

RECONFIGURACIONES DEL SUJETO LÍRICO  
EN LA POESÍA HISPANOAMERICANA  
DE VANGUARDIA:  
OLIVERIO GIRONDO Y GERARDO DIEGO

Luis Hernán Castañeda  
University of Colorado at Boulder

La historia de las relaciones entre las vanguardias poéticas de Argentina y de España es la historia de una estrecha y múltiple alianza, cuyo nudo reside en el carácter cosmopolita de dos movimientos capitales que están profundamente interrelacionados: el ultraísmo y el creacionismo.<sup>1</sup> Como primer hito de este itinerario transatlántico, destaca la figura de Vicente Huidobro, cuya presencia en Madrid, en 1918, ejerció una influencia decisiva sobre los ultraístas españoles y propició el desarrollo de una estética creacionista, que tuvo entre sus seguidores más visibles a Juan Larrea y a Gerardo Diego (Díez de Revenga 2001: 123-150).<sup>2</sup> La temporada española del poeta chileno fue sólo el primer avatar de un diálogo que prosiguió a través del joven Jorge Luis Borges, que cerró su periplo europeo sumándose a las filas del ultraísmo peninsular y, al regresar a su país en 1921, se encargó de

---

<sup>1</sup> Es posible hablar de una lógica bidireccional y recíproca en el desarrollo de estos movimientos, como lo sugiere Matías Barchino: “Si Gerardo Diego fue el más destacado de los creacionistas en España, a decir de Huidobro, Borges fue sin duda el mejor de los ultraístas y el que llevó esta revolución estética a su Buenos Aires natal” (143). El creacionismo español tuvo su origen en la llegada de un latinoamericano, mientras que la difusión del ultraísmo en Argentina fue posible gracias al periplo europeo de Borges, con decisiva escala en Madrid.

<sup>2</sup> El viaje del poeta latinoamericano a Europa, sea Huidobro o Borges, no es el único modelo que informó los intercambios: de hecho, Gerardo Diego estuvo en Argentina en 1928, donde visitó una serie de ciudades y dictó múltiples conferencias; también estuvo en Perú, donde conoció a César Vallejo, poeta al que apreciaba. Su valoración de Rubén Darío era, también, altísima (Barchino 137-151). Sin embargo, la alianza emblemática entre el vanguardista español y el latinoamericano es la que ofrece la larga y cálida amistad que unió a Diego y a Huidobro, sobre la cual aporta René Costa numerosos detalles en su ensayo “Posibilidades creacionistas: Gerardo Diego”.

## HPR/2

inaugurar la versión rioplatense del movimiento (Fernández 29). Dos años más tarde, en 1923, Ramón Gómez de la Serna publicó la primera reseña de un poemario reciente, aparecido en Buenos Aires en 1922: *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (VP) de Oliverio Girondo, a quien Gómez de la Serna se refiere como “mi desconocido amigo” (Schwartz 95-96). La amistad entre el poeta argentino y el español no constituye, sin embargo, la norma en la historia de unas relaciones que no excluyeron el desencuentro: otra forma polémica de la cooperación.<sup>3</sup> En este artículo quisiera explorar una fase de este diálogo entre las vanguardias hispánicas, que ha recibido escasa atención de la crítica: la que existe entre los primeros libros de Girondo y la obra temprana de Diego.<sup>4</sup> En particular, me interesa revisar las estrategias textuales mediante las cuales ambos poetas emprenden sendas reconstrucciones paralelas de lo que es posible entender por “sujeto lírico” en tiempos de vanguardia.

Por caminos distintos, tanto la escritura de Girondo como la de Diego reflexionan sobre el lugar y la naturaleza de la subjetividad en el marco de una poética vanguardista que cuestiona y desestabiliza la noción del sujeto moderno<sup>5</sup>, que constituye el asiento del yo poético

---

<sup>3</sup> Francisco Javier Díez Revenga explica cómo la recepción del creacionismo huidobriano encontró en España una resistencia inicial, encabezada por Guillermo de Torre, que sin embargo no fue obstáculo para que un poeta como Gerardo Diego asumiera plenamente los postulados de la estética de Huidobro (Díez de Revenga 2001: 123).

<sup>4</sup> Los textos sobre los que baso mi lectura son los siguientes: *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) y *Calcomanías* (1925) de Oliverio Girondo (me concentraré en VP, con ocasionales referencias a C, debido a que en mi opinión la poética girondina del ojo tiene su expresión más cabal en el primer libro). Todas las referencias de Girondo vienen de *Obra* (Losada, 1996). En cuanto a Gerardo Diego, trabajo con *Imagen* (1921), *Limbo* (1921) y *Manual de espumas* (1924). Empleo la edición de *Poesía de creación* de Seix Barral (1974).

<sup>5</sup> Gregory Castle estudia la configuración del sujeto moderno a través de un subgénero literario narrativo como el *Bildungsroman* en su libro *Reading the modernist Bildungsroman*. Castle encuentra su expresión más nítida en la noción de yo avanzada por John Locke en su *Essay Concerning Human Knowledge*: la de un ego siempre idéntico a sí mismo, que mantiene una coherencia en el tiempo y en el espacio. Este ego se define centralmente por la posesión de una facultad autoperceptiva y autorreflexiva, que le permite concebirse como una entidad individual continua, dueña de una memoria

## HPR/3

romántico. Si una de las consignas del discurso de vanguardia es retornar crítica y paródicamente sobre las convenciones del romanticismo<sup>6</sup>, la convención específica que nos atañe aquí es la presencia de un yo poético que se define por su espesor afectivo y su densidad psicológica. El yo poético no deja nunca de ser, por cierto, un artefacto artístico y un efecto discursivo, pero su constitución elemental experimenta un cambio drástico en la poesía moderna: la concepción del yo poético como una entidad que es dueña de una dimensión interior, de una profundidad compuesta por afectos y pensamientos que se expresan en el acto lírico a través de su plasmación metafórica (Johnson 5), sufre una especie de deshumanización (el dictum de Ortega y Gasset en su ensayo de 1925), proceso que Renato Poggioli redefina como una tendencia “transhumanizadora” (Poggioli 182). El corolario de esta dinámica queda bien expuesto por Eduardo Milán cuando sugiere que en la vanguardia “la expresión ha muerto” (Milán,

---

del pasado, de una conciencia del presente y de una proyección de perdurabilidad para el futuro (Castle 33).

