

EXAMEN DE METÁFORAS

YOLANDA ORTIZ PADILLA

Universidad de Jaén

Resumen: El presente trabajo realiza un análisis del papel que desempeña la metáfora en la denominada *poesía moderna* y, muy especialmente, en la “Generación del 27”. Consideramos que la evolución que se produce en el uso de esta “herramienta poética” encarna, claramente, el punto de giro en este grupo de poetas: desde una poesía que busca la pureza y la autonomía del arte, hasta unos versos que se ven invadidos por la impureza y las circunstancias históricas y políticas.

Resumo: O presente traballo realiza unha análise do papel que desempeña a metáfora na denominada poesía moderna e, moi especialmente, na “Xeración do 27”. Consideramos que a evolución que se produce no uso desta “ferramenta poética” encarna, claramente, o punto de xiro neste grupo de poetas: desde unha poesía que busca a pureza e a autonomía da arte, ata uns versos que ven invadidos pola impureza e as circunstancias históricas e políticas.

Abstract: This essay tries to analyse the important role played by metaphor in the Spanish *modern poetry*, especially in the group of poets known as “Generación del 27”. We consider that the development in the use of this poetic instrument means the strong point of these writers: they abandoned a kind of literature that looked for purity and independence in art, and all of them started to write an impure poetry worried about social and historical circumstances.

Palabras clave: Metáfora, generación del 27, poesía española del siglo XX.

Palabras chave: Metáfora, xeración do 27, poesía española do século XX.

Key words: Metaphor, “generación del 27”, spanish poetry of the XXth century.

I. EL PRIMER 27: POR UNA POESÍA PURA ¹

Este grupo de jóvenes poetas, que se ha llamado “Generación del 27”, si es cierto que alguna vez formó una generación, debió ser en la España de los años veinte. En dicha época, estos autores se encontraban unidos por una misma forma de entender la poesía, una misma actitud estética y un mismo afán de renovación. Esta joven literatura protagonizó la vuelta al orden de “las vanguardias”, es decir, lo que podemos denominar como “la segunda vanguardia”, en la que, lejos ya del afán de novedad y ruptura, se buscaba la libertad dentro los moldes clásicos y una interpretación vanguardista de la tradición. Junto a este principio poético, en el primer veintisiete estará también el deseo de conseguir una *poesía pura*. Una *poesía pura*, cercana a la de Paul Valéry que, como afirma Jorge Guillén, no es la copia de nada

¹El título de este artículo ha sido tomado de los artículos publicados por Borges en la revista *Alfar* (1924), que serán citados en las páginas subsiguientes.

preexistente, sino la creación de una realidad nueva mediante un sistema de relaciones entre palabras:

No hay más poesía que la realizada en el poema, y de ningún modo puede oponerse al poema un “estado” inefable que se corrompe al realizarse y que por milagro atraviesa el cuerpo poemático [...] Poesía pura es matemática, química –y nada más–, en el buen sentido de esa expresión lanzada por Valéry [...] Poesía pura es todo lo que permanece en el poema después de haber eliminado todo lo que no es poesía.²

Esta concepción estética que circulaba entre los jóvenes del veintisiete es, siguiendo la perspectiva literaria de J. C. Rodríguez, una de las múltiples versiones de lo que denominamos *poesía moderna* que, desde el siglo XIX hasta hoy —el Simbolismo francés, el Modernismo, las Vanguardias, etc.—, aparece como una estructuración literaria que insiste una y otra vez en la consideración de que la poesía es algo puro, incontaminado y sólo relacionado consigo mismo.³

Esta *poesía moderna*, de la que participan nuestros autores, es construida teóricamente por la ideología positivista que penetra en el inconsciente colectivo. El Positivismo establece la división estricta de los saberes y, por lo tanto, la especialización técnica de cada uno de ellos. Dentro de este sistema, política y literatura, por ejemplo, tenderían a su especialización, a su disociación absoluta.⁴ Estamos pues ante la separación poesía / vida, en la que la poesía, como un saber especializado, debe replegarse sobre sí misma, vaciarse de la vida, para ser cada vez más pura. La música es la más pura de todas las artes y la poesía, en su afán por encontrar la pureza, tratará de aproximarse a la música. Esta idea lleva aparejada una actitud estética “formalista” —fonocentrista—, pues es en la “forma” donde la poesía

²Apud. Anthony Leo Geist, *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso* (1919-1939), Madrid: Guadarrama, 1980, pp. 120-121.

³Juan Carlos Rodríguez y Álvaro Salvador, *Introducción al estudio de la Literatura Hispanoamericana*, Madrid: Akal, 2005, pp. 199.

⁴*Ibid.*, p. 186

puede acercarse a la música, es en la “forma”, por lo tanto, donde reside la pureza.⁵ En “Moral y estética” (1969), nos dirá Gerardo Diego: “Todo está en la forma, porque sólo la forma nos da la totalidad, puesto que en ella está contenido el fondo, que por eso se llama moderadamente ‘contenido’. Una forma vacía de sustancia no puede existir. No sería una forma, sino un molde, una vasija”.⁶

Pero no podemos obviar otra de las caras de la *poesía pura* del primer veintisiete y es aquella en la que ésta se nos ofrece como matemática, estructura lógica y arquitectura intelectual. Una poesía que se realiza con la inteligencia y a la que se accede desde la inteligencia. Esta concepción intelectual del poema nos lleva hacia las enseñanzas de Ortega que consideró la poesía como “el mediodía de la intelección”, ya que para entenderla no era necesario el corazón, sino el intelecto. Nos dice el filósofo que el sujeto-lector no debía participar del objeto-poesía, sino contemplarlo con distancia para así poder gozar de él, pues de otro modo estaría gozando de sus propios sentimientos —los que le produce ese objeto-poesía— y no del hecho estético en sí. Por lo tanto, el sujeto-lector debe contemplar el objeto-poesía desde una perspectiva “inhumana” y el objeto-poesía debe caminar hacia la pureza “deshumanizándose”. Para conseguirlo debemos sacar de la poesía todo lo que no es poesía, todo lo que la hace impura. En ella quedarán prohibidos los sentimientos y las pasiones humanas; es más, quedará prohibida la vida,

⁵El profesor Miguel Ángel García, en su libro *El Veintisiete en vanguardia* (2001), señala que esta tendencia “formalista” de la poesía, que estará presente en Valéry, las vanguardias y el primer veintisiete, en la cual “la forma” se identifica con “lo trascendental” y “lo puro”, hunde sus raíces en la “Estética trascendental” de Kant:

Valéry habla claro: como en la “Estética trascendental” kantiana, las formas de la sensibilidad preceden a las impresiones, ordenan su materia. Ese es el sentido, fuera de cualquier tono moral, que adquiere el término “puro” en las vanguardias. La poesía acaba por remitirse al nivel trascendental, donde juegan las formas frente al nivel empírico, manchado de contenidos [...] Los contenidos son desterrados o, mejor dicho, sólo funcionan en tanto que forma [...] La forma se ha hecho contenido (p. 27).

⁶Gerardo Diego, “Moral y estética, (1969)”, Díez de Revenga (ed), *Obras completas*, Madrid: Alfaguara, 1989, vol. VI, p. 362.

con todos sus avatares políticos, ideológicos y sociales. Y con estas palabras —que entroncan con la raigambre positivista de la *poesía moderna*— llegamos a la *deshumanización del arte* de Ortega y la separación entre poesía y vida que este filósofo propone, en la que “el poeta empieza donde el hombre acaba”:⁷

Aunque sea imposible un arte puro, no hay duda alguna de que cabe una tendencia a la purificación del arte. Esta tendencia llevará a una eliminación progresiva de los elementos humanos, demasiado humanos, que dominaban en la producción romántica y naturalista. Y en este proceso se llegará a un punto en que el contenido humano de la obra sea tan escaso que casi no se vea.⁸

Salvando todas las distancias con Ortega, que se irán acrecentando con el paso del tiempo, Gerardo Diego separará la poesía, esencialmente pura —especialmente la poesía de creación—, no sólo de la vida, sino también del reino mezclado e impuro de la literatura, ya que considera que la literatura es negación misma de la poesía. La literatura utilizará la vida como argumento, mientras que la poesía es “contemplación luminosa e irreal en que las concreciones de lo existente se le han tornado íntima arquitectura de abstracciones”.⁹

Esta separación entre el arte y la vida que propone Gerardo Diego nos remite de nuevo a la *poesía pura* de Valéry, a las enseñanzas de Ortega y a la herencia creacionista, ya que todos ellos coinciden en que la autonomía del arte se consigue con la creación de una realidad poética, diferente a la realidad “objetiva”. Esta realidad poética, que sólo existe en el poema, se construye mediante metáforas múltiples o polipétalas, mediante constelaciones de metáforas puras, que unen dos realidades totalmente distintas. Estas últimas palabras nos conducen al centro de este trabajo: *el entusiasmo*

⁷José Ortega y Gasset, “La deshumanización del arte (1925)”, *Obras completas*, Madrid: Alianza Editorial, 1983, vol. III, p. 371

⁸José Ortega y Gasset, *Op. cit.*, p. 359

⁹Gerardo Diego, “Poesía y Literatura (1947)”, *Op. cit.*, vol. VI, pp. 245-247

por la metáfora que se generó en esta primera etapa de la generación del veintisiete, porque estaba presente en su base ideológica y en todas las influencias que recibieron: la poesía de Paul Valéry, las vanguardias y la filosofía de Ortega y Gasset.

