

El sujeto estético en las *Biografías* de Gerardo Diego

MARIELA INSÚA CERECEDA

Universidad de Chile

RESUMEN

Este artículo analiza la última producción creacionista de Gerardo Diego, *Biografía incompleta* (1925-1967) y *Biografía continuada* (1971-1972). Postulamos que Diego replantea la noción orteguiana de “deshumanización” en tanto las *Biografías* muestran a un sujeto estéticamente constituido. Este aspecto aporta un matiz a la idea de una vanguardia únicamente centrada en la forma. Las *Biografías* plasman una “vida poética”, en versos que combinan elementos cubistas con la influencia del crecimiento huidobriano.

PALABRAS CLAVES: Creacionismo, “deshumanización”, vanguardia, biografía.

ABSTRACT

This article analyzes the latest creacionist production of Gerardo Diego, *Biografía incompleta* (1925-1967) and *Biografía continuada* (1971-1972). We postulate that Diego retraces the Ortega y Gasset's notion of “dishumanization” in terms that the *Biografías* assume a subject aesthetically constituted. This aspect apport a shade to the idea of a vanguard only centred on the form. The *Biografías* show a “poetical life” in verses that combine cubist elements and Huidobro's influence.

KEYWORDS: Creacionism, “dishumanization”, vanguard, biography.

Recibido: 02.09.2002. Aceptado: 22.12.2002.

El poema no es una forma literaria sino el lugar de encuentro entre la poesía y el hombre.

OCTAVIO PAZ

TODO “YO” SE dice en tanto previamente se construye¹. En poesía y biografía, el sujeto se objetiviza, es decir, se convierte en personaje o en hablante. Los procesos de ósmosis que llevan de un estado a otro son particulares para cada caso. Mas lo cierto es que ambos fluires descansan en la textualización de aquello que un día fuera carne.

¹Cfr. Cuesta Abad, R. *Teoría hermenéutica y literatura. El sujeto del texto*. Madrid: Ed. Siglo XXI, 1990, p. 236.

Las *Biografías* de Gerardo Diego aúnan sendas corrientes de metamorfosis del yo, en su intento por rescatar una vida poética al final del camino. Nuestro objetivo fundamental es rastrear cómo esta forma híbrida intenta realzar la presencia de un sujeto en versos vanguardistas. Ante esto, veremos que la imagen poética se transforma en terreno de siembra de una identidad manipulada estéticamente, pero que no por ello pierde humanidad.

Nos basaremos en postulados teóricos sobre la autobiografía, en la caracterización del objeto estético, como así también en consideraciones generales sobre la vanguardia, con especial atención a las ideas creacionistas huidobrianas.

1. GENERALIDADES

La crítica ha destacado la doble vertiente escritural de Gerardo Diego. Su poesía de creación, absoluta, de “azotea”, por un lado y, por el otro, aquella de expresión, relativa y de “bodega”².

Al primer grupo pertenecen los dos textos a estudiar: *Biografía incompleta* y *Biografía continuada*³, siendo los períodos de producción 1925-1967 y 1971-1972 respectivamente. Ambas siguen los cauces creacionistas y la última se erige como el último poemario de esta vanguardia, por ser Diego el único seguidor de la obra huidobriana tras la muerte del maestro.

A pesar de estar compuestos por versos de raigambre creacionista, existen diferencias formales en relación con el resto de los textos que componen *Poesía de creación*. Las *Biografías* se plasman a partir de la combinación de poemas cortos con otros de mayor aliento en los cuales la discursividad se hace presente. Se abandona, particularmente, en *Biografía continuada* la disposición tipográfica vanguardista. Asimismo, se pierde la total espontaneidad de los primeros poemas creacionistas y se advierte una mayor elaboración y unión menos abrupta

²Diego define sus maneras de poetizar en el prólogo a *Primera Antología* (1941): “La de una poesía relativa, esto es directamente apoyada en la realidad, y la de una poesía absoluta o de tendencia a lo absoluto, esto es, apoyada en sí misma, autónoma frente al universo real del que sólo en segundo grado procede”. Esta definición es reforzada en la introducción a *Cometa errante* (1985): “(...) un poema de creación es algo significativamente distinto de un poema de expresión”. Estas citas han sido extraídas de: Crespo, Angel, “La poesía de Gerardo Diego”. En: *Gerardo Diego. Premio Cervantes 1979*. Barcelona: Anthropos, 1989, pp. 97 y 113, respectivamente. Las denominaciones poesía de “azotea” y de “bodega” han sido citadas por Rafael Alberti en *La arboleda perdida*. Barcelona: Ed. Bruguera, p. 187.