<sup>6</sup> La relación entre vanguardia y romanticismo es compleja. Para Renato Poggioli, se trata de estéticas profundamente emparentadas; si bien es una exageración sostener que el romanticismo es la primera vanguardia, no lo es afirmar que el romanticismo es una “vanguardia en potencia” (Poggioli 52). Existe una corriente de semejanzas y convergencias que vincula al romanticismo con la vanguardia, pero estas afinidades no impiden que el arte de vanguardia haya operado una purga del sentimentalismo psicológico y del idealismo estético, dos rasgos típicamente románticos (Poggioli 48). También hay que considerar que el referente polémico del arte de vanguardia no es el romanticismo *per se* sino una versión residual y degradada del mismo: “The issue here is not so much a hostility to the authentic and original romanticism as an opposition to a posthumous and outlived romanticism, something become conventional, a pathetic mode, a taste for the sensational. In a word, we are dealing with that retarded and deteriorated romanticism which the public for the avant-gard movements loves so dearly, precisely because it is so decayed and moribund, deprived of whatever is still valid and vital in the tradition from which it springs” (Poggioli 48-49). En opinión de María Zambrano, el romanticismo más vital, el auténtico, no sucumbió a un sentimentalismo propio más bien del neoclásico, con sus incursiones patrióticas: por el contrario, en el genuino romanticismo “...el sentimiento servía a la revelación” (96-97). En este apartado concerniente al romanticismo, debe aclararse que la idea de romanticismo adoptada en este artículo marca distancias frente a la concepción tradicional del romanticismo hispanoamericano, asociado a la construcción de proyectos nacionales post-coloniales en la América Hispana, para concentrarse en los problemas de representación que propone el romanticismo en tanto modo de aproximarse a la realidad.

## HPR/4

“Desvío”, 22), muerte que se explica por la borradura de una intimidad exteriorizable. En el núcleo de este fenómeno parece residir una renovación integral de las formas de representación de lo humano, “... a new or special way of representing what is human, organic, living” (Poggioli 176). Así, la inscripción del yo en el poema se convierte en objeto de una reconfiguración radical, al mismo tiempo que se pretende desterrar de esta nueva poesía todo contenido anecdótico, toda huella argumental, ante la prevalencia de ese principio de la lírica del siglo XX que Hugo Friedrich ha denominado “supremacía del estilo” (Friedrich 236). La crisis del hablante lírico y de la poesía lírica como género es el marco dentro del cual se insertan las operaciones subversivas e iconoclastas de la vanguardia. En este sentido, el caso de Girondo y el ejemplo de Diego son, a mi entender, reveladores y paradigmáticos de las modalidades que estas transformaciones siguieron en la tradición poética hispanoamericana.

La desintegración del yo poético en la poesía moderna parece convocar, aún en la actualidad, lamentaciones melancólicas como la de W.R Johnson: <sup>7</sup> “We want the pictures, yes, but we also want the hates and loves, the blame and the praise, the sense of a living voice, of a mind and heart that are profoundly engaged by a life they live richly, eagerly” (Johnson 14). El reclamo de Johnson entraña una transparente representación de este yo ausente: diseñado a partir del modelo del sujeto moderno, se presenta como la duplicación mimética de un ser humano completo, que no solo posee una voz, sino también una mente, un corazón y una intensa biografía que se recrea en la escritura. Esta definición parece implicar una difuminación de las fronteras que separan al hablante lírico, instancia textual elocutiva, del ego

---

<sup>7</sup> Sobre la crisis de la lírica en el siglo XX, W. R. Johnson resume el problema con elocuencia: “There are later, frailer descendents of this pure, absolute, unpronominal poetry – imagism in its minor clones or what Stephen Spender calls “inevitable today”, a “deliberately conscious, limited poetry of experience, carefully chosen, rationally explored”: our poetry, the cool poetry, the poetry of the snapshot, in which I is the camera, and the camera has no emotion, no values, no hopes. The disintegration of pronominal form entails the disintegration of emotional content, for in lyric, too, form and content are interdependent” (Johnson 13).

## HPR/5

extratextual, incluso de la persona del poeta.<sup>8</sup> Johnson eleva su queja contra la metamorfosis del hablante humano en cámara fotográfica, o en representación cinematográfica, revelando así la desaturización del discurso poético moderno –y artístico en general- efectuado por la penetración de la tecnología y de los medios de comunicación en plena era de la reproductibilidad técnica. Hugo Friedrich ofrece una radiografía penetrante del hombre perdido en la lírica del siglo XX, que viene a ser reemplazado por una entidad inhumana y neutral que, al autodespojarse de contenidos subjetivos, termina afirmando, paradójicamente, el poder de su creatividad humana:

Bajo el nombre de deshumanización pueden describirse muchas peculiaridades de la lírica contemporánea. Su sujeto es un ente anónimo y sin atributos, que, cuando amenaza ablandarse demasiado, puede endurecerse y hacerse más remoto gracias al empleo de elementos que podríamos llamar “astringentes” ... La deshumanización de los contenidos y de las reacciones anímicas se produce como efecto del poder ilimitado que el espíritu poético se arroga. En poesía como en otros campos, el hombre se ha convertido en dictador de sí mismo. Destruye su propio ser natural, se destierra a sí mismo del mundo y destierra a su vez a éste, únicamente para satisfacer a su libertad. Ésta es la curiosa paradoja de la deshumanización (Friedrich 254-259).

La invectiva nostálgica de Johnson y el retrato paradójico de Friedrich parecen caracterizar, indirectamente, la particular forma de subjetividad que reina en los primeros poemarios de Oliverio Girondo. En estos textos el psicologismo romántico se transforma en materia de sátira

---

<sup>8</sup> Eduardo Milán reflexiona sobre el retorno del yo en la poesía latinoamericana actual, bajo la forma de una homologación ingenua con el escritor biográfico: “Un derivado romántico, que siempre estuvo ahí, que la vanguardia y su concepción objetual del poema habían sepultado, vuelve por sus fueros: el yo o hablante poético, que retorna en forma casi inocente travestido en la persona del autor o firmante del texto. *Nadie* (y esta palabra debería estar doblemente subrayada), ni siquiera los poetas, sabe quién habla en el texto. Pero como vivimos en el retroceso ya nadie, tampoco, se lo pregunta” (Milán, “Pérdida”, 56).

## HPR/6

(Schwartz 124; Massiello 174, 181; Retamoso 13-14). La expresión es suplantada por la mirada, facultad perceptiva que, en lugar de exteriorizar contenidos psíquicos, interioriza imágenes externas, que muchas veces están distanciadas por mallas de mediación artificial. En palabras de Francine Massiello, “La cámara, el film, las ventanillas de los automóviles y trenes separaron al sujeto de los objetos que se encuentran más allá del yo” (Massiello 189). Las imágenes que el sujeto lírico consume son, principalmente, imágenes de la urbe moderna, y constituyen la única forma de interioridad de este sujeto: “... el cuerpo del sujeto poético se dibuja como volumen y depósito, como una especie de reservorio donde los objetos prosaicos del mundo contemporáneo vienen a alojarse acaso sin medida ni límite (Retamoso 20).<sup>9</sup>

En “Apunte callejero” leemos: “Me siento tan lleno que tengo miedo de estallar” (VP 49). No basta aquí hablar de una “incorporación de lo urbano” a la subjetividad (Schwartz 125). En realidad, las imágenes de la ciudad han reemplazado a los contenidos románticos en el seno del sujeto lírico, a tal extremo que es posible afirmar que entre este sujeto y la proliferación imaginaria se establece una relación de identidad. El yo poético es una instancia consumidora, acumuladora, transformadora y regurgitadora de la ciudad visual. Este particular régimen de representación constituye la condición de posibilidad de la siguiente confesión: “Pienso dónde guardaré los quioscos, los faroles, los transeúntes, que se me entran por las pupilas” (“Apunte callejero”, VP 49). Notoriamente, los transeúntes deshumanizados existen en igualdad de condiciones que los objetos inanimados que pueblan las calles. Además, el lugar donde estos objetos se guardan, la subjetividad

---

<sup>9</sup> Roberto Retamoso describe así la naturaleza del yo poético de VP: “Uno de los efectos que provoca la escritura lírica de Gironde consiste, como se ha señalado, en la destitución de todas las formas habituales de la subjetividad lírica, sobre todo de aquellas que pretenden conferirle espesor y profundidad al sujeto que manifiestan los poemas. En su caso se trata, por el contrario, de una especie de vaciamiento de ese sujeto, que se despoja literalmente de los sentimientos y emociones que constituyen la materia prima de los discursos líricos, para limitarse a percibir el espectáculo del mundo que mira, ante el que reaccionará tanto afectiva como inteligiblemente. Por tal razón, el sujeto que revelan los textos se muestra como un sujeto íntimamente ligado a aquello que percibe, como si su modalidad esencial estuviera determinada por su condición de sujeto itinerante y vidente” (Retamoso 20).

