

Sección de notas

LA FUNDAMENTACION DEL ACTO CREADOR EN VICENTE HUIDOBRO *

El problema que ahora nos preocupa podría resumirse en tres preguntas:

- I) ¿Cuáles son las grandes concepciones de la época que se reflejan en el creacionismo de Huidobro?
- II) ¿Qué es un «poema creado»?
- III) ¿Cuáles son los supuestos que posibilitan la creación poética en el sentido que la entiende Vicente Huidobro?

I. LAS GRANDES CONCEPCIONES DE LA EPOCA

Hacia 1916, cuando Vicente Huidobro comienza a redactar sus famosos *Manifiestos* del creacionismo, se van a producir algunos acontecimientos culturales que son dignos de anotar a fin de obtener una mejor perspectiva de nuestro problema.

1) *Modernismo*

En primer lugar, dentro de la poesía hispanoamericana se da un hecho esencial: Rubén Darío y el modernismo que ya ha logrado imponerse y que ahora comienza a ser superado. Con Darío se impone la intuición emocional de la «atmósfera». No se canta a un objeto. Por el contrario, se procura intuir y estructurar las sensaciones y emociones que traducen la atmósfera que rodea a los objetos. El poeta modernista trasciende los objetos de su inspiración y lanza sus ensueños hacia la inmensidad sugerida por la atmósfera que envuelve a esos mismos objetos. Tomemos, por ejemplo, *Era un aire suave*, de Darío:

* Conferencia pronunciada en la Escuela de Graduados de la Universidad de Toronto el 6 de marzo de 1975.

*Era un aire suave, de pausados giros;
el hada Harmonía rimaba sus vuelos,
e iban frases vagas y tenues suspiros
entre los sollozos de los violoncelos*

.....
*¿Fué acaso en el Norte o en el Mediodía?
Yo el tiempo y el día y el país ignoro;
pero sé que Eulalia ríe todavía,
¡y es cruel y eterna su risa de oro!*

Sin realizar un esfuerzo crítico muy especial, vemos aquí que la atmósfera de «aire suave» es la que pone en movimiento a nuestra imaginación y la impulsa a trascender sus límites, la va obligando poco a poco a deslizarse fuera de sí misma hasta hacerla llegar a un país ignoto de vagos recuerdos.

Dicho de otro modo: al ser activados por el objeto de la inspiración, los materiales del inconsciente se transparentan en la conciencia, creando así una atmósfera pletórica de signos emotivos que serán los que determinan el camino de la *trascendencia*, de la elevación hacia lo infinito.

Ahora bien, es conocida la influencia que tuvo el Modernismo sobre el joven Huidobro, quien hasta el final de su vida mantuvo una inquebrantable admiración por Darío. Precisamente, en su poema *Apotheosis*, Huidobro nos transmite este movimiento de trascendencia tan característico de la atmósfera del poema modernista. Dicho poema fue escrito para celebrar la visita de Darío a Chile y dice en un pasaje:

*Heraldo del alba de un nuevo jardín,
Príncipe del ritmo, amante del arcano,
Viniste en el cisne del rey Lohengrín,
La luz en la mente, la lira en la mano.*

*Oyendo tus versos de rítmico ensueño,
Mirando tus cisnes, blancos alabastros,
Sentíme invadido de un místico sueño;
Te ví cruzar persiguiendo los astros.*

*Icaro impotente rugía de ira,
El águila al verte paraba su vuelo,
Y en tanto cantabas, en torno a tu lira
Un meeting de estrellas te oía en el cielo.*

Esta influencia del Modernismo va a persistir en Huidobro hasta mucho más adelante, cuando en 1926 escribe su célebre poema *Pasión, pasión y muerte*:

*Como tú, Señor, tengo los brazos abiertos aguardándola a ella.
Así lo he prometido y me fatigan tantos siglos de espera.*

*Se me caen los brazos como aspas rotas sobre la tierra.
¿No podrías, Señor, adelantar la fecha?*

