos los pueblos de ese continente, como Marinello, César Vallejo, Mancissidor¹³⁰, Fernández Sánchez, Guillen pueden representarlos mejor que yo, sino por los años de lucha al menos por los sufrimientos y persecuciones que han padecido en sus países. Yo me limitaré a deciros lo que siento ante España en guerra y ante este congreso de escritores en defensa de la cultura y la civilización cada día más amenazada por la bestia primitiva del fascismo.

También quiero deciros cuanto agradezco el privilegio que me toca al hablar en Madrid, en esta ciudad dolorida y gloriosa que es el honor del planeta que habitamos.

Camaradas: En España y no en ninguna otra parte del mundo podría hoy reunirse un Congreso en defensa de la cultura. Se diría que aquellos poetas que acordaron hace dos años situar aquí el futuro congreso, fue verdaderamente profetas. Y digo que sólo en España podían reunirse hoy los escritores que defienden la cultura porque el pueblo español está en estos momentos dando su sangre por ella como ayer le dio su genio. Por ella caen en estas tierras sagradas, día a día, hora a hora, muchas vidas preciosas, lo mejor de la juventud de este pueblo admirable. Pero al caer ellos saben que están ofreciendo su sangre por la libertad humana, por la libertad del espíritu que es la esencia de la cultura y esta última convicción es lo que les permite ofrecerse en holocausto a toda la humanidad, en salvadores del porvenir y del destino del ser humano.

¹³⁰ Ilegible en el original (sobre la transcripción mecanografiada existen muchas indicaciones de puño y letra de Huidobro). Hemos respetado su ortografía, acentuación y puntuación, tal cual en el original.

En esta lucha del hombre contra el Fascista, en esta lucha horrenda del hombre contra la bestia apocalíptica, le cupo a España el doloroso honor de ser señalada por la historia como el campo de acción (y decisión de la batalla y yo me¹³¹ digo que algo especial debe)¹³² haber en el pueblo español cuando así fue señalado para defender la cultura humana y salvar la civilización occidental de una (muerte ingominiosa)¹³³.

La cultura de un pueblo es la savia profunda que lo vivifica, son sus raíces de los siglos y las sustancias que esas raíces han elegido en su nutrición. Por eso la cultura de cada pueblo revela ciertas preferencias, ciertas aptitudes y ciertas exclusiones que es lo que constituye su idiosincrasia, su carácter o sea su personalidad.

La cultura no cae del aire formada y definitiva, ella se va amasando en el tiempo, se va realizando, se va construyendo y no tiene otra fuente generadora que el alma popular, el gran magna humano que alienta en las honduras de su ser colectivo. Por eso los que tratan de aplastar al pueblo aplastan la cultura y los que tratan de aplastar la cultura aplastan al pueblo.

La libertad le sirve al pueblo para encontrarse, y el encontrarse que es conocerse y definirse crea la cultura. El pueblo que ha vivido siempre esclavo no ignora que la libertad le dará cultura y la cultura le dará derecho a ir aumentando su libertad.

Para el tirano vulgar nada más peligroso que el despertar de los pueblos porque ese despertar significa el nacimiento del espíritu crítico y por lo tanto el conocimiento de su vulgaridad, de su mentira, de su irrealdad. La tiranía para ocultar la verdad e impedir su marcha histórica no resiste el análisis de un cerebro despierto. Tal es el caso de los fascismos en la época actual y de ahí la

¹³¹ Manuscrito en el original. Tachada la palabra “pregunto”.

¹³² Las frases al interior del paréntesis están manuscritas en el original.

¹³³ Ibíd. Hemos de acotar que, al parecer, se trata de un discurso escrito con rapidez, ya que muchas frases adolecen en la ortografía y aquellas manuscritas delatan una despreocupación seguramente debida a la velocidad de la escritura. El texto completo parece haber sido redactado directamente a máquina.

razón de su furia desesperada contra la inteligencia y su desarrollo. El que está obrando mal, el que quiere engañar al hombre y detener su marcha, necesita de la oscuridad; el que obra bien, es decir en el sentido histórico de la evolución humana, necesita la luz, ella es su mejor aliado, y se diría que toda la luz le parece poca.

Llega un momento en que esta lucha se hace álgida y se polariza en los países más avanzados y más atrasados, que se sitúan frente a frente. Por eso vemos el mundo dividido en dos categorías de naciones: Aquellas en las cuales la más alta preocupación es enseñar al que no sabe, es iluminar y enriquecer el espíritu general, ensanchar la conciencia o sea crear hombre, y aquellos en los cuales la primera preocupación es escamotear de cualquier modo los derechos¹³⁴ del espíritu o sea crear muñecos y autómatas. Una trata de desarrollar al hombre y hacerle cada día más humano, la otra trata de volverlo a la bestia. La primera categoría es principalmente representada hoy por la Unión Soviética y por la República Española. La segunda por Italia y Alemania que han visto su cultura desecha y sufren un proceso evidente de regresión. Rusia y España forman la alianza sagrada de la luz, Alemania e Italia forma la Alianza de las tinieblas. Podéis estar seguros que el poder de las tinieblas no prevalecerá sobre la luz por mucho que a esta le cueste abrirse camino. Debéis luchar por ella y tener confianza en el triunfo.

Es un tópico demasiado repetido y algo que todos sabemos y constatamos que en Rusia se multiplican las escuelas, las universidades, las bibliotecas, los laboratorios, todos los centros de cultura, todo lo que significa desarrollo de la inteligencia, de un modo maravilloso; mientras en los países fascistas de la Alianza Negra se queman los libros, se persigue a los grandes maestros y las aulas se queman los libros, se persigue a los grandes maestros y las aulas están desiertas. Todos lo sabemos, pero no nos cansaremos de repetirlo porque hay por el mundo quienes se empeñan en querer olvidarlo.