## HPR/7

del hablante lírico, ha sufrido también una cosificación al convertirse en almacén, en espacio interior. Es significativo que el único componente “humano” del sujeto lírico que se abre camino hasta el poema son las pupilas, metonimia de la percepción visual, instrumento de consumo y transformación. Efectivamente, en “Café-concierto”, “La mirada del público tiene más densidad y más calorías que cualquier otra, es una mirada corrosiva que atraviesa las mallas y apergamina la piel de las artistas” (VP 44). La mirada está investida de un poder feroz para adentrarse en lo material, de una violencia capaz de intervenir y deformar lo real.<sup>10</sup> Gracias a ellas, el mundo ciudadano se metamorfosea una realidad dinámica y proteica que, en su sometimiento al vértigo constante, parece cobrar vida propia:

Calles que suben,  
titubean,  
se adelgazan  
para poder pasar  
se agachan bajo las casas,  
se detienen a tomar sol,  
se dan de narices  
contra los clavos de las puertas  
que les cierran el paso (“Tánger”, C 77).

Entonces la desintegración del yo poético, la cancelación del mito de un sujeto lírico trascendente, se traduce en una objetivación del yo en receptáculo de imágenes. Son la interrelación y la concatenación de estas imágenes, que se organizan según la lógica del montaje vanguardista, las que pasan a determinar la forma y la coherencia de una subjetividad nueva. Esta subjetividad, a diferencia de lo que, como veremos, ocurre en la poesía creacionista de Gerardo Diego, no suele

---

<sup>10</sup> Sobre la violencia del sujeto poético girondino, nos dice Massiello: “En este aspecto, Oliverio Gironde continúa expurgando de tendencias románticas el texto lírico del veinte, pero diseña un personaje itinerante en la búsqueda de dominación y control. Renunciando a los monótonos hábitos de su vida diaria, Gironde produce un sujeto violento, que viaja a través de la moderna civilización. Agresivo y descaradamente fuerte, su sujeto lírico es el terrorista máximo de la vanguardia, que proclama su poder por los abundantes lugares e imágenes que se atreve a poseer y destrozar” (Massiello 174).

## HPR/8

autorrepresentarse en el poema, cuyo espacio está ocupado casi enteramente por la imagen. Sin embargo, en las escasas ocasiones en las que ciertos contenidos sentimentales se hacen presentes, su presencia moviliza una sátira de la subjetividad romántica, como en “Croquis en la arena”: “Mi alegría, de zapatos de goma, que me hace rebotar sobre la arena” (VP 45). Aquí, el sentimiento interior no está expresado, en el sentido de que no transita desde una dimensión privada hacia el exterior: por el contrario, su residencia es ya, a priori, el mundo objetivo, y su modo de aparición es complementamente físico, material. Podría hablarse, a partir de este ejemplo, de una “esterilización” de los afectos humanos (Schwartz 129), que se manifiesta también en la pregunta formulada en “Otro nocturno”: “¿Por qué, a veces, sentiremos una tristeza parecida a la de un par de medias tirado en un rincón?” (VP 57).

Según Delfina Muschietti, la aparente impersonalidad dominante en VP esconde un yo emisor oculto que es posible caracterizar indirectamente. Se trata de un viajero culto y cosmopolita, miembro de la clase alta de la Argentina de los años 20 (Muschietti 377). Sin duda, esta caracterización respeta el hecho innegable de que el primer poemario de Gironde asume como modelo implícito el diario de viajes, del cual genera una versión paródica en el que las coordenadas espacio-temporales se hallan trastocadas por el simultaneísmo cubista;<sup>11</sup> las escenas que componen este viaje sui generis acusan la calidad de esbozos veloces, como las ilustraciones que acompañaron a la primera edición. Sin embargo, la atribución de un género y la inscripción en una clase para materializar social e históricamente al sujeto de Gironde no deben perder de vista el hecho de que, por más que estas marcas se hallan presentes, existen como rasgos aislados y abstractos detrás de los cuales no alienta una intimidad psicológica. El soporte de estas marcas no es sustancial, sino que parece ser el efecto de una elaboración performativa, desplegada

---

<sup>11</sup> Schwartz se refiere a una estructura simultaneísta “que rompe la sucesión cronológica convencional del típico cuaderno de viajes. Gironde emplea la técnica del montaje cubista, para crear un multiperspectivismo. Hay una deliberada alteración de la secuencia temporal y de la organización geográfica, para así generar el efecto de una arquitectura discontinua y ubicua, en la que se alternan y cruzan en vaivenes espacio-temporales los referentes en cuestión” (Schwartz 118, mi traducción).

## HPR/9

por el acto crucial que determina el carácter del yo poético: la observación; la capacidad de mirar y registrar.

Antes que una instancia de creación, la observación parece presuponer la existencia previa de un referente observado, hecho que vendría a reforzar la inclusión de fechas y nombres de lugares reales en los textos de VP. La observación se traduciría, entonces, como una recomposición y transfiguración del referente extratextual. No obstante, se debe considerar que esa hipotética vinculación entre el ojo y la realidad se sustentaría en una lógica mimética residual, en un modo representacional que pasaría por alto la presencia interpuesta de la mediación textual. Pese a ello, cuando leemos, en “Venecia”, que “Se respira una brisa de tarjeta postal” (VP 51), leemos también la inscripción de la “tarjeta postal” como referente intratextual de la observación. En otras palabras, la actividad de mirar, registrar y reordenar las percepciones no establece una relación entre el sujeto y el mundo, sino más bien entre el sujeto y los signos, sean visuales o verbales. Es por ello por lo que, en “Croquis en la arena”, es posible referirse a “Los ojos de las chicas que se inyectan novelas y horizontes” (VP 45). La reelaboración de los signos en el poema asume la condición derivativa del texto poético como reproducción de otra reproducción, trátase de una imagen popular y completamente desaturada (la tarjeta postal), o de otro texto literario (la novela).<sup>12</sup> La brecha entre la alta y la baja cultura queda suturada en las pupilas de este observador lírico, que también construye sus reformulaciones sobre la base de imágenes prestigiosas del archivo de la historia del arte: “las mujeres/entran en zaguanes tan frescos y azulados/que los hubiera firmado Fray Angélico” (“Tánger”, C 78); “...atraviesa los puentes y la Vega/pintada por algún primitivo castellano/de esos que conservaron/una influencia flamenca” (“Toledo”, C 67). Se genera así una cadena de suplementariedad en la cual el referente original está

---

<sup>12</sup> Para Delfina Muschietti, “Del mismo modo la serie que conforman los títulos VP y CL reenvían al cuadro intertextual hipercodificado diario de viaje; aún más, los poemas juegan con la traducción de otra serie cultural (artes plásticas) para fingirse croquis o tarjeta postal que fijan las diferentes etapas del itinerario. En este sentido, se observa cómo el posible textual privilegia los productos culturales como la trama desde la cual se lee la realidad extratextual: esta aparece exhibida como materia discursiva reformulada a través de los sistemas modelizadores secundarios” (Muschietti 374).