*Señor, en la noche de tu cielo ha pasado un aerolito
Llevándose un voto suyo y su mirada al fondo del infinito.
Hasta el fin de los siglos seguirá rodando nuestro anhelo allí
[escrito.]*

Si la atmósfera de movimiento trascendente es una característica del Modernismo —característica por lo demás heredada del romanticismo— esto indica que Huidobro, para superar ese estadio poético, debía necesariamente enfatizar el otro extremo: la *inmanencia*. Ahora bien, llevando esta idea hasta sus últimas consecuencias, como pudiera haberlo hecho Spinoza, podríamos decir que el fondo mismo de la inmanencia es la *autosuficiencia*. De aquí la famosa definición de Spinoza que fija la inmanencia de la sustancia:

Por substancia entiendo lo que es en sí y se concibe por sí, es decir, aquello cuya idea puede ser formada independientemente de toda otra idea (*Ética I, Def. 1*).

Huidobro, por su parte, va a proyectar esta idea sobre la materia poética, llegando así a afirmar la autosuficiencia de la imagen poética. Para él la imagen será una estructura autosuficiente que no necesita de ningún objeto real para existir y tener validez. Con frecuencia mencionaremos su imagen «horizonte cuadrado». Pues bien, si el horizonte guarda alguna relación con la realidad, debe ser un «horizonte redondo». Pero si no la guarda y es imagen autosuficiente, entonces el «horizonte cuadrado» tiene más realidad poética que el «horizonte redondo».

2) *Psicoanálisis*

En segundo lugar, además de su posición frente al Modernismo, Huidobro va a tomar posición frente a otro de los grandes acontecimientos culturales de su época: Freud y el psicoanálisis con su noción del inconsciente y sus mecanismos psíquicos y automatismos. Más concretamente aún, Huidobro va a ser influido por el postulado psicoanalítico que afirma que dentro del inconsciente pierden su validez el principio de contradicción y el orden de las secuencias del espacio y del tiempo. Como ejemplo, voy a citar un sueño que tuve hace días

y que guarda una extraña similitud con la imagen huidobriana de «horizonte cuadrado»: Voy en una embarcación acompañado de un hombre que no puedo ver pero que sé que está presente. Navegamos por mar abierto. De pronto llegamos a un grupo de tres islas y desembarcamos en una de ellas. Hay allí un pequeño promontorio desde el cual se observa la inmensidad del océano azul. Vuelvo mi mirada hacia mi acompañante pero éste continúa siendo invisible. Sobre el promontorio veo dos árboles. Uno da la impresión de tener frutos semejantes a las mazorcas de maíz. El otro árbol tiene hojas solamente, pero éstas están divididas geométricamente en dos secciones: a un lado hojas de color amarillo dorado; al otro, hojas de color café rojizo. Quedo asombrado con esta escena. Luego, sin saber cómo y por qué, volvemos a tomar la embarcación e inmediatamente llegamos a un puerto que tiene una bahía muy pequeña y que está encerrada por murallones que convierten al puerto en un perfecto cuadrado. Con sorpresa me doy cuenta entonces que el océano inmenso y las tres islas están encerradas dentro de ese cuadrado.

Cito este sueño no para interpretarlo, sino simplemente para señalar su analogía con los puntos que va a tocar Huidobro:

a) Hay aquí algo redondo (la inmensidad del mar) que queda finalmente reducida a algo cuadrado (la bahía del puerto).

b) Hay algo que existe y no existe al mismo tiempo (el hombre que me acompaña).

c) Prácticamente no hay distancia entre un punto (las islas) y otro (el puerto). Mejor dicho, esa distancia es enorme y nula al mismo tiempo.

d) Prácticamente no hay diferencia de tiempo al viajar de un lugar a otro. Los momentos son simultáneos.

Pero en este sueño, si nos fijamos bien, las imágenes se constelan alrededor de centros gravitatorios arquetípicos: El mar, imagen tradicional del inconsciente. Dos hombres, yo y mi sombra. Una embarcación, símbolo del viaje hacia las profundidades del alma. Tres islas, reflejo de una trinidad o de una preocupación religiosa. Dos árboles, uno con las mazorcas de la vida, vida que se desarrolla según los contrarios, simbolizados por las hojas de dos colores del otro árbol. Un cuadrado que simboliza la totalidad que debe alcanzar la psique en su desarrollo.