2. EL ENTUSIASMO POR LA METÁFORA

En las vanguardias, la metáfora se erigió como el recurso principal de la lírica. Una imagen creada o múltiple llevada al extremo con la que se aspiraba a conformar una nueva realidad, que diferenciase el poema tanto de la poesía tradicional (con su base mimética), como del mundo prosaico circundante. La metáfora que usan los autores de la “Generación del 27”, con gran acierto y mayor moderación, es esencialmente la forjada por el Ultraísmo y el Creacionismo. Estos jóvenes poetas heredan una concepción de la metáfora como proceso mágico que consigue el acercamiento de dos objetos alejados entre sí y crea una relación nueva inexistente en el mundo natural. Ahora bien, frente al misticismo de los simbolistas, en las metáforas del veintisiete, prima el intelecto, como les había enseñado Ortega.

Cierta parte de la crítica —Antonio Machado, por ejemplo— ha afirmado que la lírica española del momento tenía un carácter netamente intelectual, ya que el poeta intentaba excluir la emoción humana y buscaba resortes cerebrales, y no sentimentales, para sus versos. A la “Generación del 27” se la tildó de fría y aséptica, olvidando quizás el importante papel que la intuición ejercía en sus versos. La metáfora del veintisiete se levanta sobre una paradoja, la mezcla entre intelectualismo e irracionalidad. El poema da expresión por medio de construcciones lógicas a una esencia que resulta, en último término, impenetrable por vía puramente intelectual. Díez-Canedo¹⁰ señala la ininteligibilidad de gran parte de esta poesía si se quiere acceder a ella tan solo desde la comprensión lógica. El intelecto solo es capaz de llevar-

¹⁰*Apud.* Anthony Leo Geist, *Op. cit.*, p. 89

nos hasta cierto punto y allí la lógica falla, nos dirá el teórico. Se requiere, entonces, una “penetración intuitiva”, un salto de la imaginación.¹¹

La metáfora será el elemento primordial en la lírica de los años veinte.¹² Primero, como arma de combate contra la tradición, en las manos de los vanguardistas; después, más moderada y cargada de nuevos sentidos, en los versos de los poetas del veintisiete. Pero la metáfora siempre se mantendrá fiel a su propósito original: crear, si no nuevos objetos, al menos, nuevas perspectivas en la poesía.

Veremos a continuación algunas de las ideas que propician este ambiente de entusiasmo por la metáfora, ideas que influyen en los jóvenes poetas de este primer 27 y configuran su “nueva sensibilidad estética”.

2.1. José Ortega y Gasset

En “Ensayo de estética a manera de prólogo” al libro de Moreno Villa, Ortega, tomando como ejemplo un verso del poeta catalán López Picó, nos hace ver que la metáfora se logra mediante un doble desplazamiento de dos realidades nada compatibles entre sí, en un proceso de “irrealización” hacia un espacio de encuentro en el que se produce la “realización” del objeto artístico: el espacio del sentimiento del poeta. Es, por lo tanto, la creación de una “realidad nueva” en un “lugar sentimental”.¹³

A partir de los años veinte se produce un giro en la línea teórica de Ortega: ya no se trata de vincular el arte al campo de los sentimientos —“el arte es el reino del sentimiento”, decía en *Adán en el paraíso* (1910)— o de lo humano —“la poesía y todo arte versa sobre lo humano y sólo sobre lo humano”, añadía en *Meditaciones del Quijote* (1914)—, sino de examinar las abstracciones que no consideran a la vida como objeto del arte.

¹¹*Ibid.*

¹²Anthony Leo Geist, “La metáfora, elemento primordial de la lírica del 27”, Francisco Rico (ed.), *Historia y Crítica de la Literatura Española. V. 7. Época contemporánea: 1914-1939*, Barcelona: Editorial Crítica, 1984, pp. 281-285.

¹³José Ortega y Gasset, “Fragmento de ‘Ensayo de estética a manera de prólogo (1914)’”, *Revista de Occidente*, 86-87 (1988), pp. 11-22.

“El poeta empieza donde el hombre acaba”, dice Ortega en *La deshumanización del arte* (1925), y mientras que el destino del hombre es vivir su itinerario humano, la misión del poeta es inventar lo que no existe, aumentar el mundo, añadiendo a lo real, que ya está ahí por sí mismo, un irreal continente. Nos dice Ortega que fue Mallarmé el primer hombre que quiso ser poeta y, para ello, rechazó los materiales naturales y compuso pequeños objetos líricos, diferentes a la fauna y la flora humanas.¹⁴

¿Y cómo inventar lo que no existe, aumentar el mundo con un irreal continente? Mediante la metáfora, dirá Ortega, porque “la poesía es hoy el álgebra superior de las metáforas”. La metáfora como “actividad metal que consiste en suplantar una cosa por otra, no tanto por afán de llegar a ésta como por el empeño de rehuir aquélla”.¹⁵

Ante esta definición de metáfora, Ortega establece una relación entre ésta y el tabú, como frutos del instinto que induce al hombre a evitar realidades. Así dirá en sus notas sobre “Góngora, 1627-1927” que la poesía es eufemismo, eludir el nombre cotidiano de las cosas.¹⁶ Obtenida la metáfora de forma tabuista, se emplearía con fines diversos. Su función en el arte fue siempre la de ennoblecer un objeto real a través de una imagen similar, con una intención decorativa. En el arte de hoy la metáfora deja de ser mero ornamento para convertirse en sustancia del poema y, generalmente, no ennoblece la realidad sino que la denigra, porque —según Ortega— en la nueva sensibilidad estética el arma lírica se revuelve contra las cosas naturales y las vulnera o asesina. La metáfora es “el más radical instrumento de deshumanización”.¹⁷

¹⁴José Ortega y Gasset, *Op. cit.*, p. 372

¹⁵*Ibid.*, p. 372-373

¹⁶*Apud.* Vctor García de la Concha (ed.), *Op. cit.*, p. 56

¹⁷José Ortega y Gasset, *Op. cit.*, p. 373- 174

Nos habla el filósofo del “suprarrealismo de la metáfora”,¹⁸ que satisface el instinto de fuga y evasión de lo real, porque la metáfora permite la ascensión poética, es decir, permite al poeta crear una realidad estética superior, una realidad poética diferente de la realidad real que debe estar ausente de toda obra de arte. Con la metáfora se logra la ansiada autonomía del arte:

La metáfora es probablemente la potencia más fértil que el hombre posee. Su eficiencia llega a tocar los confines de la taumaturgia [...] Todas las demás potencias nos mantienen inscritos dentro de lo real, de lo que ya es. Lo más que podemos es sumar o restar unas cosas de otras. Sólo la metáfora nos facilita la evasión y crea entre las cosas reales arrecifes imaginarios, florecimiento de islas ingravidas.¹⁹

Pero la metáfora que construye una *poesía pura* que promulga Ortega no es la metáfora borrosa y evocadora del simbolismo, sino aquella que posee contornos bien definidos, aquella que es pulida y clara. Una metáfora matemática y lógica. Porque, recordemos, la poesía es hoy “el medio día de la intelección”, para entender el arte nuevo no es necesario el corazón sino el intelecto.

2.2. Jorge Luis Borges

Los ultraístas habían invertido, por principio, todas sus energías poéticas en la creación de metáforas que suponían inauditas, quizás porque, ingenuamente, creían que para componer un poema sólo era necesario juntar varias imágenes sorprendentes. Un buen ejemplo de poesía ultraísta sería *Hélices*, de Guillermo de la Torre.

La primera formación literaria de Borges estuvo muy ligada a España y al Ultraísmo, aunque después renegó de dicha etapa de su poesía. En los años 1919 y 1920, Borges entra en contacto con los jóvenes poetas que se agrupan entorno a la revista *Grecia*, de carácter ultraísta. A pesar de sus ironías respecto a ellos, él se sentirá, en este tiempo, muy identificado con el Ultraísmo.

¹⁸*Ibid.*, p. 374

¹⁹*Ibid.*, p. 373

Publicará en la revista *Ultra* (1921) un artículo titulado “Anatomía de mi ‘Ultra’”, en el que nos describe el tipo de poesía que busca en esta época: “Yo anhelo unarte que traduzca la emoción desnuda, depurada de los adicionales datos que la preceden”.²⁰ Una poesía que muestre “la sensación en sí” y de la que desaparezca la causa que la produjo o la inspiró. Una poesía que, respondiendo a la “estética activa de los prismas”, rehuya la comunicación, la sentimentalidad y la vida. Una poesía en la que sólo importe su efecto. Y para lograr dicho efecto en los versos son indispensables el ritmo y la metáfora. La metáfora —dirá el poeta— “es esa curva verbal que traza casi siempre entre dos puntos ‘espirituales’ el camino mas breve”.²¹ El interés de Borges por la metáfora no es sólo un capricho de sus versos de juventud, sino que es una verdadera obsesión que ocupará toda su vida.