## HPR/10

diferido, en la cual el origen es inalcanzable. Como ya se dijo, el sujeto que efectúa la reelaboración no antecede al acto reescritural: es el producto de un montaje, cuya forma asume.

Si bien este yo poético no suele autorrepresentarse en el poema, precisamente porque se trata de un sujeto carente de interioridad expresable, abundan los ejemplos de representación de otros seres humanos en el escenario de la urbe moderna. La operación realizada sobre estos sujetos ha sido descrita en términos de una reificación (Schwartz 124). En el ejemplo de “Apunte callejero”, los transeúntes despersonalizados no se diferencian de los demás entes inanimados que conforman la urbe. Lo humano está confundido con las cosas, las cuales están, a su vez, animadas y en ocasiones personificadas, como en “Nocturno”: “Hora en que los muebles viejos aprovechan para sacarse las mentiras, y en que las cañerías tienen gritos estrangulados, como si se asfixiaran dentro de las paredes” (VP 47). El hombre no sólo se ve transformado en cosa, sino también sujeto a una grotesca deformación cubista que puede generar entes monstruosos, como en el poema “Tánger”: “Con dos ombligos en los ojos/y una telaraña en los sobacos,/los pordioseros petrifican/una mueca de momia” (C 78). En general, es lícito afirmar que lo humano se asimilia como una fibra más a la textura urbana, como se puede apreciar en los siguientes ejemplos:

mujeres salobres,  
enyodadas,  
de ojos acuáticos, de cabelleras de alga,  
que repasan las redes colgadas de los techos  
como velos nupciales (“Paisaje bretón”, VP 42).

Salen unos ojos pantanosos, con mal olor, unos dientes  
Podridos por el dulzor de las romanzas, unas piernas que  
Hacen humear el escenario. (“Café-concierto”, VP 44).

Frutas que al caer hacen un huraco enorme  
en la vereda; negros que tienen cutis de tabaco, las palmas  
de las manos hechas de coral, y sonrisas desfachatadas de  
sandía (“Río de Janeiro”, VP 48).

## HPR/11

El bandoneón canta con esperezos de gusano baboso,  
contradice el pelo rojo de la alfombra, imanta los pezones,  
los pubis y la punta de los zapatos. (“Milonga”, VP 50).

Uno de esos hombres con bigotes de muñeco de cera,  
que enloquecen a las amas de cría y les ordeñan todo lo  
que han ganado con sus ubres (“Plaza”, VP 60).

A pesar de que la ciudad moderna es el escenario privilegiado en la poesía de Gironde, en muchos de sus poemas, particularmente los que integran Calcomanías –suerte de rosario de estampas españolas–, los ambientes son rurales. Ejemplarmente, “Siesta”, poema ambientado en una aldea, no celebra el dinamismo del espacio circundante sino que registra, sarcásticamente, la inmovilidad campestre: “Un zumbido de moscas anestesia la aldea./El sol unta con fósforo el frente de las casas,/y en el cauce reseco de las calles que sueñan/deambula un blanco espectro vestido de caballo” (C 81).

Quizá el más significativo de los poemas rurales de Gironde sea “El tren expreso”, en el cual el campo se ve intervenido y transformado por la irrupción de elementos modernos como los medios de transporte. El tren, en la poesía de Gironde, es tanto un medio de transporte como la metáfora de una forma de percibir la realidad, signada por la inestabilidad (Massiello 191). La mirada del pasajero, urbana por excelencia, se traslada a la campiña para reelaborarla desde la ironía: “Campos de piedra/donde las vides sacan/una mano amenazante/de bajo tierra” (C 71). La modernidad, el carácter vanguardista de la representación, no se encuentra en las imágenes mismas sino en los ojos que las perciben y reformulan.<sup>13</sup>

En general, puede afirmarse que en la poesía de Gironde, el yo poético queda definido como un sujeto anti-romántico y deshumanizado, una voz impersonal cuya marca fundamental de presencia es la facultad de observar y almacenar los signos, de leer y acumular las imágenes de la cultura de masas y del high art, y de transfigurar lo observado siguiendo estrategias cubistas. Hablamos de

---

<sup>13</sup> Irónicamente, este poema termina con la siguiente anotación: “¿España? ¿1870?... ¿1923?”.

## HPR/12

una subjetividad vacía y abstracta, de la cual toda materia prescindible ha sido expulsada para dar cabida a la imagen: un “yo ubicuo cuya única racionalidad surge de sus encuentros con las cosas” (Massiello 181), encuentro que se traduce en una percepción fragmentada y reorganizada. El yo elaborado por Gironde, sujeto itinerante y vidente, halla su eco en la representación del sujeto poético que nos ofrece Gerardo Diego. En el poema inaugural de *Evasión*, el primer libro vanguardista de Diego y el segundo de su carrera literaria,<sup>14</sup> el yo poético también se define como un observador de panoramas. En “Nocturno funambulesco” la procesión de imágenes que desfilan por el escenario del poema constituyen el espectáculo que el yo poético consume con la mirada:

El muelle es el escenario.  
Desde allí diviso el vario,  
Brumario y extraordinario  
Panorama (E 18).

En “Retablo” (E 22) se dramatiza también, incluso más explícitamente, la condición de observador del yo poético. Este poema asume como referente el famoso episodio quijotesco de maese Pedro, para poner en escena la relación entre el yo y el poema. Significativamente, el yo no se presenta como una figura creadora sino que se autorrepresenta como espectador del “teatro de las sábanas” (E 22): con esta metáfora teatral se hace referencia al juego de luz que el sol de la mañana despliega sobre las superficies de la habitación donde se encuentra el yo observador. La acción de los “sutiles hilillos de luz” sobre los cortinones y sobre el techo es objeto de contemplación para un sujeto que comparte la potestad creadora con el mismo astro generador de la luz: “El Sol, gran maese Pedro” (E 22). Como veremos, uno de los rasgos más interesantes de la poética de Diego es su puesta en cuestión de la superioridad creadora de la voz poética, que tiende

---

<sup>14</sup> El primer libro de Diego es *El romancero de la novia*, publicado en 1920. Cristina Rivera lo describe como “inscrito en una tendencia emparentada con la línea post-romántica y simbolista del primer Juan Ramón Jiménez, en la que el joven poeta había educado su sensibilidad” (Rivera 150).