³Ambas se encuentran en: Diego, Gerardo: *Poesía de creación*. Barcelona: Ed. Seix Barral, 1980. En adelante, cuando citemos versos de una u otra *Biografía* acompañaremos al número de página con las abreviaturas *BI* (*Biografía incompleta*) y *BC* (*Biografía continuada*).

de los versos entre sí. Las *Biografías*, en conjunto, albergan una marcada intención metapoética, recordando aquel comienzo vanguardista en *Imagen* (1918-1921), donde el joven Diego ilustró su paso del ultraísmo al creacionismo.

La *Biografía incompleta* se encuentra compuesta por seis secciones, a través de las cuales, dada la amplia cronología de producción –1925-1929, 1930-1934, 1941-1943, 1949, 1952 y 1966–, se atestigua una evolución del creacionismo de fuente huidobriana y un velado cuestionamiento a su obra anterior. Hay que aclarar, no obstante, que Diego no desdeña de la influencia de Huidobro, pues le dedica *Biografía incompleta* e incluye en la misma el poema-homenaje “Hablando con Vicente Huidobro” (p. 271).

Para Bernardo Pérez⁴, el conjunto de las *Biografías* pertenece a una fase de sintonía con las tendencias coetáneas, desde la cual surge la mirada crítica hacia la vanguardia: “Hay que partir de un hecho reconocido por todos los miembros de la generación: las limitaciones impuestas por un arte autónomo, que repudiaba lo excesivamente humano”⁵. Diego acepta esta falencia e intenta, en sus *Biografías*, plantear a un sujeto que no únicamente cumple la función de estructurador de la materia vanguardista, sino que, por sobre todo, vierte su humanidad en el texto.

2. LO VANGUARDISTA VS. LO HUMANO

Ortega y Gasset es, sin duda, la figura-puente entre la generación del 98 y el grupo poético del 27⁶. Fue el impulsor de los jóvenes que buscaban la innovación estética en medio de un árido academicismo y dio a la posteridad un ensayo-manifiesto polémico, *La deshumanización del arte*⁷, que supo medir la temperatura vanguardista que se daba dentro y fuera de España.

La deshumanización del arte posee como idea de base la merma en la presencia de la sustancia “humana” en el arte nuevo, hecho que provocaría un traslado del acento hacia la forma, hacia el “vidrio” mismo de la ventana, dejando a un lado el fondo que se desplegaba tras él. La consecuencia directa del cambio es la impopularidad de la vanguardia. El “arte de masa” era aquel que procuraba que el hombre se sintiera movido e identificado. Un arte centrado en “lo humano” y

⁴Pérez, Bernardo. *Fases de la poesía creacionista de Gerardo Diego*. Valencia: Ed. Albatros, 1989.

⁵Pérez, Bernardo, *op. cit.*, p.123.

⁶Con respecto a este punto véase: Senabre, Ricardo. “Ortega y la generación del 27”. En: *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, N° 514-515, 1993.

⁷Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos estéticos*. Madrid: Revista de Occidente, 1956.

no en “lo estético”. Los movimientos vanguardistas bogaban por la ruptura de una recepción mecanizada y comprometida, razón por la cual deforman la realidad. Y concluye Ortega: “Estilizar es deformar lo real, desrealizar. Estilización implica deshumanización y viceversa, no hay otra manera de deshumanizar que estilizar”⁸.

Gerardo Diego reconoció en Ortega a un exégeta ideal de sus innovaciones y a un confidente de sus postulados estéticos. Recordemos que Ortega ofreció su apoyo para la publicación de *Imagen*. A ambos los unió una amistad epistolar que se vio interrumpida por una crítica de Ortega hacia los jóvenes creadores españoles en *El Espectador*. El autor se refería a ellos como “los poetas que salivan su poemilla”. Diego no supo ver la alusión a cierto grupo particular del cual estaba excluido y al sentirse ofendido escribe su poema satírico “El Espectador y la saliva” contra su antiguo guía, hecho que previamente le comunica por carta⁹.