También en la revista *Ultra* publicará el poema “Prismas”, que contiene un buen ejemplo de metáforas ultraístas y creacionistas, que tratan de ser cada vez más radicales:

PRISMAS

Amanecen temblando las guitarras
 mi alma pájaro oscuro ante su cielo
 Ya se murió la lámpara en la urna
 mas todavía
 clama el silencio de las manos
 como una herida abierta
 Por la noche blindada
 vamos abriendo como ramas las calles
 En los ciegos aljibes
 se habían colmado de suicidio las manos
 Las esquilas recogen la tristeza
 dispersa de la tardes La luna nueva
 es una vocecita allá en el cielo.²²

²⁰Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México: Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 132

²¹*Ibid.*

²²José Luis Borges, “Prismas”, *Ultra*, 4 (1921), p. 3

2.3. Vicente Huidobro

“Y HE AQUÍ que una buena mañana, después de una noche de preciosos sueños y delicadas pesadillas, el poeta se levanta y grita a la madre Natura: *Non serviam*”.²³ Y el poeta dejó de ser su esclavo y creó sus propios árboles y ríos y montañas y cielos con estrellas... que no tenían que parecerse a los de la madre Natura. Se acabó el tiempo en el que se pensaba que no había otra realidad, sino la que nos rodea. El poeta tiene ahora que utilizar el don que la propia Naturaleza le ha dado: la capacidad de “crear realidades”.²⁴ Ahora bien, ¿cuál es el lugar de esta nueva realidad? La respuesta es el poema:

[El poema creado, en el que] cada parte constructiva, y todo el conjunto, muestra un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de cualquier otra realidad que no sea la propia, pues toma su puesto en el mundo como un fenómeno singular, aparte y distinto de los demás fenómenos. Dicho poema es algo que no puede existir sino en la cabeza del poeta. Y no es hermoso porque nos recuerde a algo, no es hermoso porque nos recuerde cosas vistas, a su vez hermosas, ni porque describa hermosas cosas que podamos llegar a ver. Es hermoso en sí y no admite términos de comparación. Y tampoco puede concebirse fuera del libro.²⁵

Para lograr esa realidad poética independiente de la realidad objetiva, nos dice el autor, el poema debe estar compuesto por imágenes creadas, situaciones creadas, conceptos creados.²⁶ La imagen será el procedimiento poético por el cual el poema consiga su independencia de la realidad: la metáfora creada, la metáfora radical que hace coincidir dos realidades muy lejanas, que produce un chispazo en el que nace el elemento creativo. Quedan expuestos, en estas líneas, los principales preceptos del manifiesto creacionista: *Non serviam*, publicado por Huidobro en 1914. Las ideas de este poeta

²³Vicente Huidobro, “Non serviam”, Jorge Schwartz (ed.), *Op. cit.*, pp. 101-102

²⁴*Ibid.*

²⁵“No hay más poesía que la realizada en el poema”, decía Guillén, siguiendo las palabras de Paul Valéry.

²⁶Vicente Huidobro, “El creacionismo”, Jorge Schwartz (ed.), *Op. cit.*, pp. 105-106

chileno, que tan profunda huella dejaron sobre el Ultraísmo y en algunos jóvenes autores del veintisiete, no hacen más que incidir en el camino estético que venimos exponiendo desde el comienzo de este trabajo: el poema como una realidad autónoma que se crea a través de la metáfora. “Espejo de agua” es un ejemplo de este “mundo nuevo”, cuya realización sólo es posible dentro del poema.

EL ESPEJO DE AGUA

Mi espejo, corriente por las noches
 Se hace arroyo y se aleja de mi cuarto.
 Mi espejo, más profundo que el roble
 Donde todos lo cisnes se ahogaron.
 Es un estanque verde en la muralla
 Y en medio duerme tu desnudez anclada.
 Sobre sus olas, bajo cielos sonámbulos,
 Mis ensueños se alejan como barcos.
 De pie en la popa siempre me veréis cantando.
 Una rosa secreta se hincha en mi pecho
 Y un ruiseñor ebrio aletea en mi dedo.²⁷

2.4. Gerardo Diego

Gerardo Diego es el autor del 27 más cercano al Ultraísmo. El Creacionismo le llega de la mano de Huidobro, lo descubre junto a Larrea y ambos autores quedarán admirados por su poesía y su forma de concebirla. Gerardo Diego verá en el Creacionismo algo especial que lo diferencia del Ultraísmo: si el Ultraísmo es “género y voluntad”, el Creacionismo es “especie y afirmación estética”. El Creacionismo es el camino que lleva a la poesía hacia la música —la más pura de todas las artes, como ya señalamos más arriba— y lo hace en la “superficie” —la forma— y mediante las metáforas. El Creacionismo quizás no sea la llegada, pero sí es el buen camino y Gerardo Diego no tardará en ponerse en este buen camino.

²⁷Vicente Huidobro, “Espejo de agua”, José Olivio Jiménez (ed.), *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea (1914-1970)*, Madrid: Alianza Editorial, 1981, pp. 130-131.

El poema que abre, a modo de manifiesto, *Evasión* (1918-1919) pertenece a la estética ultraísta; el poema “Creacionismo” que cerrará este poemario, enlaza ya con la escritura creacionista de *Imagen múltiple* (1919-1921):²⁸

Imagen múltiple. No reflejo de algo, sino apariencia, ilusión de sí propia. Imagen libre, creada y creadora. Nueva célula del organismo autónomo. Y sin embargo, nada de esqueleto, nada de entrañas. Todo superficie, porque la profundidad está en al 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– abre sus brazos infinitos y canta en todas sus hojas al son voluble de los vientos.²⁹

Huidobro descubre que el orden secuencial de un poema permite que una imagen engendre otra, de la que, a su vez, nazca una tercera y, así, sucesivamente: el conjunto puede configurar elípticamente una imagen simbólica, no cifrada de modo expreso en palabras, pero claramente connotada en la secuencia fílmica o en la constelación de imágenes. Es la imagen polipétala, de la que Gerardo Diego hablará en “Posibilidades creacionistas”.

En este artículo Diego reformula las palabras de Apollinaire “el cubismo es a la pintura tradicional lo que la Música a la Literatura”, diciéndonos que “cubismo es a pintura tradicional lo que a la Poesía tradicional es X”, siendo X Poesía = Música. Esta Poesía = Música ya había sido realizada o presentada por el Creacionismo, pórtico o umbral de todo un Arte Nuevo. “El creacionismo había dado el paso decisivo purificando y extrayendo de la sucia mezcla retórica la imagen, como instrumento único, como célula primordial e íntegra”.³⁰

²⁸*Evasión* (1918-1919), *Imagen múltiple* (1919-1921) y *Estribillos* (1919-1921), forman el libro *Imagen*

²⁹Gerardo Diego, “Imagen múltiple (1919-1920)”, *Op. cit.*, vol. I, p. 97

³⁰Gerardo Diego, “Posibilidades creacionistas (1919)”, *Op. cit.*, vol. VI, pp. 167-170

Después el poeta nos presentará una escala gradual de imágenes. La primera, *la imagen básica*: equivale a la palabra, pero el poeta afirma que hoy es difícil desnudar las palabras ya tan resabidas. La segunda será la *imagen refleja o simple*: imagen estudiada tradicionalmente en las retóricas que es ya un terreno explorado y agotado. A partir de la tercera imagen de la clasificación comienzan las imágenes creacionistas. Así, la que ocupa el puesto número tres es la *imagen doble*: imagen que representa, a la vez, dos objetos. Esta contiene en sí una doble virtualidad: disminuye la precisión y aumenta el poder sugestivo. La hallamos de manera aislada en los clásicos y serán los creacionistas los que la prodiguen constantemente. Afirma el poeta que en la cuarta y quinta imagen nos alejamos aún más de la tradición, para entrar de lleno en el Creacionismo. Con esta *imagen triple, cuádruple...*, que une más de dos realidades muy distantes, el poeta-creador-dios ya no describe, sino que construye, no evoca sino que sugiere. La obra va, mediante estas imágenes, aspirando a la propia independencia; pero a pesar de todo, aun se prestan a una interpretación lógica y esto hace que sigamos en un terreno equívoco, el del acertijo cerebral, en el que puede naufragar la emoción.³¹ “La imagen debe aspirar a su definitiva liberación, a su plenitud en último grado”.³² La verdadera imagen creacionista es la que ocupa el quinto puesto, la *imagen múltiple*:

No explica nada; es intraducible a la prosa. Es la poesía, en el más puro sentido de la palabra. Es también, y exactamente, la Música, que es substancialmente el arte de las imágenes múltiples; todo valor disuasivo, escolástico, filosófico, anecdótico, es esencialmente ajeno a ella. La música no quiere decir nada (a veces parece que quiere; es que no sabemos despojarnos del hombre lógico, y hasta a las obras bellas, desinteresadas, les aplicamos el porqué.) Cada uno pone su letra interior a la Música, y esta letra imprecisa, varía según nuestro estado emocional. Pues bien: con palabras podemos hacer algo muy semejante a la Música, por medio de las imágenes múltiples.³³

³¹ “Yo anhelo un arte que traduzca la emoción desnuda”, decía Borges en “Anatomía de mi «Ultra»”.