## HPR/13

consistentemente a ceder la posición estelar a otros elementos del poema -claro que sin perderla del todo- y a autoentretenerse en la textualidad, habitando el poema en relación horizontal con las imágenes. Esta es una diferencia clave en comparación con Gironde, puesto que en la poesía del argentino el yo acostumbra, también, retirarse del primer plano de la representación, pero no para insertarse en el texto sino para convertirse en marco que encierra, a modo de reservorio de imágenes, el conjunto del panorama. De alguna manera, la presencia del sujeto en los textos de Diego es más explícita y palpable.

El universo poético de VP posee una calidad áspera y violenta, una torsión agresiva que desvía las imágenes hasta lo grotesco. En virtud de estos caracteres se distancia de la luminosidad nítida y juguetona que preside el mundo lírico de Gerardo Diego, cuyos primeros libros parecen estar confeccionados de papeles pintados y de arquitecturas de cartón. Sin embargo, Gironde y Diego se aproximan por la voluntad compartida de rechazar las convenciones poéticas románticas, especialmente el subjetivismo lírico y la propensión anecdótica, que si en Gironde fueron objeto de ataque, en Diego no reciben un tratamiento más benévolo (Debicki 32-33). La obra temprana de Gerardo Diego, agrupada en 1974 bajo el título *Poesía de creación*,<sup>15</sup> acusa una fuerte impronta vanguardista y, principalmente, creacionista, aunque con ciertos resabios del ultraísmo.<sup>16</sup> La estela de

---

<sup>15</sup> *Poesía de creación*, volumen antológico que reúne el corpus vanguardista de su autor, incluye los siguientes libros: *Imagen* (1918-1921), *Limbo* (1919-1921), *Manual de espumas* (1922), *Fábula de Equis y Zeda* (1926-1929), *Poemas adrede* (1926-1943), *Biografía incompleta* [I (1925-1929), II (1930-1934), III (1941-1943), IV (1949), V (1952), VI (1960)] y *Biografía continuada* (1971-1972).

<sup>16</sup> Francisco Javier Díez Revenga ha estudiado la ambivalencia de Diego, y su juego con los linderos entre el ultraísmo y el creacionismo: "... Gerardo Diego se ha ocupado de diferenciar el ultraísmo del creacionismo y de delimitar en su obra ambas experiencias, señalando los poemas que a una o a otra deben adscribirse. Así, asegura Diego que, entre sus libros, *Evasión* es el único que puede considerarse ultraísta (Díez de Revenga 200: 136). Para acceder a una discusión amplia sobre las divergencias y convergencias del ultraísmo y el creacionismo como movimientos que entablaron una verdadera convivencia, se puede leer el ensayo de Juan Manuel Díaz de Guereñu: "Ultraístas y

## HPR/14

Vicente Huidobro, fundador de la estética creacionista y responsable de su difusión peninsular, marca la creación poética de Diego en su vertiente más experimental [la cual, como sabemos, alternó con una matriz neoclásica, que para algunos críticos es la predominante;<sup>17</sup> otros, como Andrew Debicki, ubican a Diego en la generación del 27, haciendo la salvedad de que sólo él y en alguna medida Pedro Salinas se involucraron con la vanguardia (Debicki 19)]. Como obertura de *Imagen múltiple*, Diego incluye un texto en el que cita al maestro chileno: -"Crear una poema como la naturaleza hace un árbol- dice Vicente Huidobro" (IM 45). Sobre la base de esta premisa huidobriana, Diego desarrolla una comprensión propia de la imagen, el núcleo genealógico de su poética, "la nueva célula del organismo autónomo" (IM 45).

En su carácter anti-mimético, la imagen poética no se define como "reflejo de algo, sino apariencia, ilusión de sí propia" (IM 45). La imagen poética no busca representar la realidad objetiva, sino generar o producir una nueva realidad fabricada mediante la postulación de vínculos nuevos entre realidades lejanas. En efecto, la imagen produce una "revelación cuyo trascendental efecto depende del carácter sorprendente de los hilos ocultos que unen cosas distantes" (Pérez Bazo 150). En un ensayo capital, "Posibilidades creacionistas", Diego bautiza este dispositivo poético no-referencial, facilitador de un flujo abierto de significados que tiende a la musicalización de la palabra, como "imagen múltiple", para diferenciarlo de la simple imagen

---

creacionistas: midiendo las distancias". (En: *Gerardo Diego y la vanguardia Hispánica*, 157-181).

<sup>17</sup> Díaz de Revenga sostiene que, en el vanguardismo de Diego, existe un fondo clásico y tradicional, que se manifiesta en la "sublimación de realidades y búsqueda de absolutos", en la "sinrazón sólo aparente", y en la creación de mundos que son, en realidad, "sorprendentes pero no alejados de coherencia lógica y de la razón" (Díaz Revenga 2006: 9). En esta misma línea de relativizar la radicalidad de la vertiente de vanguardia en Diego, Mariela Insúa Cereceda cree que la poesía vanguardista de Diego, especialmente la más tardía que el poeta practica en sus biografías, intenta reponer un sujeto estético dotado de humanidad, en la línea romántica, para vertebrar la aventura experimental ("El sujeto estético en las biografías de Gerardo Diego"). Aunque no niego que ello pueda ser así, considero que esta reposición de una subjetividad más convencional no tiene lugar en los primeros tres poemarios del poeta español.

## HPR/15

mimética (Obras completas VI, 167-170).<sup>18</sup> El efecto de la producción imagística “múltiple” es una reconfiguración superficial del mundo, "nada de esqueleto, nada de entrañas" (IM 45), una especie de superficialización espectacular de la existencia, de la cual quedan excluidas toda anécdota y toda expresividad subjetiva romántica. En suma, la poesía creacionista de Diego se autodefine como una procesión autorreferencial de imágenes que, al conjugarse, construyen una realidad fundada en la acumulación proliferante de efectos visuales, realidad que no se puede reducir a un conjunto de significados estables: más bien, se trata de un “libre juego” abierto y siempre indeterminado (Debicki 32-33). El texto es escenario y panorama de dicha realidad, que suele estar teñida de humor. El ludismo, que penetra incluso la estructura rítmica,<sup>19</sup> es una de las claves de un universo lírico en el cual ni la muerte ni el erotismo tienen lugar, desplazados por las fulgurantes apariencias de un mundo que parece delineado por un risueño ojo infantil: como se lee en "Panorama", "El cielo está hecho con lápices de colores" (ME 158).

Andrew Debicki sitúa a Diego en la “strand of indeterminacy” de la poesía española moderna, que se desarrolló entre 1915 y 1928. Los poetas de la indeterminación localizan “the function of poetry (and

---

<sup>18</sup> “*Imagen múltiple*. No explica nada; es intraducible a la prosa. Es la Poesía, en el más puro sentido de la palabra. Es también, y exactamente, la Música, que es sustancialmente el arte de las imágenes múltiples; todo valor disuasivo, escolástico, filosófico, anecdótico, es esencialmente ajeno a ella. La Música no quiere decir nada. (A veces parece que *quiere*; es que no sabemos despojarnos del hombre lógico, y hasta a las obras bellas, desinteresadas, les aplicamos el *porqué*). Cada uno pone su letra interior a la Música, y esta letra imprecisa varía según nuestro estado emocional. Pues bien: con palabras podemos hacer algo muy semejante a la Música, por medio de las imágenes múltiples” (“Posibilidades creacionistas”, *Obras completas* VI, 167-170).