Más allá de lo anecdótico, existe un fundamento de base que establece la divergencia entre ambos en lo referente a la concepción del arte. En el año 1961, en su conferencia “Góngora y la poesía moderna española”, Diego expresa lo siguiente: “Nunca la poesía, la verdadera poesía, ha dejado de ser humana. Su deshumanización tan cacareada es un cuento chino o una carta persa para uso de menores e irresponsables”¹⁰.

Evidentemente, este pasaje muestra una herida no sanada, pero, al mismo tiempo, retrata la vivencia que implica la tarea creadora. El arte es “humano” y requiere de un sujeto que desde dentro de él se comunique con otros que están más allá del objeto estético.

Esta tendencia a la re-humanización es compartida por los miembros del grupo poético del 27, especialmente, en sus producciones de madurez, marcadas por la presencia de la Guerra Civil¹¹. Sin embargo, consideramos que el abismo entre los planteamientos de Ortega y el balance del grupo tras agotarse la vanguardia radica en una mala comprensión de los postulados orteguianos. *La deshumanización del arte* pretende formar receptores que sepan captar la raíz estética de la creación. Se trataba de elaborar un espacio en que “otra” realidad se hiciera posible, hecho esto se podría instalar lo humano allí dentro. Es más, si estudiamos la dialéctica vanguardia-generación del 27, es lo que efectivamente

⁸Ortega y Gasset, José, *op. cit.*, p. 25.

⁹Cfr. “Correspondencia Gerardo Diego-José Ortega y Gasset (1921-1932)”. Comentario de Margarita Márquez. En: *Revista de Occidente*. Madrid, marzo, 1996.

¹⁰Diego, Gerardo. “Góngora y la poesía moderna española”. En: *Revista de Occidente*. Madrid, marzo, 1996, p. 83.

¹¹Cfr. Argente, Concepción. “La poesía de Gerardo Diego en su generación”. En: *Insula*. Madrid, N° 597-598, p. 4.

ocurrió. Primero había que desautomatizar la lectura mimética, para luego ubicar al sujeto poético en un ámbito apto para su pervivencia autónoma. Gerardo Diego, siguiendo los postulados creacionistas, construyó una nueva naturaleza y alojó en ella a un “yo” portador de humanidad.

3. LA NATURALEZA RE-CREADA

Ralph W. Emerson manifestaba que “un hombre es un centro para la naturaleza, que sirve para relacionar todo lo existente, fluido y sólido, material y elemental”¹². Huidobro cita al filósofo norteamericano en su manifiesto “Adán” en los siguientes términos: “El poeta es el único sabio verdadero; sólo él nos habla de cosas nuevas, pues sólo él estuvo presente a las manifestaciones íntimas de las cosas que describe”¹³. El basamento del creacionismo radica en esta capacidad del ser poético que ante la multiplicidad del mundo crea su singular imitando el “mecanismo” natural: “Hemos cantado a la Naturaleza (cosa que a ella bien poco le importa). Nunca hemos creado realidades propias, como ella lo hace o lo hizo en tiempos pasados, cuando era joven y llena de impulsos creadores”¹⁴.

Ya en *Evasión* (1918-1919), Diego lo postulaba siguiendo a su maestro Huidobro:

(...)
... Hagamos nuestro génesis,
con los tablones rotos,
con los mismos ladrillos,
con las derruidas piedras,
levantemos de nuevo nuestros mundos.
La página está en blanco.
 (“En el principio era...”)¹⁵
(...)

De este modo, la palabra se autosustenta como creadora de virtualidad, de una “región imaginaria” donde la forma poética funda¹⁶. Veamos algunos ejemplos en las *Biografías*:

¹²Emerson, Ralph: *Confía en ti mismo*. Barcelona: Ediciones 29. Colección Grandes Autores, 1997, p. 50.

¹³Huidobro, Vicente. “Adán”. En: *Obras completas de Vicente Huidobro*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1976, p. 189 (Tomo I).

¹⁴Huidobro, Vicente. “Non serviam”. En: *Obras completas de Vicente Huidobro*, p. 715 (Tomo I).