³² Gerardo Diego, “Posibilidades creacionistas (1919)”, *Op. cit.*, vol. VI, pp. 167-170

³³ *Ibid.*

La reducción de la poesía a la imagen cumple con la pureza de intención del Creacionismo. El Creacionismo *consigue* la autonomía del arte por medio de la imagen más depuradora, la imagen múltiple. Lo importante es la imagen, que tiene finalidad en sí misma: todo lo disuasivo, anecdótico o histórico es ajeno a esta poesía pura, dirá Gerardo Diego en una clarísima exposición de la división estricta de los saberes que impone el Positivismo.

No duda Gerardo Diego de la dificultad de llevar esta teoría a la práctica, de acertar a vaciar nuestras emociones en estos moldes diáfanos impalpables. “Triunfo” es un ejemplo de esta difícil –¿imposible?– práctica poética, en el que, consideramos, la emoción ha naufragado. Las imágenes, en su empeño por ser completamente libres, se han convertido en puro juego verbal, en “acertijo cerebral”, en el que no está presente *la emoción desnuda, la sensación en sí*, de la que hablaba Borges.

TRIUNFO

Sí

Del oriente al ocaso

estalla un arco de triunfo

Elefantes atónitos

pastan en los oasis de mis ojos

Y el viento se ilumina

en el fondo del mar

Mi pecho no se cansa de disparar

La vida

ciudad maldita

empieza a arder

Hagamos de todos los gritos

una sola mujer.³⁴

Señalamos, para terminar, que el entusiasmo por la metáfora que dominaba a buena parte de los del 27 estuvo íntimamente relacionada con su renovada admiración a Góngora y con la creación de su Góngora particu-

³⁴Gerardo Diego, “Imagen múltiple (1919-1920)”, *Op. cit.*, vol. I, p. 130

lar, como poeta deshumanizado y puro: “nuestra generación ama a Góngora, pero reclama el derecho a ‘su Góngora’, que no es exactamente el nos habían legado”.³⁵ Así nos dirá Gerardo Diego que si hay versos en Góngora que hacen las delicias del sector simbolista por su vaguedad y sugestión, también los hay que conectan con sus actuales simpatías y opiniones, versos que no sugieren nada sino que inventan, crean.³⁶ Lorca, en su conferencia de 1926: “La imagen poética de D. Luis de Góngora”, llamará al poeta “cazador” de imágenes, “sin sentido de la realidad real, pero dueño absoluto de la realidad poética”. Y acabamos con la definición que de metáfora dará Lorca: la imagen es “un cambio de trajes, fines u oficios entre objetos o ideas de la naturaleza. Tiene sus planos y sus órbitas. La metáfora une dos mundos antagónicos por medio del salto ecuestre que da la imaginación”.³⁷

3. LA IMAGEN CREACIONISTA: UN CALLEJÓN SIN SALIDA

El entusiasmo por la metáfora condujo al abuso de la misma, a la construcción artificial de imágenes pretendidamente múltiples y a creer que en el poema todo se reduce a imagen, a una sola imagen. Ante la obra de Guillermo de la Torre, el crítico francés Emile Malespine advirtió que “en la lírica moderna la imagen a ultranza ha sido solo una etapa. No puede ser otra cosa, ya que repetida se transforma en un truco. El resultado es la monotonía y la sistematización del poema; la metáfora por sí sola no puede sostener el poema”.³⁸ Malespine apuntará también la necesidad de incorporar la anécdota, tan rechazada por los ultraístas, o, al menos, una pequeña descripción que permita ligar las imágenes entre sí y al motivo original de su creación, es decir, al objeto real que las inspiró.

La imagen creacionista refuerza, en el lector, el “espejismo” de la autonomía del arte, porque el “poema creado” sólo puede explicarse dentro de

³⁵ Gerardo Diego, “Un escorzo de Góngora (1924)”, *Op. cit.*, vol. VI, pp. 792 y 767

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Apud.* Víctor García de la Concha (ed.), *Op. cit.*, p. 62

³⁸ *Apud.* Anthony Leo Geist, *Op. cit.*, pp. 83-84

la lógica de la obra poética, dentro de la gramática específica que ésta elabora. El Creacionismo crea un metalenguaje poético. Pero este hecho puede resultar contraproducente, ya que se está estableciendo una nueva retórica, un nuevo sistema analógico, restringido a un poeta o a un movimiento determinado. Si la imagen es ininteligible, no nos conducirá hacia ningún sentido, no producirá en nosotros ninguna emoción y no será, por lo tanto, “útil” poéticamente. La imagen creacionista corre el riesgo de que la emoción naufrague al no poder ser comunicada.

El fracaso de esta metáfora pone, también, de manifiesto un hecho que no habíamos citado hasta ahora: la denominada *poesía pura* es un discurso ideológico³⁹ más que hunde sus raíces en la Historia, aunque opte por eludirla, en lugar de nombrarla, así nos lo indica Miguel Ángel García,⁴⁰ en la línea teórica de la “radical historicidad”, abanderada por Juan Carlos Ro-

³⁹Jean-Paul Sartre, en su obra *¿Qué es literatura?*, afirma que la literatura en el s. XIX “se sitúa como independiente por principio de toda especie de ideología [...] No ha comprendido todavía que ella misma es ideología; no cesa de afirmar una autonomía que nadie discute” (p. 255)

⁴⁰Miguel Ángel García, en su libro *El Veintisiete en vanguardia* (2001), nos habla de las contradicciones de la *poesía pura*:

“Porque la ‘pureza’, en efecto, implica una serie de contradicciones. ¿Existe allí donde sea un discurso puro, queremos decir, desvinculado de unas relaciones sociales, de unas condiciones materiales de existencia? [...] Vanas preguntas que adquieren su perfección retórica si analizamos, punto por punto, el purismo poético como una ideología artística que, como cualquier otra, constituye un conjunto de representaciones que aluden / aluden lo real; y tiene, en tanto que actividad material, la función social de servir a unas relaciones políticas y de producción. Hasta hace poco no podíamos imaginar el ‘bello engaño’ de la ideología en la literatura, ni muchísimo menos en la ‘poesía pura’, la hermosa hija del aire, la consecución de que al fin el arte se hubiese hecho autónomo [...] No hay poesía puras (ni impuras), sino funcionamiento objetivo del arte en una coyuntura histórica determinada. No hay arquitectura alada que logre zafarse de ese ‘cemento’ de la ideología que se introduce por todos los intersticios del edificio de una formación social, dándole coherencia. Lo que ocurre con la poesía pura es que, siendo como es una ideología como otra más –sólo que “artística” y “literaria”, como las hay religiosas, morales, jurídicas, filosóficas–, en ella su capacidad de ilusión, o de elusión de la realidad, se ha desarrollado desproporcionadamente con respecto a la capacidad de alusión a esa misma realidad. De ello deriva una inevitable paradoja. La poesía pura, la autonomía del arte de vanguardia en general, constituía a decir verdad un ‘sistema orientado y falseado’ de representaciones que abocaba

dríguez.⁴¹ Y será éste último quien señale que la Literatura, como discurso ideológico que es, sólo tendrá “éxito” si el escritor se mantiene “en contacto, más o menos directo, con la realidad por la que la ideología transita”. Quizás por ello, la imagen creacionista —empeñada en crear una realidad autónoma— se convirtió en un callejón sin salida:

El hecho de que el escritor se conciba ahora como el “hombre que únicamente escribe”, que únicamente imagina o construye “fantasía” no es más que la constatación de su impotencia [...] [porque] la literatura es ideología, y la ideología no puede reproducirse satisfactoriamente a sí misma en el proceso literario [...] la literatura para ofrecer un producto válido, acabado, lo que hoy conocemos como de calidad, es reproducción ideológica que se cuestiona a sí misma, que rompe consigo misma, mostrando sus propias fallas y sus contradicciones. Para que este resultado se produzca es inevitable que el escritor esté en contacto, más o menos directo, con la realidad por la que la ideología transita. La “Torre de Marfil” en sentido estricto no existe, puesto que su supuestamente aislado habitante ya está mostrando desde ahí una actitud hacia el mundo que le rodea, ya está tomado partido por un total rechazo o por una total identificación.⁴²

3.1. Jorge Luis Borges

Jorge Luis Borges, dedicado durante toda su vida al estudio de la metáfora, llegará a la conclusión de que ésta no aporta nada, especialmente la metáfora creacionista, aquella que pretende unir dos realidades totalmente distintas. La metáfora tal y como la quería la vanguardia no funciona porque hace que la poesía pierda toda su referencialidad lingüística, pierda su capacidad de comunicar. Las únicas metáforas que poseen cierta eficacia son la de carácter tradicional y con ellas estamos ante el peligro de caer en el tópico.

mucho más al desconocimiento que al reconocimiento de las reales condiciones sociales, políticas o culturales de la España del momento” (pp. 30-31).