Ahora bien, en la poesía huidobriana los centros gravitatorios o no tienen función o bien su función es secundaria. Lo importante es la creación pura de la imagen. Es decir, lo importante para el poeta es crear la imagen en su estado previo a la ordenación que le da la

conciencia, pues lo que hace la conciencia no es otra cosa que ordenar las imágenes según estructuras preestablecidas que reproducen por analogía el orden cósmico. Huidobro comprendía muy bien el peligro que, para la poesía, representaba la conciencia racionalizadora. Veremos más adelante que el mismo Huidobro no pudo librarse completamente de este peligro, pues la conciencia toma su inspiración de los objetos, los cuenta con la matemática o los canta con la poesía, pero, en todo caso, impulsa a sus imágenes a formar un todo ordenado, como lo es una ecuación o un poema romántico.

Visualizando la posición de Huidobro en un plano más profundo, podríamos decir que nuestro poeta trata de situar sus imágenes, no en el plano de nuestro mundo presente, sino en un plano que correspondería analógicamente al estadio en que se encontraban las cosas en el caos, en la matriz abisal donde dormían las cosas en el transcurso de la noche primordial de la creación. Por esto, Huidobro al señalar la misión creativa del hombre dice, en su Manifiesto titulado *La creación pura*:

El hombre nunca estuvo más cerca de la Naturaleza que ahora que ya no busca imitarla en sus apariencias, sino hacer lo mismo que ella, imitándola en el plano de sus leyes constructivas, en la realización de un todo, en el mecanismo de la producción de nuevas formas.

Si todo esto que acabamos de decir es cierto, la imagen poética preconizada por Huidobro se acunaría en la matriz del inconsciente y el esfuerzo que realizaría el poeta para relacionarse con el inconsciente sería otro movimiento conducente a la inmanencia.

Ahora bien, un doble movimiento hacia la inmanencia—su reacción contra la trascendencia manifestada en los modernistas y su intento de fundamentar la imagen poética sobre la matriz misteriosa del inconsciente—podría conducir inevitablemente a Huidobro a postular una poesía totalmente hermética cuya comunicación sería imposible. Era, pues, necesario relacionar de algún modo la imagen con la conciencia del poeta y del lector, hacerla emerger hacia una zona más luminosa.

3) *La evolución creadora*

Va a ser otra concepción que flotaba en el ambiente espiritual de esa época la que va a ayudar a Huidobro a escaparse de este callejón sin salida. La idea de la evolución creadora, puesta en moda por Berg-

son en 1907, alcanzó en esos años una influencia de la cual Huidobro no podía evadirse.

Más tarde, en 1916, Samuel Alexander pronunció en la Universidad de Glasgow sus famosas conferencias sobre espacio, tiempo y divinidad. En ellas, el filósofo australiano sostenía que de la matriz primordial espacio-tiempo iban emergiendo nuevas formas de realidad cada vez más complejas. De dicha matriz emergía la materia. De la materia, la vida. De la vida, la conciencia. De la conciencia, el espíritu. Y del espíritu, la divinidad. La divinidad no era la creadora del mundo, sino, al revés, era ésta el último producto de una evolución emergente.

Estas modalidades del evolucionismo obtuvieron, pues, mucho éxito y más tarde, con otros matices, fueron reelaboradas por Teilhard de Chardin.

La Naturaleza se presentaba así como una matriz creativa, como un proceso dinámico, como duración pura. La idea fue recogida por Huidobro —repetimos— cuando dijo: «El hombre nunca estuvo más cerca de la naturaleza que ahora que ya no busca imitarla en sus apariencias, sino hacer lo mismo que ella, imitándola en el plano de sus leyes constructivas, en la realización de un todo, en el mecanismo de la producción de nuevas formas».