¹⁵Diego, Gerardo. *Poesía de creación*, p. 42.

¹⁶Término de Félix Martínez Bonati citado por Bernardo Pérez. En: Pérez, Bernardo. “Gerardo Diego, explorador de regiones imaginarias”. En: *Insula*. Madrid: N° 597-598, 1996, p. 8.

La uña de mi meñique
se ha hecho tan grande como el cielo
Contemplándola estoy entre los buitres
que rodean de cumbre la miseria del mundo
Llueve un arroz menudo maldición de tambores
y ya nadie sabe qué hacer
con la última casilla del ajedrez
(...)

("La uña" - *BI*, p. 314)

Si cascás 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 te observa entre las hojas
verás cerrarse uno a uno los ojos de las esponjas
(...)

("Condicional" - *BI*, p. 245)

Entró sin pedir permiso
Era un hombre quizá un hombre
sin cabeza
pero podía hablar
La luz de un acordeón dilató la estancia
Dos golondrinas en el alambre de tender la ropa
sin asustarse demasiado le miraban
al nivel donde voló el azor de los bigotes.
(...)

("Suceso", *BC*, p. 355)

En los dos primeros fragmentos estamos ante las llamadas "imágenes múltiples". Estas, según Diego, nacen de la proliferación, no explican nada y son tan intraducibles como la música¹⁷. En el ejemplo de *BC*, es plausible entablar vínculos discursivos. Así, sabemos que hay un sujeto de la acción y un espacio al que arriba, pero este paraje es un constructo poético. El lenguaje trópico ha reacomodado los elementos de existencia real en la dinámica textual.

Huidobro estableció, en su manifiesto "La creación pura", que el poeta toma sus elementos del mundo objetivo, crea un mundo subjetivo con estos materiales pasando por el sistema y la técnica y finalmente retorna al mundo objetivo¹⁸. Gerardo Diego expresa, en una carta a Ortega, este mismo propósito de "buscar-

¹⁷Definición citada por Videla, Gloria: *El ultraísmo. Estudio sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*. Madrid: Ed. Gredos, 1971, p. 111.

¹⁸Huidobro, Vicente. "La creación pura". En: *Obras completas de Vicente Huidobro*, p. 721.

se” en el modo de crear de la Naturaleza: “A lo subjetivo por lo objetivo. (...) A la creación con los motivos –necesariamente, no hay otros– de la naturaleza”¹⁹.

A pesar de la paridad de planteamientos entre maestro y discípulo, estamos ante una diferencia en lo que a actitud creadora se refiere, hecho que se ve reflejado en una de las definiciones que da Diego de la poesía en su antología *Poesía española contemporánea*: “La poesía es la luminosa sombra divina del hombre. Sin él no existiría, y, sin embargo, le precede y en cierto modo le causa”²⁰. Como vemos, Diego relativiza la fuerza del “pequeño dios” huidobriano, pues considera que él mismo ha sido fundado por una palabra mayor y que desde su humanidad sólo puede emular la actividad creadora. Como establece Kathleen March en su estudio de las *Biografías*, “(...) en Gerardo Diego, el acto de crear es en el fondo representativo de una situación más amplia, porque apunta hacia la relación entre el ser humano y su ambiente o, en términos metafísicos, entre el hombre y Dios”²¹.

Es de notar que el mecanismo creador de Diego coincide con lo descrito por Ricoeur acerca de la acción metafórica, en donde al aproximarse lo distante en la elaboración de otra esfera de existencia, el hombre se comprende y se re-crea constantemente a través de una palabra que ha sido engendradora a escala mayúscula²².

4. ECOS CUBISTAS

Guillaume Apollinaire manifiesta, anticipando el credo creacionista: “Los grandes artistas tienen la misión social de renovar sin tregua las apariencias que reviste la naturaleza a los ojos de los hombres”²³. La labor de re-creación se hace posible en función de una técnica específica; cual es, la de “cubicar”²⁴.

Gerardo Diego intenta, a través de sus imágenes múltiples, acceder a la posibilidad de “pintar” el movimiento con el lenguaje. Si bien, es *Manual de espu-*

¹⁹“Correspondencia Gerardo Diego-José Ortega y Gasset”, p. 16.