⁴¹Juan Carlos Rodríguez, *La norma literaria*, Granada: Diputación Provincial de Granada, 1994.

⁴²Juan Carlos Rodríguez y Álvaro Salvador, *Introducción al estudio de la Literatura hispanoamericana*, Madrid: Akal, 2005, p. 187.

En 1924 publica en la revista *Alfar* dos artículos titulados “Examen de metáforas”. En el primero, realizará efectivamente un examen de metáforas en el que *desentraña* distintos tipos de imágenes, llegando a la conclusión de que cada una de ellas es referible a un arquetipo, del cual pueden deducirse a su vez pluralizados ejemplos. Señala, con mucha ironía, cómo ciertos libros parecen un mero lucimiento metafórico y, entre ellos, la obra de Góngora. Sus sonetos son “almácigos de tropos”,⁴³ dirá Borges.

En el segundo artículo, también titulado “Examen de metáforas”, defiende, frente a gran parte de la crítica, la casi inexistencia de metáforas en la lírica popular. Lo que realmente abunda en dicha poesía son las hipérboles. Borges nos describe así las metáforas de los cantares:

[...] todas las traslaciones populares están en esas equivalencias sencillas que confunden la novia con la estrella, la niña con la flor, los labios y el clavel, la mudanza y la luna, la dureza y la piedra, el gozamiento de un querer y el viñedo. Claras imágenes ante cuya lisa evidencia es dócil todo corazón y cuyo inicial pecado de hallazgo fueron ungiendo y perdonando los siglos.⁴⁴

Y el poeta se pregunta: ¿por qué son así estas metáforas? Porque el “cantaor” popular que está acostumbrado no solo a ciertos temas, sino al tratamiento que da la tradición a ciertos temas, no puede interesarle una metáfora nueva cuyo principal efecto es la turbación y el desconcierto. Las pasiones más básicas, más humanas, como el dolor, el amor o la muerte, son la únicas poetizables para su instinto: “le atañe lo sobresaliente que hay en toda aventura humana, no las parciales excepciones. El coplista verifica lo individual, el poeta culto lo meramente personal”.⁴⁵

Borges había llegado a la misma conclusión que Antonio Machado: en la poesía popular —la más eficaz y duradera— no hay apenas metáforas, sino hipérboles, y las que aparecen, están llenas de sencillez, conectan con

⁴³Jorge Luis Borges, “Examen de metáforas”, *Alfar*, 40 (mayo 1924), pp. 11-12

⁴⁴Jorge Luis Borges, “Examen de metáforas”, *Alfar*, 41 (junio-julio 1924), pp. 4-5

⁴⁵Jorge Luis Borges, “Examen de metáforas”, *Alfar*, 41 (junio-julio 1924), pp. 4-5

lo más esencial del hombre y, por eso, son capaces de conmover cualquier corazón humano. Por lo tanto, la metáfora eficaz es la que pertenece a la tradición. Es difícil crear metáforas nuevas que resulten igual de efectivas. La excepción sería lograr la gran metáfora creada por un semidiós, pero lo que suele ocurrir es que las metáforas sin tradición no funcionan porque carecen de un sistema de analogía. Estas imágenes de la lírica popular alguna vez fueron nuevas —“inicial pecado de hallazgo”⁴⁶—, pero fueron consagradas por los años.

También en *Historia de la eternidad* (1952) dedica un capítulo a la metáfora, en el que existe una visión muy negativa de la misma, especialmente de aquellas que son creadas por los poetas barrocos. Estas metáforas si algún día, entretejidas en el verso, llegaron a asombrarnos, hoy se tornan laboriosas e inútiles ya que no existe una emoción que las justifique. En la metáfora barroca, Borges verá “la *reductio ad absurdum* de cualquier propósito de elaborar metáforas nuevas”, porque el autor no busca analogías ni en las cosas ni en el lenguaje y la imagen se convierte en mera combinación de palabras, que nada revelan, que nada comunican: objetos verbales puros e independientes.⁴⁷

3.2. Antonio Machado

En *Reflexiones sobre la lírica* (1924), que Antonio Machado escribe a propósito del libro *Colección*, de José Moreno Villa, el poeta sevillano señala la existencia de dos clases de imágenes que se engendran en dos zonas diferentes del espíritu: “imágenes que expresan conceptos y no pueden tener sino una significación lógica e imágenes que expresan intuiciones y su valor es preponderantemente emotivo”.⁴⁸ Ambas serán necesarias en la poe-

⁴⁶Jorge Luis Borges, “Examen de metáforas”, *Alfar*, 41 (junio-julio 1924), pp. 4-5

⁴⁷Jorge Luis Borges, “La metáfora”, *Historia de la eternidad* [1952], *Obras completas*, Buenos Aires: Emecé Editores, 1954, vol. II, pp. 69-74

⁴⁸Antonio Machado, “Reflexiones sobre la lírica”, *Revista de Occidente*, VIII (junio 1925), pp. 359-377

sía, ahora bien, el valor lírico reside en las segundas. Serán los simbolistas, nos dice Machado, los que descubran que aquellas imágenes que contienen intuiciones son las que aportan al poema todo el lirismo y, ante ello, optan por expulsar de sus versos todo empleo lógico o conceptual de la palabra. El resultado será que los citados poetas simbolistas quedan atrapados, a causa de su verdad a medias, en una subjetividad solipsista, en una “mazmorra simbolista”.⁴⁹ Habían olvidado que el poema es, ante todo, un objeto para ser contemplado por el otro y que, en el caso de que “no estuviese construido sobre el esquema del pensar genérico, si careciese de lógica, si no respondiese, de algún modo, a la común estructura espiritual del múltiple sujeto que ha de contemplarlo”,⁵⁰ el poema se convertiría en un objeto ininteligible y perdería su sentido primero.

Ahora bien, una vez satisfechas las exigencias lógicas, hay que resolver el problema lírico, ya que estas imágenes conceptuales nunca tendrán por sí solas un valor emotivo. Son elementos constructivos que deben quedar ocultos. El poema precisa de las imágenes que expresan las intuiciones del poeta y que son, por así decirlo, “la carne y sangre de su propio espíritu”. “No es la lógica lo que el poema canta, sino la vida, aunque no es la vida lo que da estructura al poema, sino la lógica”.⁵¹

Años antes de estas *reflexiones líricas*, cuando Gerardo Diego publica *Imagen*, Antonio Machado hace una interpretación interesada de este poeta: lo aparta de “la nueva lírica”, considerándolo como el joven poeta que había conseguido escapar de la *mazmorra simbolista*, por vías de la *objetividad lírica*, es decir, como el autor que explicitaba en sus poemas “los puntos de coincidencia del pensar individual (del múltiple pensar individual) que for-

⁴⁹*Ibid.*

⁵⁰*Ibid.*

⁵¹*Ibid.*

man el pensar genérico”.⁵² Así alabará sus imágenes “vivas, con luz propia, como conscientes de sí mismas, *múltiples* y *variables*: la imagen sugestiva o sujeto-imagen, la imagen *creada* o *creadora* de que nos habla el poeta” y considerará la lírica creacionista como el camino de vuelta hacia la poesía integral totalmente humana. Aunque para llegar a ésta será necesario abandonar el supersticioso culto a la imagen lírica, porque, como es sabido, los medios no nos pueden hacer olvidar los fines. Verá en Gerardo Diego “la sana nostalgia de elementalidad lírica, de retorno a la inspiración popular”.⁵³

Pronto se dará cuenta Machado de que los jóvenes poetas de los años veinte iban a continuar la línea mallarmeana, es decir, no iban a escapar de la *mazmorra simbolista*, sino a intelectualizarla conceptualmente. Estos autores ya no serán hondos y turbios como los simbolistas, sino claros y difíciles como Valéry. Y esto nos lleva de nuevo al mismo punto de partida, una poesía, a veces, ininteligible. En su *Proyecto de discurso de ingreso en la Academia Española* dirá:

Parece como si la lírica se hubiera emancipado del tiempo. Los poemas modernos están excesivamente lastrados de pensamiento conceptual, lo que quiere decir que las imágenes no navegan, como antaño, en el fluir de conciencia psicológica. Nunca, en verdad, la lírica ha sido más fecunda en imágenes; pero estas imágenes, que revisten conceptos y no señalan intuiciones, que nunca reflejan experiencias vitales, carecen de raíz emotiva, de savia cordial. El nuevo barroco literario, como el de ayer mal interpretado por la crítica, nos da una abigarrada y profusa imaginería conceptual. Hoy como ayer conceptistas y culteranos tienen el concepto, no la intuición, por denominador común.