<sup>19</sup> Dice Javier Pérez Bazo sobre la rima lúdica: “El humor fue el principal soporte del ludismo vanguardista, con repercusión en los distintos niveles lingüístico-poéticos del texto y, comprensiblemente, también en la rima. Una relevancia singular del primer vanguardismo hispano (ultraísta y vanguardista) consiste en su determinación iconoclasta y rupturista basada en el ritmo lúdico de los timbres, sea para caricaturizar la estructura rítmico-musical propia de la retórica decadentista, sea... por compensación rítmica ante otras desigualdades del texto” (Pérez Bazo 137). La rítmica humorística de Diego se hace evidente y autoconsciente desde el primer poema de *Evasión*: “Salto del trampolín/De la rima en la rama/brincar hasta el confin/de un nuevo panorama” (E 17).

## HPR/16

of art in general) as process, as play, as an expression of experiences resistant to closure, to organization, to logical definition (Debicki 30). En este sentido, el poema creacionista que persigue la escritura de Diego rehúye el vínculo mimético con el referente, pero además se descentra a sí mismo al quebrar la unidad de contenido. El poema se redefine como “libre melodía de armonías” (IM 45), como un espacio abierto por el que las imágenes transitan libremente, sin necesidad de nuclearse en torno a un tema o a un principio único. Esto no implica, sin embargo, que el poema carezca de rigor y coherencia. La apertura del espacio poemático no se identifica con el producto anárquico de una escritura automática, puesto que se reconoce ciertos linderos de significado que, sin restringir la fluidez, marcan ciertos ámbitos delimitados. En muchas ocasiones, la dialéctica entre la apertura y el cierre del poema se resuelve con la adopción de un escenario ciudadano. La urbe como motivo y como principio de composición permite conciliar, hasta cierto punto, la demanda de apertura y el requisito de coherencia. Esto es lo que ocurre en “Gesta” (IM 49), un poema eminentemente urbano. Cuando hablamos de ciudades en la poesía de Diego, no nos referimos ciertamente a una representación mimética de las mismas sino, por el contrario, a una desarticulación y a una descomposición. La urbe se define como una sucesión de piezas y fragmentos que no conforman un todo articulado. Al igual que en Girondo, este desmembramiento urbano parece ser el efecto de una óptica cubista.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Palabras elocuentes de Apollinaire sobre el cubismo: “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: De Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Editorial Gredos, 1979, 362. En relación al punto del cubismo en Diego, 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” (March 163). La fragmentación, la descomposición, el trizamiento, son todas modalidades de una visión del mundo y de una poética de la representación que Walter Benjamin ha descrito como “alegórica” en *The Origin of German Tragic Drama*. Peter Bürger presenta una sucinta y excelente síntesis del concepto benjaminiano de alegoría en *Teoría de la vanguardia*, donde además sugiere que la alegoría, pensada por Benjamin

## HPR/17

El superficialismo (valga el neologismo) de esta poética, que elude la profundidad para permanecer en la imagen [“Todo es superficie; porque la profundidad reside en la imagen cuando la imagen es plástica” (IM 45)], conlleva naturalmente a plantear esta pregunta: ¿cuál es el lugar de la subjetividad dentro de esta poética? Diego parece adelantar la respuesta cuando afirma la siguiente divisa poética: “No buscar las cosas en nosotros, sino a nosotros en las cosas” (IM 45). Parece ser que las relaciones entre el sujeto y el mundo han sufrido una inversión: la subjetividad se encuentra “en las cosas”, es decir que se halla inscrita en la textura verbal del poema.

En “Gesta”, una vez más el yo poético se presenta como observador del espectáculo que le proporciona la dinámica de la ciudad: “a la luz pensativa de mis manos/todo lo voy contemplando” (IM 49). La acción que define a este yo es la contemplación; no se trata de un yo creador, sino de una subjetividad cuya facultad resaltada y dramatizada es la mirada. Este rasgo es el mismo que habíamos visto en poemas como “Nocturno funambulesco” y “Retablo”; sin embargo, hay una diferencia que reside en el hecho de que la observación se hace posible gracias a esa “luz pensativa” que nace de las manos. Gracias a este verso vemos cómo, en primer lugar, hace su aparición la dimensión corporal, lo cual nos recuerda que no estamos ante un sujeto abstracto y descorporalizado, como tiende a serlo el sujeto girondino. Las manos se describen como una fuente de iluminación que permite gozar del espectáculo. Este espectáculo, nos recuerda el poema, no es mimético, pues no pretende brindar una imagen del mundo, sino enfatizar autorreflexivamente su propia naturaleza verbal: “En la ciudad dormida/salían retozando de la escuela/los signos ortográficos” (IM 50). Los signos ortográficos, elementos gráficos y artificiales de la

---

para el teatro barroco alemán, no solo puede también aplicarse al arte de vanguardia, sino que la alegoría encuentra en la experiencia de las vanguardias su condición de posibilidad teórica: “Si se descompone el concepto de alegoría obtenemos el siguiente esquema: 1. Lo alegórico arranca un elemento a la totalidad del contexto vital, lo aísla, lo despoja de su función. La alegoría es, por tanto, esencialmente un fragmento, en contraste con el símbolo orgánico. ... 2. Lo alegórico crea sentido al reunir esos fragmentos aislados de la realidad. Se trata de un sentido dado, que no resulta del contexto original de los fragmentos. 3. Benjamin interpreta la función de lo alegórico como expresión de melancolía. ... 4. También alude Benjamin al plano de la recepción. La alegoría, cuya esencia es el fragmento, representa la historia como decadencia” (Bürger 131-132).

## HPR/18

escritura, están inscritos en la textura urbana, constituyen la ciudad misma. De modo análogo, los mismos personajes que desfilan por el poema están armados de signos verbales.<sup>21</sup>

El hecho de que, en numerosos casos, el privilegio sensorial corresponda a la vista y el yo poético se distinga por observar, no significa que este carezca de agencia creativa. En “Carnaval” la ciudad es un efecto de la acción creativa del yo, que se autorrepresenta en pleno acto poético: “Como si fuesen serpentinas/voy desenrollando las callejas antiguas” (IM 60). Dentro de un universo creacionista que subraya su condición de artificio verbal, el símil que asocia serpentinas y callejas debe ser tomado en un sentido más bien inmediato. El yo es aquí, entonces, una instancia generadora; sin embargo, su vínculo con el poema es más complejo que la simple relación jerárquica entre el creador y su producto, debido a que se trata de un yo somático aunque fragmentado, cuyas astillas se dispersan y reparten en el espacio del poema, conviviendo con el caudal de imágenes en un mismo plano: “Los dedos de los árboles/empiezan a ejercitarse en el doigté/Mi cabellera corre como el tren” (IM 59). En estos versos, la imagen de los árboles se ve seguida por la repentina irrupción de la cabellera del yo poético. El afortunado símil que vincula la cabellera y el tren transforma a esta cabellera en parte del paisaje urbano: la inscribe en el decorado de la ciudad. Por otro lado, la aparición de la cabellera es un evento fugaz y aislado, que ocurre sin relación con el resto del cuerpo: un fragmento de este resplandece y se apaga, para fundirse en la corriente de imágenes. Versos después surgen otros fragmentos: “si el sol ríe en mis zapatos/y hay en mis ojos melodías vírgenes” (IM 59). El

---

<sup>21</sup> En este punto, poesía y novela se entrelazan. La forma de existencia corporal y subjetiva de los personajes en la poesía de vanguardia está relacionada con la que distingue al personaje de la novela vanguardista. Si se asume, como quiere Gustavo Pérez-Firmat, que la vanguardia genera un modo especial de narrar, que es tanto irónico como crítico de las convenciones propias de la novela realista decimonónica - incluso podría decirse que el centro de esta narrativa es su relación irónica y crítica con un género que se lanza a desarticular (Pérez-Firmat 30)-, entonces se puede considerar que el personaje vanguardista está definido por una corporalidad textual, cuya materia misma son los signos verbales, y por una subjetividad evanescente, que cuestiona la unidad y coherencia del ego moderno.