²⁰Diego, Gerardo. *Poesía española contemporánea*. Madrid: Ed. Taurus, 1959, p. 378.

²¹March, Kathleen. “Vida y vanguardia: Las *Biografías* de Gerardo Diego”. En: *Letras de Deusto*. Bilbao, N° 36, septiembre-diciembre, 1986, p. 164.

²²Cfr. Ricoeur, Paul. *El lenguaje de la fe*. Buenos Aires: Ed. La Aurora, 1978.

²³Apollinaire, G. “La pintura cubista”. En: De Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Ed. Gredos, 1979, p. 362.

²⁴En palabras de Apollinaire: “Al representar la realidad-concebida o la realidad-creada, el pintor puede dar la apariencia de las tres dimensiones, puede, en cierto modo, cubicar. No podría hacerlo si ofreciera simplemente la realidad vista a menos de simularla en escorzo o en perspectiva, lo que deformaría la cualidad de la forma concebida o creada”. En: art. cit., p. 365.

mas (1922) su libro cubista por excelencia, es factible encontrar recursos de esta índole en las *Biografías*. Entre ellos están el fundir varios temas²⁵ y tiempos en un mismo poema, el descomponer los espacios y el cuerpo humano. Con respecto a esto último, cabe mencionar los poemas “El ojo” (*BI*, p. 295), “Pelo y barba” (*BI*, pp. 302-303), “La uña” (*BI*, p. 314), “Las cejas” (*BI*, pp. 326-327) y “Definición de dedo anular” (*BC*, p. 349), mediante los cuales el hablante se instaure seccionadamente en la textualidad. En relación a este mismo punto expresa Kathleen March que “la descomposición del ser humano en trozos sin reorganizar según un modelo lógico, crea la misma impresión que los cuadros cubistas. Es decir, en los lienzos permanecen fijas las secciones mientras el intelecto ensambla correctamente porque las reconoce como partes de un todo y sabe cuál es ese todo”²⁶.

Gerardo Diego entra en contacto directo con el cubismo en 1922, cuando Huidobro le presenta en París a Juan Gris. Picasso, asimismo, influirá en la creación dieguina. Hasta tal punto que José Francisco Cirre llega a afirmar la correspondencia entre ambos: “Para mí tengo que el contraste voluntario entre lo viejo de la forma –técnica versificadora– y el fondo –archirrevolucionario– dota a la poesía de Gerardo Diego de calidades semejantes a las de Picasso en pintura”²⁷.

El vínculo con sendos pintores se hace patente en las *Biografías*. Así, en *BI*, se dedica a Juan Gris el poema “Liebre en forma de elegía” (p. 218). En él, la figura de la liebre encarna el movimiento que la técnica cubista podía aprehender y también la velocidad con que a Gris le llegó la muerte:

(. . .)
Luz luz más allá a través del níquel
surcado de mis venas cotidiana
Luz yo te canto
y tú la alimentas de tus canas
(. . .)

(“Liebre en forma de elegía”, *BI*, p. 218).

En este mismo poemario, “Metamorfosis” (p. 279) ilustra la evolución, alternancia y despliegue de las figuras en el cubismo:

²⁵Cfr. Debicki, Andrew. *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Madrid: Ed. Gredos, 1981, p. 307.

²⁶March, Kathleen, art. cit., p. 163.

²⁷Citado por Arturo del Villar en: “Gerardo Diego, poeta creacionista”. En: *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, julio-agosto, N° 361-362, 1980, p. 163.

(. . .)
La culebra se muda en almanaque
el almanaque en mar mediterráneo
el mar mediterráneo en un hombre durmiendo
el hombre durmiendo en un hombre escribiendo
el hombre escribiendo en un cerezo en flor
el cerezo en flor en un pecado con arrepentimiento
el pecado con arrepentimiento en la más pura nieve
la más pura nieve cayendo y cayendo
y el caer de la nieve se hizo verso
y el verso se volvió sin saber cómo
leopardo olfateando el estanque de sangre
y el estanque de sangre se hizo estola y casulla
y la estola y la casulla olor de madreSelva
y el olor de madreSelva aparición
del milagro final representado
hasta el telón nevando nieve
(. . .)