II. EL POEMA CREADO

Estas tres grandes influencias que acabamos de señalar van a arrojar alguna luz sobre la teoría huidobriana del poema creado.

En su Manifiesto titulado *El creacionismo*, dice Huidobro:

El hombre ya ha inventado toda una fauna nueva que anda, vuela, nada, y llena la tierra, el espacio y los mares con sus galopes desenfrenados, con sus gritos y sus gemidos. Lo realizado en la mecánica también se ha hecho en la poesía. Os diré qué entiendo por poema creado. Es un poema en el que cada parte constitutiva, y todo el conjunto, muestra un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de cualquiera 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.

Esto que acabamos de citar hay que entenderlo, sin embargo, dentro de sus justos límites: no se trata aquí de crear un poema que sea algo así como un delirio psicótico, puesto que entonces el poema sería el producto de un loco y no de un poeta. Más adelante veremos

cómo Huidobro salva esta dificultad con su teoría de la «superconciencia poética». Al revés, se trata aquí de imitar la Naturaleza, pero imitarla en sus procesos internos y no en sus apariencias.

Como ejemplo de imagen creada hemos citado ya la de «horizonte cuadrado». En el Manifiesto que citamos ahora, Huidobro agrega otros ejemplos: «Los lingotes de la tempestad», «La noche está de sombrero». Todas estas imágenes tienen algo en común: en ellas la imaginación une dos elementos contrarios y los concilia unificándolos dentro de la matriz creativa del inconsciente. Los lingotes, en general, representan el mundo ordenado y previsible del buen burgués que es precisamente el hombre que se resguarda contra las tempestades de la vida. Pero en la imagen creada, estas dos instancias contradictorias aparecen unificadas en otro plano—el plano de lo maravilloso— muy distinto del plano de nuestra vida cotidiana.

Pero mucho más interesante que repetir estos ejemplos sería aplicar las grandes influencias sufridas por Huidobro a la interpretación de un largo pasaje—aparentemente incomprensible—del más importante de sus poemas. Me refiero a *Altazor* (1931), un poema de largo aliento, donde Huidobro intenta darnos una síntesis de su posición frente a la vida y a la poesía.

Este poema que ha sido maltratado por los críticos al juzgarlo como el poema antireacionista por excelencia (¡), es explicado por Braulio Arenas con estas atinadas palabras:

Altazor es un largo poema. La técnica de los poemas de gran extensión supone complicados problemas para los autores. Generalmente la poesía lírica se expresa en un corto texto, no más allá de lo que un lector medio alcanza a leer inmediatamente. Para conseguir la identidad de un poema largo (no nos referimos a un poema corto alargado artificialmente) se requiere prestar al poema una espina dorsal que lo mantenga en pie naturalmente y no por la ley de la inercia. Se requiere, además, una arquitectura que le preste su contenido. En el caso de *Altazor*, esta espina dorsal es la historia, contada en siete cantos, de la palabra humana vuelta verbo poético. De ahí el desarticulado final, con frases rotas y palabras de confusa algarabía, pues consideraba Huidobro que la poesía iba a cumplir su carrera como el sol, que se destroza en mil fragmentos de luz sobre el horizonte de la tarde. (*Prólogo a las Obras completas de Vicente Huidobro.*)

Es precisamente el momento inmediatamente anterior a ese final de palabras de confusa algarabía al que quisiera referirme para así analizar los mecanismos que impulsan a la creación huidobriana.

En efecto, hacia el fin de *Altazor* (Canto V), Huidobro recurre a la asociación automática de palabras puesta en movimiento por la palabra *molino*. Se trata de una larguísima enumeración compuesta por series de este tipo:

Molino de viento
Molino de aliento
Molino de cuento
Molino de intento
—etc.—

Como se ve, se trata de una serie donde se va asociando automáticamente la palabra *molino* seguida de la preposición *de*. En seguida Huidobro inicia otras series con *molino* seguido de otra preposición o simplemente de un adjetivo. De este modo, las series se pueden ordenar así:

- 1) Serie de: Molino de viento.
- 2) Serie de: Molino del portento.
- 3) Serie de: Molino en fragmento.
- 4) Serie de: Molino con talento.
- 5) Serie de: Molino para aposento.
- 6) Serie de: Molino como ornamento.
- 7) Serie de: Molino a sotavento.
- 8) Serie de: Molino que invento.
- 9) Serie de: Molino lento.