## HPR/19

resultado de esta operación es una difuminación entre los límites de lo objetivo y lo subjetivo, que impide hablar de una dimensión subjetiva claramente diferenciada. Es por ello por lo que la subjetividad empieza a ser representada como un objeto, como un artefacto; como un reloj: “Pobre corazón mío/Hoy no le he dado cuerda” (60). Esta pareja de versos resulta especialmente significativa porque muestra cómo la conversión del corazón en reloj, en artefacto mecánico, interpela críticamente el tópico romántico del corazón como residencia de los afectos. El poema se cierra, hacia sus últimos versos, con una declaración de autoconsciencia respecto de las operaciones a que ha sido sometida la subjetividad del yo poético: “Pero algo de mí mismo/encontré callejeando/entre las ruinas del escenario” (IM 61). Un yo escindido reconoce que parte de su integridad subjetiva ha sido desplazada y transferida al espacio del poema.

Una consecuencia de estas transformaciones de la subjetividad lírica es la que atañe, como ya se adelantó, al ámbito de los afectos. Como punto de partida, es posible afirmar que la poética de Diego concede un tratamiento anti-expresivo al sentimiento, lo cual no implica que el sentimiento esté excluido de su poesía. Como afirma Debicki, “In both, a personal an often emotive theme (individual solitude, lost love), which might have led to sentimentality, is objectified via poetic form and metaphor” (Debicki 35). Encontraremos escasos poemas dedicados a representar afectos y emociones adjudicables a una subjetividad identificable, sea la del yo poético o la de otro personaje. No obstante, lo que sí encontraremos con cierta frecuencia es la transformación del afecto en imagen, con la consiguiente disminución de la sentimentalidad.<sup>22</sup> En el poema “Tren”, el tercer verso plantea una premisa claramente afectiva: “El alma llora porque se ha perdido” (IM 62). Aunque se trata de un poema creacionista, es posible reconstruir una anécdota sentimental: el poema desarrolla un juego de imágenes en torno a la separación entre dos

---

<sup>22</sup> También puede ocurrir, como en el poema “Verbos”, que la ciudad esté subjetivizada y sentimentalizada: “El bulevar se ha suicidado/y sangra versos por el costado” (*Estríbillo* 87). Ello conlleva, por supuesto, a una des-sentimentalización de la subjetividad, que deja de ser el reino interior con potestad privativa y excluyente sobre afectos y sentimientos: la ciudad también puede sentir.

## HPR/20

amantes. A pesar de ello, la emoción implícita en esta anécdota sufre la misma objetivación y espacialización que notábamos en “Carnaval”. Sin residir en el recinto cerrado de la subjetividad, los sentimientos se incorporan a la escena y se materializan en la ciudad:

Agitando los árboles  
llueven  
lueven silencios  
ahorcados en las ramas (IM 62).

En el poema “Fe” no es solo el yo poético quien asume esta representación. “No temas”, interpela el yo a su interlocutor: “Cuelga tu vida como ropa inútil/y chapúzate en músicas desnudas” (IM 65). La vida del interlocutor se suma, bajo el signo prosaico y urbano de la ropa colgada, a la escenografía del poema, mientras que este “tú” es además invitado a “chapuzarse en músicas desnudas”, a sumergirse y consustancializarse con esa “libre melodía de armonías” (IM 45) que es el poema. En los últimos tres versos, el yo poético da fe de haber contemplado este mismo proceso de incorporación de lo subjetivo a una realidad poética: “Yo he visto una mujer/modelando su hijo/con una máquina de coser” (IM 65). Se trata, evidentemente, de un proceso que se desarrolla con recurrencia en el poemario Imagen, el que se ve escenificado en los siguientes versos: “Mi corbata/rueda con su rumor de catarata” (“Círculo”, 70); “Y mis manos/palomas disecadas/hacen el aire agua” (“Hombre”, 71). En el último poema de Imagen, “Luz”, el proceso se torna colectivo y generalizado al comprometer no sólo subjetividades singulares sino a un conjunto de egos fragmentados que, al ser desmembrados en el poema, no pueden sino confundirse entre sí, como una multitud textual:

Rápido  
rápido como un viaducto  
ha cruzado un torbellino de naufragios

Todos reconocimos  
quién la cabeza propia

## HPR/21

quién un brazo (IM 72).<sup>23</sup>

Decíamos que un momento diferenciador entre la poética girondina y la poética de Diego está en la intensa y frecuente plasmación del yo poético dentro del poema creacionista, con el cual el sujeto mantiene una relación creativa, pero también una relación horizontal, de entretejimiento y confusión. Considero que en este rasgo se inscribe la singularidad de la solución poética vanguardista con que Diego responde al problema del yo poético y de la subjetividad romántica en crisis. En numerosos ejemplos, el yo poético de Diego ingresa en el espacio poemático y se coloca allí entre las imágenes, como una imagen más, para convivir e interactuar con sus pares, o incluso para formar imágenes híbridas en mixtura con el torrente imaginario. Así, cuando el yo poético afirma en “Estéril” que “Empecé a comprender/que mi vida es un seno de mujer” (Estribillo 90), es posible darle la razón en un sentido literal. Otro verso como el siguiente, de “Verbo alarido” (Estribillo 94), pone en escena este proceso: “Me reconozco en el espejo lento/y este ferrocarril que me explora el costado/cansado de roer ha resbalado”.

Es en Limbo y en Manual de espumas donde se aprecia con mayor nitidez la cristalización de este nuevo yo poético inscrito en la imagen; específicamente en los poemas “Ajedrez” (L 122) y “Alegoría” (ME 163). En ambos poemas se convoca la idea de la muerte, no para producir un efecto patético sino para alegorizar el deceso del yo poético romántico, entendido como un “sujeto profundo”, para así hacer posible su existencia en un poema despojado de sentimentalismo, un poema “sin dolor”:

---

<sup>23</sup> Esta última imagen de un tumulto de miembros humanos que discurre, como un río, por la ciudad, es muy semejante a la que propone Gironde en “Calle de las sierpes”:

Una corriente de brazos y de espaldas  
nos encauza  
y nos hace desembocar  
bajo los abanicos,  
las pipas,  
los anteojos enormes  
colgados en medio de la calle (C 69).

## HPR/22

Hoy lo he visto claro  
Todos mis poemas  
son sólo epitafios

Debajo de cada cuartilla  
Siempre hay un poco de mis huesos

Y aquí en mi corazón  
se ha cariado el piano (L 122).