(“Metamorfosis”, *BI*, p. 279)

La misma estrofa se repite en el poema “Metamorfosis bis” en *BC*, dedicado a Picasso, pero con el agregado de una estrofa final y un verso tras el que hace referencia al hombre escribiendo. Con ello, la secuencia se altera:

(. . .)
*el hombre escribiendo en un hombre pintando*²⁸
el hombre pintando en un cerezo en flor.
(. . .)

A partir de estos versos es posible concluir que la pintura surge para el hablante como una actividad más cercana a la naturaleza, mediante el retorno hacia ella que inaugura la creación.

A pesar de la identificación que Diego entabla entre poesía y cubismo, acepta que es la música la que le aporta una más perfecta expresión de lo temporal. Así lo confiesa tras aceptar la influencia de los creadores cubistas: “(...) 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”. De este aspecto, nos ocuparemos en el apartado que sigue.

²⁸El destacado es nuestro.

5. FORJANDO UN TIEMPO

Dice Bachelard con respecto a la alondra: “Es demasiado pequeña para incluirse en la escala del paisaje. Color del surco, no puede dar flor alguna a la tierra otoñal. Así, la alondra –que desempeña tan gran papel en los paisajes del escritor– no puede figurar en los paisajes del pintor. (...) *La descripción dinámica de la alondra es la de un mundo despierto que en uno de sus puntos canta*”²⁹.

Al final de la primera parte de *BI* encontramos un poema titulado “Primera alondra de verdad”. Lo transcribimos a continuación:

Alondra de verdad quién te dio alas
quién la música azul que alzas y robas
música que flotaba en mis alcobas
alas que navegaban por mis salas

Para huir de la tierra no hay más que un camino El cielo
No hay más que un cielo en forma de camino
esa música azul de catedrales en deshielo
que se nos va por donde vino

Era el tiempo en que las catedrales
se hundían un poco todo los años
y el amor se alimentaba de sueño y de intemperie
Entonces sólo había alondras de mentira y antifolpes en serie
y el sol y la luna se pasaban la vida
acariciándose en las vidrieras

Había entonces un perro para cada rebaño
y un rebaño para cada primavera

Nadie sabía qué hacer con las arpas ociosas
y sólo cuando llovía
se justificaba un poco
El campestre concierto se reducía a tres instrumentos
el viento la flauta sin encantar
y la armoniosa oreja isósceles del lobo

Pero naciste tú alondra de verdad
directamente de mi pecho en vuelo sin escalas
y se pobló de sauces la margen del recuerdo
y las áureas charreteras de nostálgicas alas
y de rodillas de mujer la arena del desierto

²⁹Bachelard, Gastón. *El aire y los sueños. Ensayo de la imaginación en movimiento*. México: F.C.E., 1972, pp. 106 y 109 (el destacado es nuestro).

y ahora tras de ti se aleja y vuela
mi mirada más verde color brial de infanta

Canta canta mi alondra de verdad alondra canta
(“Primera alondra de verdad”, *BI*, p. 222).

Nos hemos permitido esta larga cita dada la belleza e importancia de esta composición a la hora de configurar la poética del autor. Ante todo, observamos un notable cambio con respecto a poemas creacionistas anteriores. Aquí predomina un tono discursivo que intenta comunicar un proceso, a saber; el del nacimiento de una nueva poesía para sí mismo. Se dejan atrás las falsas alondras y del pecho del hablante nace la “alondra de verdad”, alondra que, como la de Bachelard, canta. Según Bernardo Pérez, este poema constituye el eje de cambio de rumbo de la poesía dieguina en su fase de sintonía con las tendencias coetáneas³⁰.

Recordemos que tres años después, en 1932, Diego reescribe la imagen en un soneto de forma tradicional al que llama “Alondra de verdad” a secas, poema que servirá de título a un poemario de la línea de poesía de expresión³¹.

Volviendo a nuestro poema, se observa que el hablante no abjura del creacionismo, mas le añade el ingrediente humano. Es “su” alondra la que canta y es un “yo” quien sigue el vuelo con la mirada.

Como bien lo expresa Bachelard en el fragmento citado, alondra es vuelo pero ante todo canto. Justamente, será éste el núcleo del poema de Diego. Sólo en el canto se aprehende la unidad. El mismo poeta lo ha dicho antes: “Las palabras no dicen nada, pero lo cantan todo; y se engarzan en una libre melodía de armonías”³². Con ello, como diría Aristóteles, la creación se funda en ritmo y armonía³³. El primero da paso a lo sucesivo, la segunda a la totalidad.