¹³⁴ Corrección manuscrita, “desechos” en el original mecanografiado.

Y en nuestra España, hoy mismo en medio de la guerra, bajo¹³⁵ los abusos y la metralla asesina, es la cultura la gran preocupación de los jefes políticos y de los jefes militares. He visto en los frentes a los soldados en sus horas de reposo, estudiando, aprendiendo a leer y a escribir (los antiguos amos de esta tierra nunca tuvieron tiempo para enseñarles nada y no se avergonzaban del número de analfabetos que había en su patria. Ellos, los grandes patriotas).

Hace algunos días fui invitado por mi amigo el camarada Líster a visitar su división, su heroica división tan célebre y popular en todo el mundo. Al primer sitio que me llevó fue a la escuela en donde abnegados maestros enseñan las primeras letras a los analfabetos y os aseguro que es tal el entusiasmo, tal la devoción con que estudian que parecen olvidarse de la tragedia que están viviendo. Se ven allí cuadros tan emocionantes que arrancan lágrimas y ellos también lloran de júbilo cuando escriben sus primeras frases de corrido. Nunca podré olvidar la cara de aquel soldado que escribía su primera carta. Irradiaba tal felicidad que casi asustaba. Nos tendía el papel como queriendo hacernos partícipes de su alegría. Era una carta a su madre y empezaba con estas sencillas y enormes palabras: “Esta carta te la escribo y mismo con mi propia mano”. Ya no tenía que buscar a nadie para dictarle sus cartas. Hay que medir toda la humillación y la tragedia pasada que encierran esas pocas palabras y también toda la dignidad y el gran horizonte abierto del futuro. Otro soldado escribía otra carta no menos emocionante, tal vez a su novia o a su mujer. Líster me señala la primera frase con el dedo y yo alcanzo a leer en gruesos y penosos caracteres: “Mi Marcelina, aprende a escribir para que puedas escribir mi nombre como yo escribo en tuyo”. Frase tan magnífica por lo tan humana que mis ojos se humedecen y veo que los de mi amigo, el fuerte ¹³⁶ jefe, el héroe de tantas batallas por la independencia de su país, también brillan con ese brillo especial que anuncia que el corazón se

¹³⁵ En el original mecanografiado: “bajo abusos”. Corregido a mano.

¹³⁶ Manuscrito en el original.

dilata y ¹³⁷ (...) en esa bella zona peligrosa de la emoción. Ahora comprendo más que nunca el verdadero sentido de esta guerra y por qué se sacrifica el pueblo español.

Durante todo aquel día no pude dejar de pensar que acaso pronto, muy pronto la metralla fascista vendrá a cortar el anhelo de saber, el ansia de luz de esas almas, vendrá a dispersar en pedazos el alfabeto mágico que empezaba a abrir horizontes y a crear mundos nuevos en esos cerebros hambrientos.

He aquí lo que hace la verdadera España en estos momentos trágicos y en medio de la tragedia. He aquí como se defiende y se crea la cultura. Y he aquí la diferencia de dos sistemas contrarios: El creador de vida y el creador de muerte.

Camaradas, tiene el genio un poder extraño, algo así como un derecho de conquista espiritual y es el de imponer su sello a todo lo que toca, de dejar ligados para siempre ciertos elementos que utilizará un día, de marcarlos con un ritmo o un calor especial y clavarlos así en la memoria de los hombres. Es evidente que hoy no podemos decir *molino de viento* sin pensar en Don Quijote. Así lo quiso Cervantes, así nos lo impuso su genio. De igual modo ya nunca podrá decirse la palabra cultura sin asociarla automáticamente a España, porque España aparte los derechos que tenía a esta palabra como una de las naciones de Europa que más había aportado a la civilización, hoy la ha marcado con el sello de su genio, con el calor de su pecho. La quijotesca España la ha marcado con su dolor y su sacrificio, la ha conquistado con su sangre.

VICENTE HUIDOBRO

¹³⁷ Hay una laguna, donde Huidobro deja un espacio en blanco. Aparentemente seguiría en la emocionante descripción de la anécdota con Líster.

II

EL SEGUNDO CONGRESO INTERNACIONAL DE ESCRITORES

*Julio 1937*¹³⁸

Repetidas veces me han pedido mi opinión sobre el Segundo Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura. De diferentes partes de América me escriben en este sentido. En una carta recién recibida de México, un amigo me dice: “Su opinión nos sería preciosa pues conocemos su sinceridad y valentía para afrontar la verdad. Usted debe saber que muchos hablan de ese Congreso como de un fracaso o por lo menos de un acontecimiento sin importancia que otros quieren darle. Hasta se dice que el pueblo de España lo cogió fríamente”.

Conocemos algo de lo que se ha discutido en contra de este Congreso celebrado en España en julio de este año 1937. Sabemos que se le ha puesto en parangón con el Primer Congreso celebrado en París y que se ha afirmado su inferioridad respecto a aquel, sabemos que se ha dicho que muchos de los grandes escritores invitados no fueron y que en cambio fueron otros, anónimos y mediocres en demasiado número, sabemos que se ha escrito que las notas más altas y más emocionantes no las dieron los intelectuales allí reunidos sino el pueblo español, sus soldados y sus representantes espontáneos, etc., etc.

Es posible que así haya sido. No voy a defender al Congreso el cual se defiende por sí solo, y si la nota más alta fue dada por el pueblo español ello no sería en desmedro del Congreso puesto que al participar en él esos

¹³⁸ Manuscrito en el original.

representantes directos del pueblo formaban ya parte del mismo y el clima que aportaron era de hecho clima del Congreso.