Cuando leemos a algún poeta de nuestros días [Jorge Guillen] [...] buscamos en su obra la línea melódica trazada sobre el sentir individual. No la encontramos. Su frigidéz nos desconcierta y, en parte, nos repele. ¿Son poetas sin alma? Yo no vacilaría en afirmarlo, si por alma entendemos aquella cálida zona de nuestra psique que constituye nuestra intimidad, el húmedo rincón de nuestros sueños humanos, demasiado humanos, donde cada hombre cree encontrarse a sí mismo al margen de la vida cósmica y universal. Esa

⁵² Antonio Machado, “Encuesta a los directores culturales de España. ¿Cómo ven la nueva juventud española? (En letras, artes y ciencias)”, *Op. cit.*, p. 590

⁵³ Antonio Machado, “De mi cartera. Gerardo Diego, poeta creacionista”, *Op. cit.*, p. 496

zona media que fue mucho, si no todo, para el poeta de ayer, tiende a ser el campo vedado para el poeta de hoy [...].

Y ahora podemos emplear la expresión poesía pura, conscientes, al menos, de una marcada intención en el poeta: empleo de las imágenes como puro juego del intelecto. Bajo múltiple y enmarañada apariencia es esto lo que se descubre en la poesía actual. El poeta tiende a emanciparse del *hic et nunc*, del tiempo psíquico y el espacio concreto en que se produce su vida individual; pretende que sus imágenes alcancen un valor algebraico, como símbolos conceptuales de un arte combinatoria más o menos ingeniosa y sutil. Esta lírica desubjetivizada, destemporalizada, deshumanizada, para emplear la certera expresión de nuestro Ortega Gasset, es producto de una actividad más lógica que estética y solo una crítica superficial no atinará a descubrir en ella la madeja de conceptos que encierra su laberinto de imágenes. Porque hoy, como ayer; las imágenes señalan intuiciones o revisten conceptos *tertium non datur*, pero toda intuición es imposible al margen de la experiencia vital de cada hombre.⁵⁴

El poeta está en desacuerdo con los jóvenes del 27 porque destemporalizan la lírica —para Machado la poesía es “palabra en el tiempo”, no lo olvidemos— con su esfuerzo por crear sus imágenes fuera de la experiencia vital. La metáfora intelectual congela el tiempo, afirmará Machado.

En una entrevista acerca de su visión sobre la joven poesía española, Machado nos hablará de la nueva *mazmorra simbolista* —ahora de carácter intelectual— que encierra a estos autores: “ni un Pedro Salinas, ni un Jorge Guillén, [...] han de aspirar a ser populares, sino leídos en la intimidad, por los más capaces de atención reflexiva”,⁵⁵ dirá Machado. Y ¿por qué?, nos preguntamos. Porque en su obra no existe “la línea melódica trazada sobre el sentir individual”, porque estos poetas tienden a emanciparse del *hic et nunc*, el tiempo y el espacio en el que se produce su vida individual. Ante esta posición estética, Machado considera que es necesario recuperar la *objetividad lírica* que permitía expresar en el poema un “pensar genérico”, encarnado, precisamente, en la lírica popular —eficaz y duradera— que co-

⁵⁴Antonio Machado, “Proyecto de discurso de ingreso en la Academia Española”, *Op. cit.*, pp. 700-701

⁵⁵Antonio Machado, “Encuesta a los directores culturales de España. ¿Cómo ven la nueva juventud española? (En letras, artes y ciencias)”, *Op. cit.*, p. 590

necta con las emociones del hombre porque está hecha de material humano. Por esta razón, Machado considera que Guillén y Salinas nunca serán poetas populares.

En lo dicho hasta aquí las ideas de Machado convergen con la estética borgiana y, concretamente, con estas palabras: “El coplista verifica lo individual, el poeta culto lo meramente personal”.⁵⁶ Porque, como hemos visto hasta ahora, los puntos de conexión del pensar individual conforman el pensar genérico y la poesía que participa de este pensar genérico recupera su carácter de comunión-comunicación. Mientras que aquellos poetas que “verifican” en sus versos sólo “lo meramente personal”, se sumergen en esa subjetividad solipsista, que hace que muchas veces su obra sea incomprendible para los “no iniciados”. Tanto Machado, como Borges, creen que la poesía debe recuperar “el fondo de imágenes genéricas y familiares” en las que el poeta pueda engastar su sentir singular, para que dicho sentir sea plenamente comunicable a los demás. Frente a la visión de ambos poetas, tenemos las siguientes palabras de Ortega y Gasset:

A mi juicio, lo característico del arte nuevo, “desde el punto de vista sociológico”, es que divide al público en estas dos clases de hombres: los que lo entienden y los que no lo entienden. Esto implica que unos poseen un órgano de comprensión negado, por tanto, a otros; que son dos variedades distintas de la especie humana. El arte nuevo, por lo tanto, no es para todo el mundo, como el romántico, sino que va desde luego dirigido a una minoría especialmente dotada.⁵⁷

Obviamente, Machado, Borges y Ortega percibían una misma situación en el “arte nuevo”, ahora bien, mientras que para los primeros tenía una carácter negativo, para el último era el camino estético acertado.

⁵⁶Jorge Luis Borges, “Examen de metáforas”, *Alfar*, 41 (junio-julio 1924), pp. 4-5

⁵⁷José Ortega y Gasset, *Op. cit.*, p. 355

3.3. César Vallejo

También Vallejo reclama un timbre humano para la “poesía nueva” y lo hará en su manifiesto homónimo publicado el 1 de julio de 1926 en el primer número de *Favorables-París-Poema*:

Poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras “cinema, motor, caballos de fuerza, avión, jazz-band, telegrafía sin hilos” [...] Pero no hay que olvidar que esto no es poesía nueva ni antigua, ni nada. Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna, han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad [...] Muchas veces un poema no dice “cinema”, poseyendo, no obstante, la emoción cinematográfica, de manera oscura y tácita, pero efectiva y humana. Tal es la verdadera poesía nueva.

En otras ocasiones el poeta apenas alcanza a cambiar hábilmente los nuevos materiales artísticos y logra así una imagen o un rapport más o menos hermoso y perfecto. En este caso, ya no se trata de una poesía nueva a base de palabras nuevas como en el caso anterior, sino de una poesía nueva a base de metáforas nuevas. Mas también en ese caso hay error. En la poesía verdaderamente nueva pueden faltar imágenes o rapports —función ésta de ingenio y no de genio—, pero el creador goza o padece allí una vida en que las nuevas relaciones y ritmos de la cosas se han hecho sangre, célula, algo en fin, que ha sido incorporado vitalmente en la sensibilidad.

En la poesía nueva a base de palabras o de metáforas nuevas, se distingue por su pedantería de novedad y, en consecuencia, por su complicación y barroquismo. La poesía nueva a base de sensibilidad nueva es, al contrario, simple y humana.⁵⁸

Su palabra crítica se dirige contra algunas vanguardias y contra aquellos poetas del 27 tan influidos por éstas, porque considera que su desapego hacia la realidad les hace tener una visión superficial, artificial, de la misma. Para lograr una verdadera poesía nueva es necesario que el poeta se funda, se confunda, con aquello que lo rodea, de tal manera que las cosas pasen a formar parte de su “sangre” y su “sangre” quede impregnada por esta nueva sensibilidad. Sólo así nacerá la verdadera poesía nueva, aquella en la que está presente el hombre y el tiempo que le tocó vivir, aquella que está hecha de metáforas simples y humanas, y no de las imágenes que Vallejo considera como pedantes piruetas del ingenio. Por esta razón, en “Se prohíbe hablar

⁵⁸César Vallejo, “Poesía nueva (1926)”, Jorge Schwartz (ed.), *Op. cit.*, p. 478

al piloto” Cesar Vallejo grita: “¡Hacedores de imágenes devolved las palabras a los hombres!”.⁵⁹

En el artículo “Contra el secreto profesional acerca de Pablo Abril de Vivero”,⁶⁰ observamos que la poética de Vallejo conecta en algunos puntos con el pensamiento de Borges y Machado: “la objetividad lírica”, que estos autores reclamaban para la poesía, se convierte en Vallejo en “un timbre humano, un sabor vital y de subsuelo, que contiene, a la vez, la corteza indígena y el sustractum común a todos los hombres al cual propende el artista”.⁶¹

3.4. Gerardo Diego

Afirmaba Geist que la imagen, tal y como la formuló la vanguardia, estará presente en los del veintisiete en, prácticamente, toda su trayectoria poética, ahora bien moderada y perfeccionada. Además —señala el crítico—, la mayoría de estos poetas acabarán añadiendo a la metáfora, si no la anécdota, rechazada por los ultraístas, sí la pequeña descripción, que pedía el crítico francés Malespine. Esta descripción les iba a permitir ligar las imágenes entre sí y al motivo original de su creación, es decir el objeto real que las inspiró.

Aunque este estudio no pretende hacer un repaso de la evolución imaginística de los poetas del veintisiete, puesto que escogimos a Gerardo Diego como ejemplo de imagen múltiple en su obra de juventud, cabe ahora preguntarnos cuál es el papel de la imagen en su obra de madurez.