La solución más fácil, en este caso, sería despachar estas series diciendo que se trata de una simple enumeración asociativa caótica, producida al azar. Sin embargo, debemos tener presente el hecho de que en la psique *no* hay casualidades. Y, por otra parte, debemos tener presente la propia actitud creacionista de Huidobro, que en este caso nos diría: «No podemos saber si es el viento el que crea el molino, o si es el molino el que crea el viento».

En este caso concreto, es el molino el que va creando *circunstancias maravillosas* que escapan del plano de nuestra vida cotidiana. Si nos atenemos a esta sencilla consideración, veremos que las series propuestas por Huidobro obedecen a un proceso de creación que, no sólo implica los postulados de su propia poética, sino, además, implica las influencias sufridas por Huidobro:

1) *Molino de viento*

El molino, que representa aquí la matriz primordial de donde emergen las cosas, genera el viento que se expande en *todas direcciones*. Dicho de otro modo y siguiendo una terminología que sería grata a Hesiodo: el Caos originario engendra al Eros cosmogónico. Lo que Hesiodo postula para el universo natural, Huidobro lo postula para el mundo maravilloso de la poesía. Se observa aquí el sentido de trascendencia de la poesía modernista: «Molino de viento» sería una imagen para ser usada por cualquiera de los discípulos de Darío.

2) *Molino del portento*

Sin embargo, para crear, el viento (Eros) debe localizarse sobre un *punto especial*, pues de lo contrario su creatividad sería difusa y no podría generar algo concreto. Para Hesiodo este punto especial sería un Dios o un objeto natural como el cielo o la tierra. Pero para Huidobro este punto especial es la imagen creada (portento), algo que solamente pertenece a su universo poético. Se observa aquí un movimiento contrario al anterior, un movimiento que se dirige hacia adentro, hacia la inmanencia que permite que la imagen creada subsista en sí, independientemente de los objetos exteriores.

3) *Molino en fragmento*

Pero un punto especial es ya un *fragmento*, algo que se desliga del resto definiéndose en su propia inmanencia, como un señor dentro de su castillo feudal.

4) *Molino con talento*

Sin embargo, una vez fragmentada, la realidad (sea natural o poética) debe ser reunificada, pues de lo contrario el mundo se convertiría en un archipiélago de inmanencias, islas sin relación las unas con las otras. El factor unificativo es precisamente el *Logos*, el pensamiento capaz de unificar (pensar es relacionar, decía Renouvier) las novedades de la creación según leyes de ordenación, sin hacerles perder su carácter de novedades, es decir, mediante esa operación que llamamos talento. El talento sería en este caso el factor que unifica los fragmentos de la creación, ordenándolos en un todo, en una duración totalizante que fijaría el sentido de una evolución creadora.

5) *Molino para aposento*

Pero para efectuar esta reunificación, esta totalidad, dejando, sin embargo, a cada fragmento en la plenitud de su espontaneidad creadora, el talento debe colocar a cada fragmento dentro de un *espacio interior* (aposento) en donde el fragmento se sienta a su gusto, como el niño dentro del aposento materno. De nuevo observamos aquí un movimiento en sentido de la inmanencia, algo así como un retorno al seno materno.

6) *Molino como ornamento*

Para que dicha reunificación mantenga el dinamismo vital y no sea una simple adición aritmética, debe producir un todo en movimiento, un todo que presente una *finalidad*. Esa finalidad es la que produce la belleza de lo creado. La teleología es, pues, el ornamento del universo. Se da aquí, sea dicho de paso, un movimiento en sentido de la trascendencia, un impulso hacia un valor exterior al todo.