Lo que debe interesarnos es el significado del Congreso, la prueba evidente que dio al mundo de que los intelectuales están con el pueblo español y contra el fascismo, que ellos constatan que el destino del hombre y de la civilización se juega en España y que el pueblo español defiende al hombre y su historia contra el sub-hombre y la anti-historia que defiende Franco con sus rebeldes y sus aliados extranjeros¹³⁹.

El Congreso demostró que los hombres que hacen un oficio y una profesión de fe de la cultura y del desarrollo de la conciencia humana no se han dejado engañar por los dictadores fascistas, demostró que los representantes de la cultura en todos los países¹⁴⁰, aún muchos que no pudieron asistir, siguen anhelantes la guerra de España, que sienten emoción profunda el sacrificio del pueblo español y saben lo que ese sacrificio significa para ellos y para el mundo.

De los discursos pronunciados en el Congreso acaso yo también prefiero aquellos de los intelectuales que al mismo tiempo son hombres de acción. ¿Quién no tembló de emoción ante las palabras de Gustavo Regler que se levantó de su lecho de hospital, herido de gravedad, para venir a hacer acto de presencia al Congreso? ¿Quién no sintió la emoción de todas sus células al oír a Gustavo Durán también convaleciente de sus heridas? Y las palabras de Ludwig Ren y de Jeff Last, todos ellos soldados de la primera guerra del hombre, que llegaban con su halo de heroísmo y sus ojos de gloria. Y las palabras de Malraux tan sencillas y precisas como el metal de que está formada el alma de los grandes de veras. Poeta y soldado, soldado de las alturas y soldado de las profundidades. Hay que reconocer que nunca en la Historia el intelectual tuvo más derecho a ser soldado que en esta guerra de España, en

¹³⁹ Sic. En el original mecanografiada.

¹⁴⁰ Manuscrito en el original.

donde se trata del espíritu y del hombre y por lo tanto de lo que esencialmente interesa al escritor.

Pudimos constatar con placer que, entre los muchos discursos pronunciados, el de Juan Marinello, presidente de las Delegaciones Latinoamericanas, supo expresar los primordiales significados del Congreso y su sentido para Hispanoamérica.

Los latinoamericanos fueron numerosos en este Congreso y ello es un síntoma y una demostración de que la conciencia americana se sabe especialmente ligada a la nueva España y a su destino. En el primer Congreso Internacional, en el de París no figuró ningún latinoamericano. Yo recibí la invitación para tomar parte en dicho Congreso sólo quince días antes de su apertura y si algún otro americano le sucedió lo mismo, se comprende que brilláramos por nuestra ausencia. Entonces escribí a Barbusse explicando mi caso y diciéndole en recuerdo de Bismark que sería prudente buscar secretarios con más geografía y menos condecoraciones. Los latinoamericanos asistentes como público al Congreso de París tuvieron que lamentar la ausencia de sus compañeros y sé que algunos creyeron que se trataba de un desprecio o un olvido por desprecio. En el Congreso de España, América tomó su revancha, se sintió en su casa y supo demostrar la gloria que significa en estos momentos ser miembros de la gran familia española.

Con cuánta razón pudo decir Martinello que “lo español es ahora un modo excepcional de ser hombre”. Cuando yo le felicitaba por su expresión, él me felicitaba a mí por haber terminado¹⁴¹ mi discurso diciendo que hoy la palabra cultura es española, se escribe con sangre española.

Todos los que hablan sobre España, coinciden forzosamente en lo esencial, si son sinceros. Y esto es lo grande de España que su problema, su situación en

¹⁴¹ De esta forma en el original mecanografiado.

lo humano no puede ser discutida con pretensiones de originalidad¹⁴². Todos la conocemos, ha pasado a ser un lugar común en la cumbre más alta; lo que prueba que no hay nadie que se sienta ajeno a la lucha heroica de este gran pueblo¹⁴³.

Los escritores ya no son solamente escritores. Son también hombres, una pequeña cosa que muchos parecían haber olvidado.

Son hombres y estos hombres ahora saben lo que pasa entre los hombres. Y saben que en España está muriendo un mundo y está naciendo otro.

VICENTE HUIDOBRO

¹⁴² Frase manuscrita en el original.

¹⁴³ Frase manuscrita en el original.

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL

I.- OBRAS DE VICENTE HUIDOBRO.

1. *Ecos del alma*, Imprenta Chile, Santiago de Chile, 1911.
2. *La gruta del silencio*, Imprenta Universitaria, Santiago de Chile, 1913.
3. *Canciones en la noche*, Imprenta Chile, Santiago de Chile, 1913.
4. *Pasando y pasando*, Imprenta Chile, Santiago de Chile, 1914.
5. *Las pagodas ocultas*, Imprenta Universitaria, Santiago de Chile, 1914.
6. *Adán*, Imprenta Universitaria, Santiago de Chile, 1916.
7. *El espejo de agua*, Orión, Buenos Aires, 1915.
8. *Horizon Carré*, Paul Birault, París, 1917.
9. *Poemas árticos*, Imprenta Pueyo, Madrid 1918.
10. *Ecuatorial*, Imprenta Pueyo, Madrid, 1918.
11. *Tour Eiffel*, Imprenta Pueyo, Madrid 1918.
12. *Hallali*, Ediciones Jesús López, Madrid, 1918.
13. *Saisons choisies*. La Cible, París, 1921.
14. *Finis Britannia*, Fiat Lux, París, 1923.
15. *Automme régulier*. Librairie de France, París, 1925.
16. *Tout á coup*, Au Sans Pareil, París, 1923.
17. *Manifestes*, Revue Mondiale, París, 1925.
18. *Vientos Contrarios*, Editorial Nacimiento, Santiago de Chile, 1926
19. *Mío Cid Campeador*, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, Madrid, 1926.
20. *Temblor de cielo*, Editorial Plutarco, Madrid, 1931.
21. *Altazor o el viaje en paracaídas*, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, Madrid, 1931.
22. *Tremblement de ciel*, L'As de Coeur, París, 1932.
23. *Gilles de Rais*, Tótem, París, 1932.