La poesía de este autor se caracteriza por su fecunda variedad. La poesía es para Diego, pureza y libertad, libertad creadora que le permite dar a cada emoción la dicción que le corresponde. Se adhiere tanto a la tradición,

⁵⁹*Apud.* K. McDuffie, “Todos los ismos el ismo: Vallejo rumbo a la utopía socialista”, A. Merino (coord.), *En torno a César Vallejo*, Madrid: Ediciones Júcar, 1988, p. 217

⁶⁰César Vallejo, “Contra el secreto profesional acerca de Pablo Abril de Vivero”, Jorge Schwartz (ed.), *Op. cit.*, p. 554

⁶¹*Ibid.*

como a la vanguardia; tanto a la “poesía creada”, como a la “poesía relativa” o “poesía de expresión”. Pero en esta obra tan heterogénea hay un elemento de conexión: el impulso vanguardista que todo lo impregna y revoluciona con su avanzado lenguaje. Para Gerardo Diego la vanguardia no será una simple etapa, como en la mayoría de los poetas, sino que ocupará toda su vida, porque es una faceta esencial de su creación. Quizás sea esta permanencia en la vanguardia lo que ha hecho del poeta un maestro de la imagen, ya que para él no será un experimento de juventud, sino un recurso que estará presente a lo largo de toda su obra. Su obsesión por la metáfora llega hasta “Biografía continuada” (1971-1982), en la que encontramos “La sombra del nogal”, poema de creación, construido sin signos de puntuación y mediante imágenes superpuestas. Ahora bien, si esto es lo que encontramos desde el punto de vista expresivo, no podemos pasar por alto que en estos poemas existe un especial calor humano, que no aparecía en sus primeros versos.

Su imagen poética: absoluta, libre e independiente, aparecerá incluso en los libros considerados más tradicionales. No podríamos explicar el lenguaje de los sonetos de *Alondra de verdad* ([1926-1939] 1941), sin tener en cuenta lo que en él influye la experiencia imaginística de la vanguardia. Poesía alada (alondra), elevada, pura, de “azotea”, pero al mismo tiempo vivida y emocionada (de verdad).

En *Legiones y Falanges* (1943), publica “Proceso de una imagen”, artículo en el que nos habla acerca de una imagen del poema “Teide”, de *Alondra de verdad*. Se pregunta Gerardo Diego si toda imagen, por nueva que parezca, no será otra cosa que un recuerdo ya vivido. Al asomarse a la actividad creadora verá “los misteriosos hilos que ligan sutilmente en nuestra oscura conciencia las más distantes realidades del espíritu y que, en alguna ocasión, por especial merced providencial, afloran al descubierto para dejarnos maravillados de la delicada organización de su trama y hacernos calcular

cuánta magnética matemática hay enterrada en el no pensado misterio cotidiano”.⁶²

Es evidente que existen nuevos matices en la visión de madurez que Gerardo Diego tiene de la imagen, visión que conecta —salvando las distancias— con la definición de metáfora del Ortega anterior a los años 20: “la metáfora se logra mediante un doble desplazamiento de dos realidades nada compatibles entre sí, en un proceso de ‘irrealización’ hacia un espacio de encuentro en el que se produce la ‘realización’ del objeto artístico: el espacio del sentimiento del poeta. Es por lo tanto la creación de una ‘realidad nueva’ en el ‘lugar sentimental’”.⁶³ Es una metáfora que hace visible, explícita, la conexión entre dos “realidades”, que puede no existir en la verdad de la “opinión común”, pero que está en el interior del poeta, en su sensibilidad, en su forma de percibir el mundo. Parece que Gerardo Diego se aleja en su madurez del espejismo de la absoluta “autonomía del arte”, pues se muestra consciente de que hombre y poeta, son inseparables. Aunque esto no es óbice para que su vanguardismo fuera endémico y crónico, “su creacionismo” perdurará durante toda su vida y su poesía pretendiera seguir siendo de “azotea”, aunque, eso sí, cada vez más llena de humanidad y sensibilidad. Nuestro poeta sigue persiguiendo la imagen audaz —a veces irracional—, pero ahora ésta se hallará más unida a la vida. Es una metáfora que, si por un lado ha perdido en frialdad, precisión, geometría y definidos contornos, por otro, ha ganado en calor humano. Veamos el siguiente ejemplo:

ESTE CIEGO LIRISMO

Este ciego lirismo que se arrastra palpando
que alarga sus antenas doloroso y elástico
este torpe lirismo de cristales truncados
este sordo lirismo mudo lirismo idiota
lirismo que se está que permanece impávido

⁶²Diego, Gerardo, “Proceso de una imagen (1943)”, *Op. cit.*, vol. VI, p. 242

⁶³José Ortega y Gasset, “Fragmento de ‘Ensayo de estética a manera de prólogo (1914)’”, *Revista de Occidente*, 86-87 (1988), pp. 11-22.

sin saber del azul más que lo que le cuentan
 roces de golondrina y cuencas de rayos
 ni del ojo del tigre más que la cifra bruta
 de emisiones instantáneas
 sin comprender apenas que es nivel de altitudes
 donde empiezan las nieves perpetuas de la música
 Este lirismo en fin inválido y tullido
 soportando el terrible secreto de sus ansias
 su pólvora de odios su pasión de metales
 su choque de remoto terremoto
 ¿lo llevamos al cuello para hundirnos
 en el pozo del vértigo sin límite
 o para hacer posible el divino equilibrio
 de esas alas de seres que
 vuelan cantan trasapelan azotan?⁶⁴

Señala José Luis Bernal que este poema habla sobre poesía creacionista que no puede explicarse, ni debe explicarse, debe bastarse a sí misma en el límite concreto e infinito del texto y añade que “la irracionalidad primera de las imágenes no oculta la humanidad y la vida que late en los textos”, porque estamos ante “poesía de creación humanísima, particularmente adherida a la circunstancia del hombre, del hombre-poeta, como se destaca en nuestro texto verdadera poética, al plantearse la relación de la lírica, o mejor del lirismo, con la realidad-mundo”.⁶⁵ Como vemos, el magisterio de Ortega había terminado, no solo para Diego, sino para todos los del veintisiete.

4. INVASIÓN DE LA IMPUREZA

Sin duda la metáfora vanguardista se percibió, tal y como anunciaba Ortega, como “el más radical instrumento de deshumanización”. Según Machado, se trataba de una metáfora deshumanizada porque “estas imágenes, que revisten conceptos y no señalan intuiciones, que nunca reflejan

⁶⁴Diego, Gerardo, “Este ciego lirismo”, en García de la Concha, Víctor (ed.), *op. cit.*, p. 221

⁶⁵García de la Concha, Víctor (ed.), *op. cit.*, p. 222

experiencias vitales, carecen de raíz emotiva, de savia cordial”.⁶⁶ Es decir, la metáfora eficaz es aquella que evidencia su conexión con la vida, con lo más esencial y básico del hombre, ya que sus principales ingredientes: intuición y emoción serían imposibles al margen de la experiencia vital. Es más, una metáfora desasida del tiempo y del espacio, del *hic et nunc* del que hablaba Machado, oculta su referencialidad, su sistema analógico y corre el riesgo de ser ininteligible. El poema pierde, entonces, una de sus funciones primordial: comunicar.

Frente a la deshumanización de la poesía, articulada por ciertas metáforas, aparece la necesidad urgente de “rehumanizar el arte”. Urgencia que siempre estuvo en Machado —que consideró a Jorge Guillén y Pedro Salinas como poetas sin alma, sin ese “húmedo rincón de nuestros sueños humanos, demasiado humanos”—; urgencia que, ahora, comienza a revelarse en algunos autores del veintisiete.

Decíamos en el apartado anterior que el magisterio de Ortega había terminado, no solo para Gerardo Diego, sino para el resto de la “Generación del 27”. Es obvio que para los que aceptaron con urgencia vital y política la invasión de la “impureza”, la “rehumanización del arte” por vías del surrealismo y de un renovado romanticismo, el cambio de su compromiso político e ideológico —Aleixandre, Cernuda, Alberti, Lorca y Prados—, las enseñanzas de Ortega habían perdido todo sentido, ya que iban en contra de su nueva actitud vital y estética. Pero el magisterio de Ortega había desaparecido incluso en aquellos —Guillén, Salinas y Gerardo Diego— que apostaron por seguir en la línea de una *poesía pura*. Afirmará Guillén,⁶⁷ en

⁶⁶Antonio Machado, “Proyecto de discurso de ingreso en la Academia Española”, *Op. cit.*, pp. 700-701

⁶⁷Tras producirse la denominada “rehumanización del arte”, ocurridos hechos trágicos como la Guerra Civil o la dictadura, algunos autores —Dámaso Alonso y Jorge Guillén, por ejemplo— abominaron la “deshumanización” y trataron de hacer una lectura interesada de esa época, ocultar aquellos pecados. Ante este hecho, señala Miguel Ángel García, en *El Veintisiete en vanguardia* (2001), que conviene no pervertir la historicidad radical de los

1961, que su generación debiera haberse querellado contra Ortega por haber acuñado el concepto equívoco de “deshumanización”, “clave o llave que no abría ninguna obra”.⁶⁸ Gerardo Diego afirma en su conferencia sobre *La nueva arte poética española* que es imposible extraer la pasión de la poesía.⁶⁹ Ya en 1926, este mismo autor había publicado unas palabras en contra de la máxima orteguiana “el poeta empieza donde el hombre acaba”, en la revista parisina *Favorable-París-Poema*: “Ante todo el hombre y después el poeta. Calidad íntima y última. Después todas la estéticas”.⁷⁰ Es significativo que este artículo se publique precisamente en *Favorables-París-Poema* (1926), revista de Vallejo y Larrea en la que ya comenzaban a oírse voces que pedían la rehumanización del arte y la recuperación del espíritu revulsivo del verdadero romanticismo.