7) *Molino a sotavento*

Al existir una finalidad, al dirigirse las cosas hacia un valor que ornamenta, que da belleza y maravilla, el viento de la creación debe soplar en un *sentido determinado* (sotavento). El viento debe limitarse en una dirección, debe respetar la inmanencia.

8) *Molino que invento*

Cuando el viento de la creación se limita, se vuelve sobre sí mismo, se conoce a sí mismo, surge la *conciencia del poeta*. El poeta inventa así un mundo propio que es paralelo al mundo natural.

9) *Molino lento*

Al inventar, al crear, el poeta usa palabras (adjetivos en esta serie) que sitúan la creación poética dentro del ámbito *autónomo* de la conciencia. Dicha autonomía se hace más pronunciada a medida que avanza el proceso creativo del poeta, llegando al final a producir una profusión de palabras que, sin tener un sentido determinado, aumenta, en cambio, la intensidad de la conciencia del poeta, pone al poeta en estado de tensión a fin de que penetre en el plano de un mundo especial, un plano propio de las imágenes creadas.

Por esta razón, la enumeración termina con una afirmación explícita: el molino engendra («teje») el mundo donde ahora mora el poeta:

*Así eres molino de viento
Molino de asiento
Molino de asiento del viento
Que teje las noches y las mañanas
Que hila las nieblas de ultratumba
Molino de aspavientos y del viento en aspás
El paisaje se llena de tus locuras.*

De este modo, al menos ciertos pasajes de *Altazor* nos mostrarían la esencia de un poema creado. Si nuestra interpretación es válida, un poema creado reuniría entonces las siguientes condiciones:

a) Sus imágenes están formadas por elementos contrarios (horizonte-cuadrado), cuya conciliación se efectúa a nivel del inconsciente.

b) Dicha conciliación implica ausencia del principio de contradicción y reordenación de los continuos de espacio y tiempo, siguiendo así un modelo propio de la creación onírica.

c) Las imágenes así formadas se van ensartando dentro de un proceso dialéctico que va de lo más universal y trascendente hasta lo más íntimo e inmanente, según hemos visto al interpretar un pasaje de *Altazor*. Por supuesto, este proceso dialéctico no aparece siempre en su forma acabada. Un poema creado puede poner su énfasis en un sólo estadio del proceso, dejando caer los estadios restantes.

Ahora bien, este tercer punto, que llamo aquí proceso dialéctico del poema creado, es lo que Huidobro considera como la base misma de su estética. Voy a transcribir a continuación las palabras de Huidobro expuestas en su Manifiesto titulado *El creacionismo*, observando desde ahora que sus ideas reflejan precisamente un movimiento psíquico que va de lo trascendente a lo inmanente, de la visión del horizonte infinito a la vivencia del horizonte cuadrado íntimamente humano e inmanente al plano de la creación poética. Dice Huidobro:

En la época de la revista *Nord-Sud*, de la que fui uno de los fundadores, todos teníamos más o menos la misma orientación en nuestras búsquedas, pero en el fondo estábamos bastante lejos unos de otros.

Mientras otros hacían buhardas ovaladas, yo hacía horizontes cuadrados. He aquí la diferencia expresada en dos palabras. Como

todas las buhardas son ovaladas, la poesía sigue siendo realista. Como los horizontes no son cuadrados, el autor muestra algo creado por él.

Cuando apareció *Horizon carré*, he aquí cómo expliqué dicho título en una carta al crítico y amigo Thomas Chazal:

Horizonte cuadrado. Un hecho nuevo inventado por mí, creado por mí, que no podría existir sin mí. Deseo, mi querido amigo, englobar en este título toda mi estética, la que usted conoce desde hace algún tiempo.

Este título explica la base de mi teoría poética. Ha condensado en sí la esencia de mis principios:

1) Humanizar las cosas. Todo lo que pasa a través del organismo del poeta debe coger la mayor cantidad de su calor. Aquí algo vasto, enorme, como el horizonte, se humaniza, se hace íntimo, filial gracias al adjetivo *cuadrado*. El infinito anida en nuestro corazón.