24. *La próxima*, Walton, Santiago de Chile, 1934.
25. *Papá o el diario de Alicia Mir*, Walton, Santiago de Chile, 1934.
26. *Cagliostro*, Editorial Zig-Zag, Santiago de Chile, 1934.
27. *En la luna*, Editorial Ercilla, Santiago de Chile, 1934.
28. *Tres novelas ejemplares*. (En colaboración con Hans Arp), Editorial Zig-Zag, Santiago de Chile, 1935.
29. *Sátiro o el poder de las palabras*, Editorial Zig-Zag, Santiago de Chile, 1939.
30. *Ver y Palpar*, Editorial Ercilla, Santiago de Chile, 1941.
31. *El ciudadano del olvido*, Editorial Ercilla, Santiago de Chile, 1941.
32. *Últimos poemas*. (Póstumo), Talleres Gráficos Ahués, Santiago de Chile, 1948.
33. *Obras Completas*. (Preparadas por Braulio Arenas), editorial Zig-Zag, Santiago de Chile, 1964.
34. *Obras Completas*, (Preparadas y aumentadas por Hugo Montes Brunet), Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1976.
35. *Obra Poética*. (Edición crítica. Cedomil Goić, coordinador) Editorial Allca XX, Madrid, 2003.
36. *Altazor de Puño y Letra* (Edición Facsimilar. Prólogo, Edición y Notas de Andrés Morales). Ediciones del Banco del Estado-Editorial Desafío. Santiago de Chile, 1999.
37. *Antología Poética*. (Edición, Selección y Prólogo de Andrés Morales). Ediciones Corregidor. Buenos Aires, 1993.
38. *Textos inéditos y dispersos, poesía y prosa*. (Recopilación, Selección e Introducción de José de la Fuente). Ediciones de la Universidad Católica Silva Henríquez. Santiago de Chile, 2004.

II.- OBRAS CREACIONISTAS DE GERARDO DIEGO.

1. *Imagen*, Gráfica Ambos Mundos, Madrid, 1922.
2. *Manual de espumas*, cuadernos literarios, Madrid, 1924.
3. *Fábula de Equis y Zeda*, Alcancía, México, 1932.
4. *Poemas adrede*, México, 1932 (Segunda edición completa: Editorial Hispánica, Madrid, 1943).
5. *Limbo*, Ediciones el Arca, Las Palmas de Gran Canaria, 1951.
6. *Biografía Incompleta*, Madrid, 1953. (Segunda edición completa; Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1967.
7. *Poesía de Creación*, (Incluyendo todos los libros anteriores y el poemario *Biografía continuada* (1971-1972). Editorial Seix Barral, Barcelona, 1974.
8. *Manual de espumas y Versos humanos*, Editorial Cátedra, Madrid, 1986.

III.- OBRA CREACIONISTA DE JUAN LARREA.

1. *Versión Celeste*. Barral Editores, Barcelona, 1970.
2. *Versión Celeste*. Editorial Cátedra. Madrid, 1989.

IV.- ESTUDIOS SOBRE VICENTE HUIDOBRO.

1. Bary, David. *Huidobro o la vocación poética*, Universidad de Granada, Granada, 1963.
2. Bary, David. *Nuevos estudios sobre Huidobro y Larrea*, Editorial Pre-textos, Valencia, 1984.
3. Busto Ogden, Estrella. *El Creacionismo de Vicente Huidobro en sus relaciones con la estética cubista*. Ed. Playor, Madrid, 1983.
4. Camurati, Mireya. *Poesía y poética de Vicente Huidobro*, Editorial Fernando García Cambeiro, Buenos Aires, 1980.
5. Caracciolo Trejo, E. *La poesía de Vicente Huidobro y la vanguardia*, Ed. Gredos, Madrid, 1974.
6. Concha, Jaime. *Vicente Huidobro*, Ediciones Júcar, Madrid, 1980.
7. De Costa, René. *Vicente Huidobro y el Creacionismo*. (Recopilación de Estudios, ensayos y entrevistas). Editorial Taurus, Madrid, 1975.
8. De Costa, René. *En pos Huidobro*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1981.
9. De Costa, René. *Vicente Huidobro. The Careers of a poet*. Clarendon Press, Oxford, 1984. Traducido al español por Guillermo Sheridan bajo el título *Huidobro: los oficios de un poeta*. Ediciones Fondo de Cultura Económica, México, 1984.
10. De la Fuente Arancibia, José Alberto. *El Compromiso de Vicente Huidobro o la utilidad de las estrellas*. Tesis para optar al grado de Magíster en Letras con mención en Literatura Hispánicas, Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Letras, Santiago de Chile, 1986.
11. Goić, Cedomil. *La poesía de Vicente Huidobro*, Ediciones Nueva Universidad, Santiago de Chile, 1974.

12. Hahn, Óscar. *Vicente Huidobro o el atentado celeste*. LOM Ediciones. Santiago de Chile, 2009.
13. Yudice, George. *Vicente Huidobro y la motivación del lenguaje*. Ediciones Galerna, Buenos Aires, 1978.