En esta revista se apuntaban ya las diferencias que, después de 1927, marcarán el paso de una línea poética, que deriva del cubismo y de la *poesía pura*, a otra, que procede del surrealismo y va hacia una *poesía impura*. Ahora bien, no consideramos que este cambio se produzca como una ruptura o una ‘contradicción’ entre estas dos actitudes estéticas, sino como la inversión de una problemática, tal y como indica Miguel Ángel García (2001, p. 34). A la altura de 1935, en vísperas de la Guerra Civil, el concepto de *poesía pura* estaba ya claramente en retroceso, aunque se dieran aún resistencias y atrincheramientos (Guillén y Salinas). La politización y el compromiso ideológico explícitos penetraban en el surrealismo hasta llegar a la perfecta fusión que supone la poesía de Pablo Neruda. En vísperas de la guerra existe un cambio de camino poético, enraizado en las circunstancias políticas.⁷¹

textos y mantener diferenciadas las dos lógicas productivas que determinan la escritura de unas y otras obras (p. 128).

⁶⁸*Apud.* Víctor García de la Concha, *Op. cit.*, p. 53

⁶⁹Gerardo Diego, “La nueva arte poética española I (1929)”, *Op. cit.*, vol. VI, p. 195

⁷⁰Gerardo Diego, “[Ante todo el hombre...] (1926)”, *Op. cit.*, vol. VI, p. 18

⁷¹Dámaso Alonso establece que existen dos etapas poéticas en los autores que conformaron la llamada generación del 27. La primera se extiende hasta 1927 y en esta predomina la

Por tanto, el surrealismo vino a acabar con este estado de cosas — *poesía pura*—, fue una corriente de aire fresco que hizo cambiar muchos planteamientos. A pesar de que el grupo del veintisiete a menudo lo negó, conocieron el surrealismo francés de primera mano y su influjo no fue sólo técnico: la escritura automática no es el principio básico del surrealismo, es sólo una técnica posible entre otras. Lo esencial fue que introdujo una nueva actitud moral, una rebeldía que los llevó hacia un nuevo compromiso: fue el revulsivo de su crisis vital y estética. Algunos autores mantuvieron esa visión sublime de la poesía propia de la línea pura y del arte burgués, pero tuvieron que someterse al surrealismo como gramática necesaria exigida por las circunstancias políticas e históricas. Buen ejemplo de ello es Alberti, siempre entre *el clavel* y *la espada*.

Nuestros autores quedaron invadidos por la impureza, su poesía se llenó de la vida cotidiana y dejó de rehuir las emociones: “la poesía que palpita todos los días en el transcurso de nuestras actividades. Que sabe de emociones” (Antonio de Obregón, en su ensayo “Hacia el poema impuro”. Vid. Anthony Leo Geist, *Op. cit.*, p. 197). La revalorización poética de la realidad objetiva implica un nuevo camino estético, en el que el poeta vuelve sus ojos al mundo y lo encuentra suficiente para sus necesidades artísticas. Los objetos más humildes son convertidos, por el contacto con el hombre, en material poético, porque dicho contacto los hace humanos y todo lo humano tiene cabida en estos versos.

preocupación por la perfección técnica, la limpidez y la pureza; pero a partir de entonces y hasta 1936, aparece la segunda etapa en la que la vida y la pasión que circulaban soterradas, se desbordan en el surrealismo y el neorromanticismo. No cabe duda de que esta división llevada al extremo es demasiado maniquea, serán muchas las voces que establezcan los numerosos caminos invisibles que unían ambas épocas, desde afirmar que la pureza de la primera etapa no estaba exenta de humanidad o que existe una enorme conexión entre la metáfora creacionista y la metáfora surrealista, hasta hablar del compromiso de las vanguardias: modernizar el país o del contenido social que ya existía en la poesía popular de Alberti.

Otro cambio esencial que se produce en la visión de la poesía es que deja de replegarse sobre sí misma, abandona su deseo de autonomía, su refugio en la “torre de marfil”, para ponerse al servicio del hombre y de su tiempo. El poema se convierte en un instrumento con finalidad extraestética y esto conlleva una referencialidad transparente, que potencia su capacidad de comunicar. Consideramos que esta nueva poética, que subvierte la separación poesía/vida que exigía el Positivismo, queda expresada por Pablo Neruda, en su manifiesto “Sobre una poesía sin pureza”, documento que marca la inflexión desde una poesía deshumanizada hacia la humanización de la poesía.

Es muy conveniente, en ciertas horas del día o de la noche, observar profundamente los objetos en descanso [...] De ellos se desprende el contacto del hombre y de la tierra como una lección para el torturado poeta lírico. Las superficies usadas, el gasto que las manos han infligido a las cosas, la atmósfera a menudo trágica y siempre patética de estos objetos, infunde una especie de atracción no despreciable hacia la realidad del mundo.

La confusa impureza de los seres humanos se percibe en ellos [...] la constancia de una atmósfera humana inundando las cosas desde lo interno y lo externo.

Así sea la poesía que buscamos, gastada como por un ácido por los deberes de la mano, penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y a azucena, salpicada por las diversas profesiones que se ejercen dentro y fuera de la ley.

Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilia, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos.

La sagrada ley del madrigal y los decretos de tacto, olfato, gusto, vista, oído, el deseo de justicia, el deseo sexual, el ruido del océano, sin excluir deliberadamente nada, sin aceptar deliberadamente nada [...] Hasta alcanzar esa dulce superficie del instrumento tocado sin descanso, esa suavidad durísima de la madera manejada, del orgulloso hierro, la flor, el trigo, el agua tienen también esa consistencia especial, ese recuerdo de un magnífico tacto [...] Quien huye del mal gusto cae en el hielo.⁷²

⁷²Pablo Neruda, “Sobre una poesía sin pureza”, *Caballo verde para la poesía*, 1 (octubre, 1935), p.5.

BIBLIOGRAFÍA

- BORGES, Jorge Luis (1952), "La metáfora", *Obras completas. Historia de la eternidad*, vol. II, Buenos Aires: Emecé Editores, pp. 69-74.
- BORGES, Jorge Luis (1924), "Examen de metáforas", *Alfar*, 40, pp. 11-12.
- BORGES, Jorge Luis (1924), "Examen de metáforas", *Alfar*, 41, pp. 4-5.
- CANO BALLESTA, Juan (1972), *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, Madrid: Gredos.
- DIEGO, Gerardo (1989), *Obras completas*, Díez de Revenga (ed.), Madrid: Alfaguara, vol. I.
- DIEGO, Gerardo (1989), *Obras completas*, Díez de Revenga (ed.), Madrid: Alfaguara, vol. VI.
- GARCÍA, Miguel Ángel (2001), *El Veintisiete en vanguardia*. Valencia: Pre-textos.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (ed.) (2002), *Antología comentada de la Generación del 27*, Madrid: Espasa Calpe.
- GEIST, Anthony Leo (1980), *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1919-1936)*. Barcelona: Guadarrama.
- GEIST, Anthony Leo (1984), "La metáfora, elemento primordial de la lírica del 27", Francisco Rico (ed.), *Historia y Crítica de la Literatura Española. V. 7. Época contemporánea: 1914-1939*. Barcelona: Editorial Crítica, pp. 281-285.
- MACHADO, Antonio (2001). *Prosas escogidas (1893-1936)*, Madrid: Páginas de Espuma.
- MACHADO, Antonio (1925), "Reflexiones sobre la lírica", *Revista de Occidente*, VIII, pp. 359-377.
- MERINO, A. (coord.) (1988), *En torno a César Vallejo*, Madrid: Ediciones Jucar.
- NERUDA, Pablo (1935), "Sobre una poesía sin pureza", *Caballo verde para la poesía*, 1, p. 5.
- OLIVIO JIMÉNEZ, José (ed.) (1981). *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea (1914-1970)*, Madrid: Alianza Editorial.
- ORTEGA Y GASSET, José (1983), "La deshumanización del arte (1925)", *Obras completas*, Madrid: Alianza editorial, vol. III.
- ORTEGA Y GASSET, José (1988), "Fragmento de 'Ensayo de estética a manera de prólogo (1914)'", *Revista de Occidente*, 86-87, pp. 11-22.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1994), *La norma literaria*, Granada: Diputación Provincial de Granada.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos y Salvador, Álvaro (2005), *Introducción al estudio de la Literatura hispanoamericana*, Madrid: Akal.
- SASTRE, Jean-Paul (1985), "¿Qué es literatura?", *Escritos sobre literatura*, Madrid: Alianza Editorial, pp. 167-395.
- SCHWARTZ, Jorge (2002), *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México: Fondo de Cultura Económica.