La música consigue borrar los límites espacio-temporales de la contingencia al instaurar la conjunción del ritmo y la armonía en la simultaneidad. El ritmo abre paso a un modo de existencia mítico. Para Octavio Paz, es dador de unidad en la repetición de una cadencia que se hace todo en armonía³⁴. De este modo, tras el canto se oculta un cosmos callado. Así lo expresa el hablante dieguino:

³⁰Cfr. Pérez, Bernardo, *op. cit.*, p. 129.

³¹Para mayor información acerca de este poemario se sugiere revisar la edición y notas de Francisco Díez de Revenga. Diego, Gerardo. *Alondra de verdad y Angeles de Compostela*. Madrid: Ed. Castalia, 1986.

³²Diego, Gerardo. *Imagen*. En: *Poesía de creación*, p. 45.

³³Aristóteles. *Poética*. Versión de García Yebra. Madrid: Ed. Gredos, 1974, cap. 1, pp. 22-23.

³⁴Cfr. Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: F.C.E., 1986, p. 63.

(...)
 El silencio es el padre de la niña armonía
 El la engendra y la cría de sus puras entrañas
 Aplicad el oído a la piel de la música.
 Detrás de la sonata late el silencio cósmico³⁵.
 (...)

De aquí que el poema, emulador de ese canto, se transforme en recurso de superación de lo fugaz. En las *Biografías* se hace mención a la temporalidad y a su máxima realización en la muerte. El hablante desea separarse del tiempo, “cambiar el sol” (“Consejo”, *BI*, p. 213), acogerse a un “eterno futuro” (“Continuidad”, *BI*, p. 234) que nunca se alcanza, pues en el presente del punto de hablada siempre habrá un mañana (“Charada”, *BI*, p. 236) que no dejará de serlo. El tiempo invade el escenario de existencia del sujeto y lo mueve a crear uniones en medio de las parcelaciones cronológicas:

(...)
 Con el día y la noche el hombre inventó el viento
 y la delicia de ser friolento
 Para unir la montaña y el mar
 también inventó el río
 y no tardó el suspiro en remontarse a nube
 Todo gracias al tiempo razonable
 (...)

(“Venida del tiempo”, *BI*, p. 264)

En la creación, el poeta deja de ser planeta de “fecha fija” para pasar a un estado de “cometa” (“El poeta”, *BI*, p. 263). Frente a la muerte sólo Dios y el hablante poético tienen voz para contestar la macabra adivinanza:

(...)
 La solución nunca sólo poeta y Dios la saben
 Divina y tan humana adivinanza
 (...)

(“Adivinanza”, *BC*, p. 350)

En ambos poemarios, pero particularmente en la *Biografía continuada*, se maneja la idea de ciclo, la cual aporta una dosis de optimismo a la linealidad a la que nos hemos referido. El conjunto de poemas “Las estaciones” (pp. 331-336) ilustra el recorrido del yo a través de las edades que se comportan como estacio-

³⁵Diego, Gerardo. *Preludio, aria y coda a Gabriel Fauré*. Santander: Gonzalo Bedia, 1967.

nes. Así, llega el invierno de la “evasión” para dar paso nuevamente a la primavera aunadora de todos los tiempos:

(. . .)
la primavera que nunca es
que siempre volverá
que siempre era
(. . .)
 (“Las estaciones”, *BC*, p. 332)

El flujo artístico también se da en la creación. El hablante asume que sus poemas son su legado y seguirá viviendo en tanto se transmitan. El sujeto puede morir pero si ha sido poeta se hará eterno al desembocar en otros:

(. . .)
Y ésta es mi última palabra
cábala no ni abracadabra
la de estos labios barra y abra
donde las olas rompen chocan
y mis poemas desembocan.
 (“Última palabra”, *BI*, p. 308)

6. BIOGRAFIA Y ESTETICA

En la introducción caracterizamos a las obras bajo estudio como “híbridas”, y lo son en tanto en ellas confluye la poesía y la biografía. Veamos cómo establece la concordancia el mismo Diego: “Porque, ¿qué otra cosa es la poesía sino una biografía, esto es, una autobiografía? El hombre verdadero está en la obra del poeta hasta tal punto que la paradoja mayor de la poesía es su libertad para imaginar, para mentir en el sentido corriente de la palabra, pero a condición de que esta inicial mentira resulte, a veces sin intervenir en ello la voluntad del poeta, su más profunda verdad”³⁶.