V.- ESTUDIOS SOBRE EL ULTRAISMO Y OTRAS VANGUARDIAS LITERARIAS.

1. A.A.V.V. *Situando a Huidobro. Modernidad, Postmodernidad y Vanguardia*. (Ana Pizarro compiladora). Ediciones de la Fundación Vicente Huidobro. Santiago, 1993.
2. Cansinos Asséns, Rafael. *La nueva Literatura*. Volumen III. Editorial Sáenz Calleja, Madrid, 1917.
3. De Torre, Guillermo. *Historia de las literaturas de vanguardia*. Editorial Guadarrama, Madrid, 1974. (tres volúmenes).
4. Videla, Gloria. *El Ultraísmo*, Editorial Gredos, Madrid, 1971.
5. Sainz de Robles, Federico. *Los movimientos literarios*, Editorial Aguilar, Madrid, 1948.
6. Subercaseaux, Bernardo. *Genealogía de la Vanguardia en Chile*. Ediciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile. Santiago de Chile, 2000.
7. Yurkievich, Saúl. *A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*, Muchnik Editores, Barcelona, 1984.

VI.- ARTICULOS SOBRE EL ULTRAISMO Y OTRAS VANGUARDIAS LITERARIAS.

1. Díaz de Revenga, Francisco Javier. *Introducción Crítica a Poesía española de vanguardia*. Editorial Castalia. Madrid, 1995.
2. Diego, Gerardo. *Del modernismo al ultra, al creacionismo y al grupo poético del 27*. En *Crítica y poesía*. Ediciones Júcar, Barcelona, 1984.
3. Goić, Cedomil. *El surrealismo y la literatura iberoamericana*. En “Revista Chilena de Literatura” N°8, abril, Santiago de Chile, 1977.
4. Paz, Octavio. *Los Hijos del Limo*. Editorial Planeta-Agostini. Madrid, 1985.

VII.- HISTORIAS DE LA LITERATURA ESPAÑOLA, HISPANOAMERICANA Y CHILENA.

1. Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Editorial Fondo Cultura Económica, México, 1954, (dos volúmenes).
2. Castedo, Leopoldo y otros. *Historia de Chile y de su literatura*, Editorial Zig-Zag, Santiago de Chile, 1985.
3. Franco, Jean. *Historia de la Literatura hispanoamericana*. Editorial Ariel, Barcelona 1985.
4. González Echevarría, Roberto y Pupo Walker Enrique (editores). *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. Volumen II. “El Siglo XX”. Editorial Gredos. Madrid, 2006.

5. Montes, Hugo y Orlandi, Julio. *Historia y antología de la literatura chilena*, Editorial Zig-Zag, Santiago de Chile, 1955.
6. Pedraza, Felipe B. y Rodríguez, Milagros. *Historia esencial de la literatura española e hispanoamericana*. Editorial Edaf. Madrid, 2000.
7. Promis, José. *Testimonios y Documentos de la literatura chilena*. Editorial Nascimento. Santiago de Chile, 1977.
8. Rico, Francisco y De la Concha, Víctor G. *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea (1914-1939)*, Editorial Crítica, Barcelona, 1984.

III.- ARTICULOS SOBRE LA OBRA DE VICENTE HUIDOBRO Y LAS VANGUARDIAS

1. Anónimo. *Dos cartas a Gerardo Diego y un poema inédito de Vicente Huidobro*. Suplemento "Artes y Letras", Diario "El Mercurio", Santiago de Chile, 7 de diciembre de 1986.
2. Appratto, Roberto. *La modernidad de Vicente Huidobro*. En "Poética" números 2 y 3 (verano-otoño), Montevideo, 1985.
3. Bajarlía, Juan Jacobo. *Orígenes creacionistas del ultraísmo: los plagios de Guillermo de Torre*. En "Taller de Letras" N°3, Revista del Instituto de Letras de la Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 1973.
4. Cansinos-Asséns, Rafael. *La nueva lírica ("Horizón Carré". "Poemas árticos", "Ecuatorial")*. En "Cosmópolis". I, 5 (mayo), Madrid, 1919. (Recopilado por René de Costa en Vicente Huidobro y el Creacionismo. Op. Cit. Vid. IV).
5. Cansinos-Asséns, Rafael. *Un gran poeta chileno: Vicente Huidobro*, En "Cosmópolis", I, 1 (enero), Madrid, 1919.

6. Cúneo, Ana María. *Análisis de "Espejo de agua", poema de Vicente Huidobro*. En "Revista Chilena de Literatura", N°8, abril, Santiago de Chile, 1977.
7. De Costa, René. *Trayectoria del caligrama en Huidobro*. En "Poesía", N°3, Ministerio de Cultura, Madrid, noviembre-diciembre, 1978.
8. De Costa, René y Admussen, Richard L. *Huidobro, Reverdy y la edición príncipe de "El espejo de agua"*. En "Comparative Literature" XXIV, 2 Eugene, 1972.
9. De Costa, René. *Nota bibliográfica a la edición facsímil de "El Espejo de agua"*. En "Peñalabra", Año IV, N. 12. Torrelavega, España. 1974.
10. De Costa, René. *Punto y aparte a una absurda polémica*. En "Texturas", N. 8. Vitoria, España, 1998.
11. Diego, Gerardo. *Vicente Huidobro (1893-1948)*, en "Revista de Indias", VII. 33-34 (julio-diciembre), Madrid, 1948, (recopilado por De Costa, Op. cit.).
12. Diego, Gerardo. *Poesía y Creacionismo de Vicente Huidobro*. En "Cuadernos Hispanoamericanos", LXXXIV, 222 (junio), Madrid, 1968, (recopilado en *Crítica y Poesía* de Gerardo Diego, Op. Cit.).
13. Gómez Carrillo, Enrique. *El cubismo y su estética*. En "El Liberal", Madrid, 30 de junio de 1920. (Recopilado por De Costa, Op. Cit.).
14. Gonzalez Ruano, César. *Poesía y Verdad. Vicente Huidobro, el que trajo las gallinas*. En "El Herald de Madrid". Madrid, 6 de enero de 1931.
15. Hahn, Oscar. *Vicente Huidobro, poeta mariano*. En "Revista Chilena de Literatura" Números 16 y 17, octubre-abril, Santiago de Chile, 1981.
16. Invernizzi, Lucía. *Las figuras de disyunción en el poema "Sombra" de "Poemas Árticos" de Vicente Huidobro*. En "Revista Chilena de Literatura" N° 8, abril, Santiago de Chile, 1977.
17. Lefebvre, Alfredo. *Vicente Huidobro, fragmento del Canto III de "Altaçor"*. En *Poesía española y chilena*, editorial del Pacífico, Santiago de Chile, 1958.