2) Lo vago se precisa. Al cerrar las ventanas de nuestra alma, lo que podía escaparse y gasificarse, deshilacharse, queda encerrado y se solidifica.

3) Lo abstracto se hace concreto y lo concreto abstracto. Es decir, el equilibrio perfecto, pues si lo abstracto tendiera hacia lo abstracto, se desharía en sus manos o se filtraría por entre sus dedos. Y si usted concretiza aún más lo concreto, éste le servirá para beber vino a amoblar su casa, pero jamás para amoblar su alma.

4) Lo que es demasiado poético para ser creado se transforma en algo creado al cambiar su valor usual, ya que si el horizonte era poético en sí, si el horizonte era poesía en la vida, al calificársele de cuadrado acaba siendo poesía en el arte. De poesía muerta pasa a ser poesía viva.

III. LOS SUPUESTOS DEL ACTO CREADOR

Para finalizar, digamos unas breves palabras sobre los supuestos en que descansa el proceso creativo del poema tal como lo entiende Huidobro.

El primer supuesto reside en el hecho de que el proceso poético *repite en cierto modo* las operaciones y los modelos del cosmos. Si no los repitiera, la poesía no pasaría de ser una manifestación psicótica, lo que Huidobro ha rechazado expresamente en su *Manifiesto de manifiestos* al decir:

El poema creacionista sólo nace de un estado de superconciencia o de delirio poético.

Voy, pues, a definir qué entiendo por superconciencia. La superconciencia se logra cuando nuestras facultades intelectuales adquieren una intensidad vibratoria superior, una longitud de onda, una calidad de onda, infinitamente más poderosa que de ordinario. En el poeta este estado puede producirse, puede desencadenarse

mediante algún hecho insignificante e invisible, a veces, para el propio poeta.

En el estado de superconciencia la razón y la imaginación traspasan la atmósfera habitual, se hallan como electrificadas, nuestro aparato cerebral está a alta presión.

La posibilidad de ponerse en este estado sólo *pertenece* a los poetas, y no hay nada más falso que aquel refrán que dice: «De poeta y loco todos tenemos un poco.»

El segundo supuesto consiste en admitir que los diversos planos de la Naturaleza *pueden modificar* el modelo original de la creación. Por esto hemos hablado del «evolucionismo emergente» al referirnos a Samuel Alexander al principio de esta conferencia. Esto tal vez parecía, a primera vista, algo fuera de lugar. Ahora no lo es, ahora está en su lugar. Los planos de la Naturaleza pueden producir nuevas formas que, cualitativamente, escapan del modelo original. En este sentido, la creación interna, lo maravilloso de la poesía, podría producir imágenes que son cualitativamente más ricas que los hechos naturales. Los mecanismos de producción son los mismos—o son paralelos si se quiere—, pero los productos son cualitativamente diferentes.

Como consecuencia, el tercer supuesto consistiría en aceptar cierto tipo de *libertad creadora*, operante en los diversos planos de la realidad. Dichos planos no estarían predeterminados desde toda eternidad, sino que «libremente» podrían crear algo nuevo.

El poeta crearía algo nuevo (un poema creado), que, a su vez, activaría las energías creadoras del lector, impulsándolo a cooperar en la creación de lo maravilloso. Sólo así la creación sería comunicable y podría perpetuarse a lo largo del tiempo y del espacio.



Hemos llegado al final de un viaje difícil, realizado a través de un poema también difícil.

Como autocrítica debería aún decir algo. En toda nuestra exposición estaría vigente la objeción que podría resumirse en una frase de Gaston Bachelard: «La poesía es la metafísica de lo instantáneo». Parece ser entonces que aquí hemos dejado a un lado el aspecto del «instante huidobriano», sacrificándolo en aras de una interpretación que da preferencia a la duración, a las totalidades. Pero ésta es una cuestión que dejaremos para más adelante o para el momento de la discusión que debe seguir a esta conferencia.—WALDO ROSS (*Etudes ancienes et modernes. Université de Montreal. CP. 6128. Montreal 101. Canadá*).