Desde este ángulo de mira, en su relación con la poesía, toda biografía se convierte en autobiografía. Cada poeta nace de un sujeto que está inventando un mundo y a sí mismo en él. Así también lo establecen los estudios actuales acerca de la escritura autobiográfica: “(...) la autobiografía es ficción cuando la consideramos desde una perspectiva genética, pues con ella el autor no pretende reproducir, sino crear su yo”³⁷.

³⁶Citado por Diez de Revenga en: “Gerardo Diego: poética y poesía”: En: *Gerardo Diego. Premio Cervantes 1979*, p. 81.

³⁷Villanueva, Darío. “Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía”. En: *Escritura autobiográfica*. Madrid: Ed. Visor, 1993, p. 28.

Las *Biografías* de Gerardo Diego ponen el mayor énfasis en el *graphé*, utilizando la terminología de James Olney³⁸; es decir, que todo contenido se vuelca hacia el texto. En este espacio, un sujeto vestido de poesía se alza como protagonista. Su atuendo le permite fundirse con la creación, de tal manera, que al describirse muchas veces la describe a ella. Ejemplo iluminador de esto es que la “heroína” del poema que da título a la *Biografía incompleta* es una cebra raptada a la que se busca como se busca a la exacta imagen poética (p. 238). En la *Biografía continuada* el sujeto describe su “Historia natural” (pp. 357-359) de “poeta náufrago” y se pregunta en un paréntesis:

(. . .)
 (Es verdad que morí
 ¿morir tiene pretérito el pretérito existe?
 Es verdad o profecía
 que entre nubes fluctúo
 Las nubes que atraillan las estrellas
 y que por tanto moriré de nuevo
 ¿morir tiene futuro el futuro es real?)

Así, desde la poesía, cuestiona el estado de su ser en el tiempo, fusionando su “historia natural” con su “historia acontecida imaginaria” (p. 359).

Bajtín considera que en la biografía no se logra la extraposición. El sujeto se hace objeto pero, al no poder verse desde lo otro, es incapaz de aprehender su vida objetivada como unidad estética³⁹. En las *Biografías* de Gerardo Diego el conflicto se resuelve, pues el sujeto se reelabora en el texto, con lo cual puede autocaptarse desde fuera, siendo. Con ello se alcanza la actitud “contemplativa” por la que bogaba Ortega⁴⁰. Lo humano puede estar en el arte en tanto se lo contemple como conformando el “monumento” hecho de vida y de lenguaje estético.

* * *

Gerardo Diego confiesa tener fe en la palabra poética: “La fe en la poesía puede llegar a ser tan intensa que se crea en ella por sí misma, en la posibilidad de su existencia, de su fundación, de su resolución y remate en completa auto-

³⁸Cfr. Loureiro, Angel. “Direcciones en la teoría autobiográfica”. En: *Escritura autobiográfica*, p. 34.

³⁹Cfr. Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. México: Ed. Siglo XXI, 1982, p. 28.

⁴⁰Ortega y Gasset, José, *op. cit.*, p. 16.

nomía”⁴¹. Por momentos, la poesía es microcosmos que se derrama sobre la vida del poeta convirtiéndola en un “único verso interminable”⁴².

Por lo expuesto, la matriz que aúna las *Biografías*, por sobre la diversidad vanguardista, es la presencia de un sujeto estético que desde el presente de la escritura “contempla” su obra y su vivir en perspectiva y los cuestiona desde el lenguaje. En él, halla un ámbito de rasgos míticos y una eternidad musical. Podríamos decir, en conclusión, que encuentra el nido para que habite su alondra.

⁴¹Diego, Gerardo. “Poesía y creacionismo de Vicente Huidobro”. En: De Costa, René. *Vicente Huidobro y el creacionismo*. Madrid: Ed. Taurus, 1975, p. 222.

⁴²Verso extraído de “Angelus” en *Imagen*, p. 68.