18. Lihn, Enrique. *El lugar de Huidobro*. En *Los vanguardismos en la América Latina*, recopilación de textos por Oscar Collazos, Casa de las Américas, La Habana, 1970.
19. Montes, Hugo. *Prólogo*, en *Vicente Huidobro. Antología*, Editorial Gabriela Mistral, Santiago de Chile, 1975.
20. Martín Casamitjana, Rosa María. *El humor en la poesía española de vanguardia*. Editorial Gredos. Madrid, 1996.
21. Montes, Hugo. *Prólogo*. En *Obras Completas de Vicente Huidobro*, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1976.
22. Montes, Hugo. *Generación de 1927. Poesía: Vicente Huidobro*. En *Historia de Chile y de su literatura*, editorial Zig-Zag, Santiago de Chile, 1985 (Volumen XXXIV).
23. Montes, Hugo. “*Altaçor*” a la luz de lo religioso. En “Revista Chilena de Literatura”. N°22, noviembre, Santiago de Chile, 1983.
24. Montes, Hugo. *Rasgos clásicos del Creacionismo*. En “Revista Chilena de Literatura”. N°22, noviembre, Santiago de Chile, 1983.
25. Morales, Andrés. *Vicente Huidobro, “El paso del retorno”*. En Centuria. Madrid, 2003.
26. Morales, Andrés. *Breve esbozo para situar a Vicente Huidobro. Prólogo a Antología Poética de Vicente Huidobro*. Ediciones Corregidor. Buenos Aires, 1993.
27. Morales, Andrés. *Las fuentes literarias en la obra poética de Vicente Huidobro*. En “Signos”, N, 28. Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso, 1990.
28. Neruda, Pablo. *Búsqueda de Vicente Huidobro*. En “Ercilla”, Santiago de Chile, 7 de febrero de 1968.
29. Paz, Octavio. *Decir sin decir*. En “El Mercurio”, Santiago de Chile, 4 de agosto de 1985.
30. Pizarro, Ana. *El Creacionismo de Vicente y sus orígenes*. En “Mapocho”, V, 18 (verano), Santiago de Chile, 1969 (Recopilado por René de Costa, Op. Cit.).

31. Silva Castro, Raúl. *Vicente Huidobro y el Creacionismo*. En *El Modernismo y otros ensayos literarios*, Editorial Nacimiento, Santiago de Chile, 1965.
32. Yurkievich, Saúl. *Vicente Huidobro: el alto azor*. En *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, editorial Aries, Barcelona, 1984 (Edición aumentada).
33. Yurkievich, Saúl. *Altazor: la metáfora deseante*. En *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Editorial Ariel, Barcelona, 1984 (Edición aumentada).
34. Yurkievich, Saúl. *Una lengua llamando sus adentros*. En *A través de la trama*. Muchnik Editores, Barcelona, 1984.
35. Zerán, Faride. *La guerrilla literaria: Huidobro, de Rokha, Neruda*. Ediciones BAT. Santiago de Chile, 1992

IX.- ESTUDIOS SOBRE JUAN LARREA.

1. Bary, David. *Nuevos estudios sobre Huidobro y Larrea*, ediciones Pretextos, Valencia, 1984.
2. Bodini, V. *Introduzione a "Versione Celeste"*. Editora Einaudi Torino, 1969.
3. Ascunte Arrieta, José Ángel y varios autores. *El amor de Larrea*, editorial Pretextos, Valencia, 1985.
4. Cordero de Ciria, E. y Díaz de Guereñu, J.M. editores. *Juan Larrea: Cartas a Gerardo Diego (1916-1980)*. E.u.t.g. Mundaiz, San Sebastián, 1986.
5. Gurney, Robert. E. *La poesía de Juan Larrea*. Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, Bilbao, s/f, (edición castellana traducida del inglés por Juan Manuel Díaz de Guereñu).

6. Nieto, Miguel. *Introducción* a su edición de *Versión Celeste*. Editorial Cátedra. Madrid, 1989.
7. Vivanco, Luis Felipe. *Juan Larrea y su "Versión Celeste"*. (Recopilado por Víctor García de la Concha en *Historia y Crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1914-1939*. Op. Cit.).

X.- ESTUDIOS SOBRE GERARDO DIEGO.