Vedme aquí caminando sobre mi propio verso  
Como el barco de la tarde  
Que deja sobre el mar un reguero de sangre  
[...]  
Mi llave abre los trajes  
y les extrae la carne interior

Corazón del vestido  
Guardarropa y poesía sin dolor (ME 163).

En la poética de Gerardo Diego, el lector tiene un rol fundamental puesto que sobre él recae la responsabilidad de fijar el significado de la imagen múltiple. En significativa concordancia con Diego, Eduardo Milán, que ha reflexionado con lucidez sobre el estado actual de la poesía hispanoamericana, sostiene que en tiempos contemporáneos, asimilada la experiencia vanguardista a ambos lados del Atlántico, la figura del lector se ve resignificada como el bastión inexpugnable del sentido, una vez consumada la muerte del yo romántico. Esta muerte, que se manifiesta como repudio autoirónico de un patetismo que ha perdido su locus tradicional, es una condición de base para la intervención histórica de la vanguardia, que se encuentra en la obligación de responder creativamente a esta crisis de las convenciones decimonónicas. Como hemos visto a través de los ejemplos de Oliverio Girondo y Gerardo Diego, la respuesta está modulada según la temperatura singular de cada universo lírico. En Girondo, el sujeto sufre una abstracción, una resta purificadora que lo concentra en la

## HPR/23

facultad de percibir, de reorganizar la percepción y de contener lo percibido, a modo de reservorio de metáforas. En Diego, el sujeto se fragmenta y dispersa, se textualiza y, reducido a una colección de piezas desarticuladas, se incorpora al flujo de imágenes para oficiar desde allí la ceremonia de su muerte subjetiva. Ambas soluciones concuerdan, en sus resultados, con la calificación de Friedrich sobre la lírica moderna como un discurso que efectúa "...la representación del hombre desde un ángulo que le deja parecerse lo menos posible a un hombre" (Friedrich 254). Ambas soluciones se inscriben, además, en el proyecto integral de las vanguardias históricas, en el sentido de que propugnan una superación de la poesía. Para Peter Bürger, la postura vanguardista frente al arte y frente a la vida no postula una celebración de ninguna de las dos esferas; por el contrario, entraña una crítica severa de la existencia cotidiana moderna, además de una crítica del arte en tanto institución autónoma y desligada de la vida, que produce objetos artísticos autotélicos y, por ende, también banales (Bürger 81). El ideal vanguardista propugna la fusión de la vida y del arte mediante una estetización de lo cotidiano y de lo rutinario, estetización que podemos apreciar en los procesos de artificialización y textualización que permiten fundar un arte no-mimético en las poéticas de Gironde y Diego.

### **Bibliografía**

- Apollinaire, Guillaume. "La Pintura Cubista". *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. De Micheli, Mario ed. Madrid: Editorial Gredos, 1979. 362.
- Barchino, Matías. "Gerardo Diego y los Poetas Americanos". *Gerardo Diego (1896-1996)*. Barrajón, Jesús María; Muñoz-Alonso, Agustín eds. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997. 137-151.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Jorge García trad. Barcelona: Ediciones Península, 1987.
- Castle, Gregory. *Reading the Modernist Bildungsroman*. Gainesville: University Press of Florida, 2006.

## HPR/24

- Costa, René. "Posibilidades Creacionistas: Gerardo Diego". *Gerardo Diego y la vanguardia hispánica*. Bernal, José Luis ed. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1993. 11-24.
- Debicki, Andrew P. *Spanish Poetry of the Twentieth Century: Modernity and Beyond*. Lexington: University Press of Kentucky, 1994.
- De Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Editorial Gredos, 1979, 362.
- Diego, Gerardo. *Obras completas. Prosa. Tomo VI. Prosa literaria (Volumen 1)*. Edición e introducción de José Luis Bernal. Madrid: Alfaguara, 2000.
- . *Poesía de creación*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- Díaz de Guereñu, Juan Manuel. "Ultraístas y creacionistas: midiendo las distancias". *Gerardo Diego y la vanguardia hispánica*. Bernal, José Luis ed. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1993. 157-181.
- Díez de Revenga, Francisco Javier. *La poesía de vanguardia*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2001.
- . *Gerardo Diego en sus raíces estéticas*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2006.
- Fernández, Teodosio. *La poesía hispanoamericana en el siglo XX*. Madrid: Taurus Ediciones, 1987.
- Friedrich, Hugo. *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*. Juan Petit trad. Barcelona: Seix Barral, 1959.
- Girondo, Oliverio. *Antología*. Selección y estudio preliminar de Aldo Pellegrini. Buenos Aires: Editorial Argonauta, 1994. 3era ed.
- . *Obra*. Buenos Aires: Losada, 1996.
- Insúa Cereceda, Mariela. "El sujeto estético en las Biografías de Gerardo Diego". *Acta Literaria* Nº 28 (63-77), 2003.
- Johnson, W. R. *The Idea of Lyric. Lyric Modes in Ancient and Modern Poetry*. Berkeley: University of California Press, 1982.
- Masiello, Francine. "Lenguaje e Ideología. Las Escuelas Argentinas de Vanguardia". *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay. Bibliografía y antología crítica*. García, Carlos; Reichardt, Dieter eds. Vervuert: Iberoamericana, 2004. 173-205.

## HPR/25

- March, Kathleen. "Vida y vanguardia: Las Biografías de Gerardo Diego". *Letras de Deusto*. Bilbao: N° 36, septiembre-diciembre, 1986.
- Milán, Eduardo. *Resistir. Insistencias sobre el presente poético*. México: Consejo nacional para la cultura y las artes, 1994.
- Molina, Enrique. "Hacia el fuego central o la poesía de Oliverio Girondo". *Obra*. Buenos Aires: Losada, 1996.
- Muschiatti, Delfina. "La Fractura Ideológica en los Primeros Textos de Oliverio Girondo". *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay. Bibliografía y antología crítica*. García, Carlos; Reichardt, Dieter eds. Vervuert: Iberoamericana, 2004. 373-385.
- Pérez Bazo, Javier. "El utraísmo". *La vanguardia en España. Arte y literatura*. Pérez Bazo, Javier ed. Toulouse: C.R.I.C.; Paris: Ophrys, 1998.
- Pérez-Firmat, Gustavo. *Idle Fictions: the Hispanic Vanguard Novel, 1926-1934*. Durham: Duke University Press, 1982.
- Poggioli, Renato. *The Theory of the Avant-Garde*. Gerald Fitzgerald trad. Cambridge: the Belknap Press of Harvard University Press, 1968.
- Retamoso, Roberto. *Oliverio Girondo: el devenir de su poesía*. Rosario: Editora de la Universidad Nacional de Rosario, 2005.
- Rivera, Cristina. "Gerardo Diego: conservador del museo lingüístico y terrorista literario". *Anales de la Literatura Española Contemporánea*. (Winter-Spring 1999). 149.
- Schwartz, Jorge. *Vanguardia e cosmopolitanismo na década de 20*. Oliverio Girondo e Oswald de Andrade. São Paulo: Editora Perspectiva, 1983.
- Zambrano, María. *Algunos lugares de la poesía*. Madrid: Editorial Trotta, 2007.