1. Alonso, Dámaso. *La poesía de Gerardo Diego*. En *Poetas españoles contemporáneos*, Editorial Gredos, Madrid, 1952.
2. Arizmendi, Milagros. *Una etapa de creación*. "Introducción" a *Manual de espumas y Versos humanos*, Editorial Cátedra, Madrid, 1986.
3. Bernal, José Luis. *La biografía ultraísta de Gerardo Diego*, Ediciones de la Universidad de Extremadura, Cáceres, 1987.
4. Debicki, Andrew P. *Temas íntimos salvados por el arte: algunos poemas de Gerardo Diego*. En *estudios sobre poesía española contemporánea*, Editorial Gredos, Madrid, 1981.
5. Díaz de Revenga, Francisco Javier. *Ultraísmo, Creacionismo y ¿surrealismo?* En *Gerardo Diego*, en "Los Cuadernos del 27", 1, 1985.
6. Díaz de Revenga, Francisco Javier. *Introducción biográfica y crítica*. "Prólogo" a *Ángeles de Compostela y Alondra de verdad*, de Gerardo Diego, Editorial Clásicos Castalia, Madrid, 1985.
7. March N., Katheleen. *Gerardo Diego: La poesía como laberinto original*. (Recopilado por Víctor García de la Concha, en *Historia y Crítica de la literatura española. Época Contemporánea española. Época Contemporánea 1914-1939*, Op. Cit.).

8. Vivanco, Luis Felipe. *Gerardo Diego: Alondra de Verdad y Ángeles de Compostela* (recopilado por Víctor García de la Concha, en *Historia y Crítica de la Literatura española. Época Contemporánea 1914-1939*, Op. Cit.).

XI.- REVISTAS Y PERIÓDICOS CONSULTADOS.

1. *Orfeo*. Números 12 y 13, “Homenaje a Vicente Huidobro”, Santiago de Chile, s/f.
2. *Poesía*. Número 3. “Monográfico dedicado a las vanguardias y al caligrama”, Ministerio de Cultura, Madrid, 1978.
3. *Poesía*. Números 20 y 21. “Monográfico dedicado a Juan Larrea”, Ministerio de Cultura, Madrid, 1984.
4. *Carmen* y *Lola*. Revistas de poesía editadas por Gerardo Diego.
5. *Poesía*. Números 30-31 y 32 “Monográfico dedicado a Vicente Huidobro”, Ministerio de Cultura. Madrid, 1989.
6. *Nord-Sud*. Colección Completa. París. Colección de la Fundación Vicente Huidobro.
7. *La Publicitat*. Periódico Catalán con un artículo del poeta catalán Josep-Viçent Foix titulado *A la pau pel federalisme*. Ejemplar editado en Barcelona, el 20 de enero de 1933. Colección de la Fundación Josep-Viçent Foix (Barcelona, España).
8. *Grecia*. Colección de la Fundación Vicente Huidobro.
9. *Ultra*. Colección de la Fundación Vicente Huidobro.
10. *Creación*, Revista Internacional de Arte. N. 1. Madrid, abril de 1921. Colección de la Fundación Vicente Huidobro.
11. *Création*, Revue d’Art. N. 2. París, noviembre de 1922. Colección de la Fundación Vicente Huidobro.

XII.- ENTREVISTAS.

1. Cruchaga, Ángel. *Conversando con Vicente Huidobro*. En “El Mercurio”, Santiago de Chile, 31 de agosto de 1919. (Recopilado por René de Costa, Op. Cit.).
2. Emar, Juan. *Con Vicente Huidobro: Santiago, 1925*. En “La Nación”, Santiago de Chile, 29 de abril de 1925.
3. Gómez Carrillo, Enrique. *Entrevista a Pierre Reverdy*. En “El Liberal”, Madrid, 30 de junio de 1920.
4. Onfray Barros, Jorge. *La colina del desencantado*. En “Zig-Zag”, Santiago de Chile, 26 de septiembre de 1946 (recopilado por René de Costa).
5. Prado, Benjamín. *Gerardo Diego: “El poeta es el pequeño dios de su pequeño mundo”*, en “Diario 16”, Madrid, 5 de octubre de 1986.
6. Rojas Giménez, Alberto. *Vicente Huidobro: París, 1924*. En *Vicente Huidobro y el Creacionismo* de René de Costa, Op. Cit.
7. Vattier, Carlos. *Con Vicente Huidobro*. En “Hoy”, X, 512, Santiago de Chile, 11 de septiembre de 1941 (Recopilado por René de Costa).

XIII.- ARTICULOS ESCRITOS POR VICENTE HUIDOBRO SOBRE ESPAÑA.

1. *Conducta ejemplar del pueblo español*. En “La Opinión”, Santiago de Chile, 21 de julio de 1936.
2. *La tragedia de Marañón*. En “La Opinión”, Santiago de Chile, 25 de marzo de 1937.
3. *Mensaje a la juventud americana*. En “Frente Popular”, Santiago de Chile, 9 de julio de 1937.

4. *Vicente Huidobro habla desde Madrid*. En “Frente Popular”, Santiago de Chile, 10 de julio de 1937.
5. *Optimismo*. En “La Opinión”, Santiago de Chile, 17 de octubre de 1937.
6. *Indalecio Prieto*. En “La Opinión”, Santiago de Chile, 17 de octubre de 1938.
7. *Carta a Roosevelt*. En “La Opinión”, Santiago de Chile, 3 de diciembre de 1938.

XIV.- DOCUMENTOS DE VICENTE HUIDOBRO SOBRE ESPAÑA

1. *Discurso leído en Madrid en el Segundo Congreso Internacional de escritores para la defensa de la Cultura*.
2. *El Segundo Congreso Internacional de Escritores*, julio de 1937.

XV.- TEXTOS DE TEORÍA LITERARIA

1. Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*, Editorial Labor, Barcelona, 1981.
2. Foxley, Carmen. *Estilo-texto-escritura*. Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1981.
3. Guillén Claudio. *Entre lo uno y lo diverso*. Introducción a la literatura Comparada, Editorial Crítica, Barcelona, 1985.
4. Jameson, Frederick. *La cárcel del lenguaje. Perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso*, editorial Ariel, Barcelona, 1980.
5. Pfeiffer, Johannes. *La poesía*. Editorial Fondo Cultura Económica, México, 1951.
6. Rojo, Grínor. *Diez tesis sobre la crítica*. LOM Ediciones. Santiago de Chile, 2001.

7. Welleck, René y Warren, Austin. *Teoría Literaria*, Ediciones Gredos, Madrid, 1981.
(Cuarta Edición).
8. Yllera, Alicia. *Estilística, poética y semiótica literaria*. Alianza Editorial, Madrid, 1974.

XVI.- TEXTOS DE REFERENCIA.

1. Alonso, Dámaso. *Poetas españoles contemporáneos*. Editorial Gredos. Madrid, 1952.
2. Aznar Soler, Manuel y Schneider, Luis Mario. *II Congreso Internacional de escritores para la defensa de la cultura (1937). Actos, ponencia, documentos y testimonios*. Edición de la Conselleria de Cultura, Educació i Ciencia de la Generalitat Valenciana. Colección Homenajes. Valencia, 1987.
3. Breton, André. *Manifiestos del Surrealismo*. Editorial Guadarrama, Barcelona, 1969.
4. Cernuda, Luis. *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Editorial Guadarrama, Madrid, 1975.
5. Cano, José Luis. *La poesía de la generación del 27*. Editorial Guadarrama, Madrid, 1973.
6. Cossío, José María de. *Las Fábulas mitológicas en España*. Editorial Espasa Calpe, Madrid, 1969.
7. Fuster Ablí-Joan, José. *Antología del surrealismo español*. Sin Editorial. Alicante, 1952.
8. Gibson. Ian. *Federico García Lorca*. Tomo I. Ed. Grijalbo. Barcelona, 1985.
9. Jiménez Juan Ramón, *Tiempo y Espacio*. En *Antología Jeneral en Prosa (1898-1954)*. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid, 1981.
10. Larrea, Juan. *Del surrealismo a Machu-Picchu*, Ediciones Joaquín Mortiz, México, 1967.
11. Morales, Andrés. *La poesía de la Guerra Civil Española. (Estudio y Antología)*. Tesis para optar al grado de Licenciado en Filosofía con mención en Literatura. Facultad de Filosofía, Humanidades y Educación, Universidad Chile, Santiago de Chile.

12. Morales, Andrés. *España Reunida. Antología Poética de la Guerra Civil Española*. (Estudio, Selección y Notas de Andrés Morales). RIL Editores. Santiago de Chile, 1999.
13. Morales, Andrés. *De palabra y Obra*. RIL Editores. Santiago de Chile, 2003.
14. Morales, Andrés. *A la sombra del poema, ensayos*. Editorial Académica Española. Saarbrücken, Alemania, 2012.
15. Morales T., Leonidas. *La poesía de Nicanor Parra*. Ed. A. Bello, Santiago de Chile, 1972.
16. Morales T. Leonidas. *Conversaciones con Nicanor Parra*. Editorial Universitaria. Santiago de Chile, 1998.
17. Neruda, Pablo. *Confieso que he vivido*, editorial Seix-Barral, Barcelona, 1974.
18. Promis, José. *Testimonios y documentos de la Literatura chilena (1842-1975)*, Editorial Nacimiento, Santiago de Chile, 1977.
19. Rodríguez Monegal, Emir y Mario Santí, Enrico. *Pablo Neruda*. (El escritor y la crítica). Editorial Taurus, Madrid, 1980.
20. Riquer, Martín; Comas, Antonio y Molas, Joaquín. *Historia de la literatura catalana*. (Parte Moderna, volumen VIII). Editorial Ariel, Barcelona, 1986.
21. Swmulewicz, Efraín. *Diccionario de la literatura chilena*, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1984 (segunda edición aumentada).
22. Zardoya, Concha *Poesía española del 98 y del 27*, Editorial Gredos, Madrid, 1968.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

PRIMERA PARTE:

LOS VIAJES DE HUIDOBRO A ESPAÑA

Y UNA SEMBLANZA DEL ULTRAÍSMO ESPAÑOL

El primer viaje: 1918

Ultraístas y Creacionistas

Los viajes de 1919, 1920 y 1921

Un fracaso inexplicable: el viaje de 1931

El viaje de 1936 - 1937: Guerra civil y Congreso de Escritores Antifascistas

SEGUNDA PARTE:

GERARDO DIEGO, POETA CREACIONISTA

Imagen

Limbo

Manual de Espumas

Fábula de Equis y Zeda

Poemas adrede

Biografía Incompleta

Biografía continuada

TERCERA PARTE:

LA POESÍA CREACIONISTA DE JUAN LARREA

Versión celeste

Cosmopolitano

APÉNDICES

APENDICE I

Ediciones en España de la Obra Creacionista de Vicente Huidobro

La difusión de los libros creacionistas huidobreanos en los años 20

Quinta visita de Huidobro y nuevas ediciones

Las ediciones desde la muerte de Huidobro hasta nuestros días

Relación de Ediciones españolas de la obra de Vicente Huidobro

APENDICE II

Vicente Huidobro y la Guerra Civil española

Huidobro, “Poeta comprometido”

Gloria y Sangre

APENDICE III

Un discurso y un artículo de Vicente Huidobro sobre España en la guerra civil a la luz de los manuscritos originales

Discurso leído en Madrid en el “Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura”

El Segundo Congreso Internacional de Escritores

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL

