

INS

Gust

Gilbe

Gisel

Luis

Ram

Man

Pede

Edm

Raf

Ant

José

Elie

Arn

GUILLERMO SUCRE

La Estética de Vicente Huidobro

“Compadezco a los poetas a quienes sólo guía el instinto; los creo incompletos. Es imposible que un poeta no contenga a un crítico”. Esta idea de Baudelaire parece dominar y aun caracterizar gran parte de la poesía moderna. Ella implica una “alianza” aparentemente paradójica. La unión, en el poeta, de la intuición pura y la lucidez reflexiva, de la pasión creadora en estado “natural” y la inteligencia crítica que dilucida el misterio de la creación y, al mismo tiempo, formula los lineamientos estéticos de la obra.

Uno de los rasgos más sobresalientes en la labor creadora del gran poeta chileno Vicente Huidobro (1893-1948) fue, precisamente, la cabal realización de esta “alianza”. Su obra poética no sólo es, en sí misma, de una rara y deslumbrante calidad, sino que a la vez esa obra estuvo fundada en una estética personal que refleja las búsquedas más importantes y valiosas de los movimientos de vanguardia. En ambos dominios —la pura creación y la investigación estética— Huidobro reveló una brillante y precoz penetración. Veamos simplemente, por ahora, su pensamiento estético.

Ya en 1914, en su primer libro de prosa, *Pasando y Pasando*, anunciaba Huidobro lo que sería el objetivo primordial de toda su tentativa creadora: “En literatura me gusta todo lo que es innovación. Todo lo que es original. Odio la rutina, el cliché y lo retórico”. Este gusto manifiesto por lo nuevo y lo renovador aparece igualmente en otro texto suyo del mismo año y que, en cierto modo, es su primer manifiesto: *Non Serviam*. Su idea central es la exaltación de la autonomía del poeta, la independencia del artista frente a la naturaleza. En un primer paso,

Huidobro señala y critica el grado de dependencia en que ha vivido el poeta respecto a la realidad: "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". Luego formula los propósitos que mueven al poeta moderno: "No he de ser tu esclavo, madre Natura; seré tu amo. Te servirás de mí; está bien. No quiero y no puedo evitarlo; pero yo también me serviré de ti. Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas". El poeta debe ser, pues, según Huidobro, no un simple cantor de lo real, describiendo e imitando lo real, sino un *creador* de nuevas realidades. Y esas realidades no tienen por qué parecerse a la naturaleza; ellas tienen su propia vida, su propia fuerza en la imaginación del poeta y aun del lector. Dos años después, en su libro *El espejo de agua* (1916), Huidobro da cuerpo poético a estas ideas. En el poema titulado *Arte poética*, condensa de este modo su visión de la poesía:

Que el verso sea como una llave
 Que abra mil puertas.
 Una hoja cae; algo pasa volando;
 Cuanto miren los ojos creado sea.
 Y el alma del oyente quede temblando.

Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;
 El adjetivo, cuando no da vida, mata.

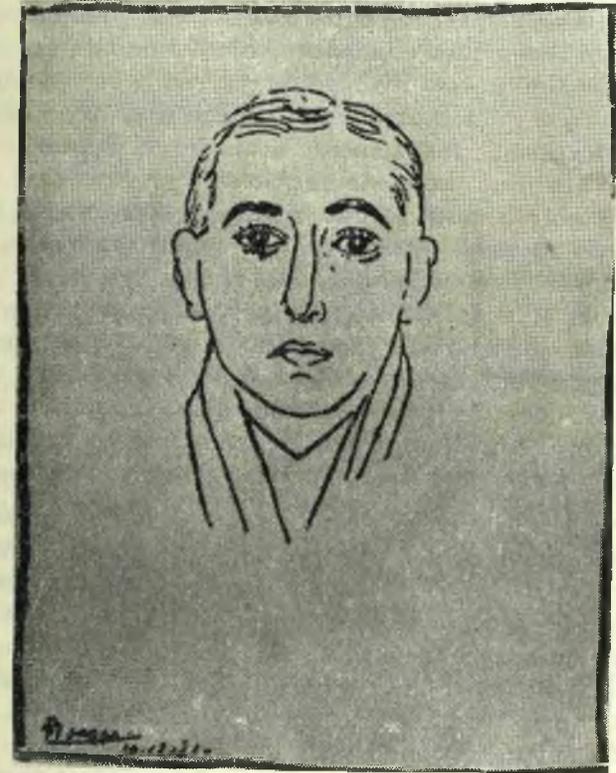
Estamos en el ciclo de los nervios,
 El músculo cuelga,
 Como recuerdo, en los museos;
 Mas no por eso tenemos menos fuerza:
 El vigor verdadero
 Reside en la cabeza.

Por qué cantáis la rosa, oh Poetas!
 Hacedla florecer en el poema;

Sólo para nosotros
 Viven todas las cosas bajo el Sol.

El poeta es un pequeño Dios.

Pequeño Dios cuyo verdadero vigor reside en la cabeza: esta imagen no sólo define al poeta de nuestro tiempo, sino a Huidobro mismo. Con este poema ya estamos en el camino del movimiento que Huidobro bautizó con el nombre de creacionismo, cuya jefatura le pertenece plenamente, al menos en el ámbito de la poesía hispánica. A partir de ahora, la poesía de



Vicente Huidobro
 (Dib. de Picasso)

Huidobro, todavía en ensayos y experimentación, adquirirá todo su poder inventivo y renovador. Entre 1917 y 1919, publica sus primeros libros *creacionistas*; algunos de ellos escritos en francés, bajo la influencia de los por entonces famosos *calligramas* de Apollinaire. *Horizon carré* (1917), *Tour Eiffel* (1918), *Hallali* (1918), *Ecuatorial* (1919) y *Poemas árticos* (1919).

Años más tarde, toda la experiencia acumulada en estos últimos libros encuentra nueva formulación estética en textos como *La creación pura* (1921) y *Manifiestos* (1925). Dentro de los "manifiestos" aparece uno titulado, precisamente, *El Creacionismo*, en el que Huidobro revisa todo el proceso formativo de este movimiento y establece con plena lucidez sus principios. ¿Qué entiende Huidobro por un *poema creado*? "Es un poema —dice— en el que cada parte constitutiva, y todo el conjunto, muestra un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de cualquier otra realidad que no sea la propia, pues toma su puesto en el mundo como un fenómeno singular, aparte y distinto de los demás fenómenos." Y añade de seguidas: "Dicho poema es algo que no puede existir sino en la cabeza del poeta. Y no es hermoso porque recuerde algo, no es hermoso porque nos recuerde cosas vistas, a su vez hermosas, ni porque describa hermosas cosas que podamos llegar a ver. Es hermoso en sí y no admite términos de comparación. Y tampoco puede concebirse fuera del libro." En esta respuesta se percibe al adolescente que ya había escrito *Non Serviam*, indicio ello de una poderosa unidad en la actitud creadora de Huidobro. Sólo que ahora su pensamiento revela mayor seguridad, mayor fuerza persuasiva y nuevos matices.

Pero, ¿es el *creacionismo* un movimiento equivalente a los demás movimientos europeos de vanguardia? El mismo Huidobro se encargó de establecer las diferencias, muchas de ellas radicales. Tal como lo concibe su promotor, el *creacionismo* es una actitud poética superintelectual y superconsciente. De ahí las críticas del poeta chileno al *surrealismo* en relación con la "escritura automática", la cual arroja al poeta al mundo del inconsciente y de los sueños, perdiendo así todo dominio sobre sí mismo. Sus críticas al llamado *futurismo* son más duras aún, negándole a este movimiento todo aporte verdaderamente nuevo. Además, dice Huidobro, con ironía, *futurismo* es "arte del futuro" y al poeta moderno le toca crear el arte de su presente.

Después de los *Manifiestos*, la actividad puramente reflexiva de Huidobro declina un poco, pero sólo para dar paso a libros de poemas en los que su potencia creadora alcanza definitiva consagración. Es así como aparecen *Altazor* (1931), *Ver y Palpar* (1941) y *El Ciudadano del Olvido* (1941). Es

cuando irrumpe, en todo su esplendor, la gran imaginaria huidobriana, inclinada siempre a lo espacial y a lo cósmico, dominada a veces por relámpagos proféticos. En estos libros, sin embargo, se continúa y se enriquece la misma estética de antes, pero no ya de manera conceptual sino a través del vigor incontaminado de la palabra poética. En *Altazor*, además, la estética creacionista se proyecta igualmente hacia una ética y hacia una filosofía de la vida, hacia una concepción del mundo. El hombre que ha escrito este libro es ya, en medio de sus contradicciones mismas, el hombre-cósmico que resume la grandeza y la miseria, la plenitud y la duda de la humanidad actual:

Soy todo el hombre
 El hombre herido por quién sabe quién
 Por una flecha perdida del caos
 Humano terreno desmesurado
 Sí desmesurado y lo proclamo sin miedo
 Desmesurado por que no soy burgués ni raza fatigada

.....
 Poeta
 Anti poeta
 Culto
 Anti culto
 Animal metafísico cargado de congojas
 Animal espontáneo directo sangrando sus problemas

.....
 Soy un temblor de tierra
 Los sismógrafos registran mi paso por el mundo.

Al presentar el texto de Huidobro que aparece de seguidas —y estas notas no tienen otro valor que el de una "presentación"—, nos han movido dos propósitos: El de divulgar el pensamiento estético de un poeta cuya obra de creación ocupa lugar privilegiado en la moderna poesía de lengua española. Y el de poner en contacto directo a nuestros estudiantes de Literatura con las fuentes mismas que han dado origen a los movimientos de vanguardia.

EL CREACIONISMO

El creacionismo no es una escuela que yo haya querido imponer a alguien, el creacionismo es una teoría estética general que empecé a elaborar hacia 1912, cuyos tanteos y primeros pasos los hallaréis en mis libros y artículos escritos mucho antes de mi primer viaje a París.

En el número 5 de la revista chilena *Musa Joven*, yo decía:

"El reinado de la literatura terminó. El siglo veinte verá nacer el reinado de la poesía en el verdadero sentido de la palabra, es decir, en el de creación, como la llamaron los griegos, aunque jamás lograron realizar su definición."

Más tarde, hacia 1913 ó 1914, yo repetía casi igual cosa en una pequeña entrevista aparecida en la revista *Ideales*, entrevista que encabezaba mis poemas. También mi libro *"Pasando y Pasando"*, aparecido en diciembre de 1913, digo en la página 270 que lo único que debe interesar a los poetas es el "acto de la creación", y oponía a cada instante este acto de creación a los comentarios y a la poesía *alrededor de*. La cosa creada contra la cosa cantada.

En mi poema *Adán*, que escribí durante las vacaciones de 1914 y que fue publicado en 1916, encontraréis estas frases de Emerson en el Prefacio, donde se habla de la constitución del poema:

"Un pensamiento tan vivo que, como el espíritu de una planta o de un animal, tiene una arquitectura propia, adorna la naturaleza con una cosa nueva".

Pero fue en el Ateneo de Buenos Aires, en una conferencia que di en junio de 1916, donde expuse plenamente la teoría. Fue allí donde se me bautizó como creacionista por haber dicho en mi conferencia que la primera condición del poeta es crear, la segunda crear y la tercera crear.

Recuerdo que el profesor argentino José Ingenieros, que era uno de los asistentes, me dijo durante la comida a que me invitó con algunos amigos después de la conferencia: *"Su sueño de una poesía inventada en cada una de sus partes por los poetas me parece irrealizable, aunque usted lo haya expuesto en forma muy clara e incluso muy científica"*.

Casi la misma opinión la tienen otros filósofos en Alemania y donde quiera yo haya explicado las mismas teorías. *"Es hermoso pero irrealizable"*.

¿Y por qué habrá de ser irrealizable?

Respondo ahora con las mismas frases con que acabé mi conferencia dada ante el grupo de Estudios Filosóficos y Científicos del doctor Allendy, en París, en enero de 1922:

Si el hombre ha sometido para sí a los tres reinos de la naturaleza, el reino mineral, el vegetal y el animal, ¿por qué razón no podrá agregar a los reinos del universo su propio reino, el reino de sus creaciones?

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.

Dicho poema es algo que no puede existir sino en la cabeza del poeta. Y no es hermoso porque recuerde algo, no es hermoso porque nos recuerde cosas vistas, a su vez hermosas, ni porque describa hermosas cosas que podamos llegar a ver. Es hermoso en sí y no admite términos de comparación. Y tampoco puede concebirse fuera del libro.

Nada se le parece en el mundo externo; hace real lo que no existe, es decir, se hace realidad a sí mismo. Crea lo maravilloso y le da vida propia. Crea situaciones extraordinarias que jamás podrán existir en el mundo objetivo, por lo que habrán de existir en el poema para que existan en alguna parte.

Cuando escribo: *"El pájaro anida en el arco-iris"* os presento un hecho nuevo, algo que jamás habéis visto, que jamás veréis y que, sin embargo, os gustaría mucho ver.

Un poeta debe decir aquellas cosas que nunca se dirían sin él.

Los poemas creados adquieren proporciones cosmogónicas; os dan a cada instante el verdadero sublime, este sublime del que los textos nos presentan ejemplos tan poco convin-

centes. Y no se trata del sublime excitante y grandioso, sino de un sublime sin pretensión, sin terror, que no desea agobiar ni aplastar al lector: un sublime de bolsillo.

El poema creacionista se compone de imágenes creadas, de situaciones creadas, de conceptos creados, no escatima ningún elemento de la poesía tradicional, salvo que en él dichos elementos son íntegramente inventados, sin preocuparse en absoluto de la realidad no de la veracidad anteriores al acto de realización.

Así, cuando escribo:
El océano se deshace
Agitado por el viento de los pescadores que silban

presento una descripción creada; cuando digo: "Los lingotes de la tempestad", os presento una imagen pura creada, y cuando os digo: "Ella era tan hermosa que no podía hablar", o bien: "La noche está de sombrero", os presento un concepto creado.

En Tristán Tzara encuentro poemas admirables que están muy cerca de la más estricta concepción creacionista. Aunque en él la creación es generalmente más formal que fundamental. Pero el hombre que ha escrito los siguientes versos es, sin la sombra de una duda, un poeta:

♦ *EN PORCELANA* la canción pensada, estoy fatigado —
la canción de las reinas el árbol revienta de alimento como
una lámpara.

♦ *LLORO* querer alzarse más alto que el juego de agua
serpiente en el cielo, pues ya no existe la gravedad terrestre
en la escuela y en el cerebro.

♦ *Cuando el pez rema*
el discurso del lago
cuando toca el diapasón
el paseo de las damas, etc.

A veces Francis Picabia nos abre en sus poemas ventanas sobre lo insospechado, probándonos que no sólo es pintor:

♦ *Encadenado sobre el porvenir del reloj*
diversiones
en un imperio misal;

♦ *El día agotado por un corto instante*
parsimonioso
escapa a la sagacidad del lector
fino.

♦ *Las jóvenes mujeres compañeras del río*
lógico llegan como una mancha sobre el agua
para ganar como un monstruo ahumado
de amigos amables
en la orden del suicida enrabiado.
Llevar una historia para dos
a fuerza de alegría en la cabellera
de las sílabas.

También Georges Ribémont Dessaignes tiene versos que nos sacan de lo habitual:

Mirar por la pupila de su amante
para ver qué hay dentro.

Y Paúl Eluard nos hace a menudo temblar como un surtidor que nos golpeará la espina dorsal:

Hay mujeres cuyos ojos son como pedazos de azúcar
hay mujeres serias como los movimientos del amor que
[uno sorprende

Otras como el cielo en vísperas de viento.
La tarde arrastraba golondrinas. Los buhos
Dividían el sol y pesaban sobre la tierra.

Los dos poetas creacionistas españoles, Juan Larrea y Gerardo Diego, han dado sendas pruebas de su talento. Cuando Gerardo Diego escribe:

Al silbar tu cabeza se desinfla
o bien:
La lluvia tiembla como un cordero
o este otro:

Una paloma despega del cielo
nos da una sensación poética muy pura. Igual cosa sucede con Juan Larrea cuando dice:

Un pájaro cambia el tiempo
o bien:

Lechos de ladrillo entre los sonidos

y aún esto otro:

Tu recuerdo se aleja según la dirección del viento.

Ambos poetas han probado a los españoles escépticos hasta qué grado de emoción puede llegar lo inhabitual, demostrando todo lo que de serio contiene la teoría creacionista. Nunca han hecho burlarse (como aquellos pobres ultraístas) a las personas de espíritu realmente superior.

Si para los poetas creacionistas lo que importa es presentar un hecho nuevo, la poesía creacionista se hace traducible y universal, pues los hechos nuevos permanecen idénticos en todas las lenguas.

Es difícil y hasta imposible traducir una poesía en la que domina la importancia de otros elementos. No podéis traducir la música de las palabras, los ritmos de los versos que varían de una lengua a otra; pero cuando la importancia del poema reside ante todo en el objeto creado, aquél no pierde en la traducción nada de su valor esencial. De este modo, si digo en francés:

La nuit vient des yeux d'autrui

o si digo en español:

La noche viene de los ojos ajenos

o en inglés:

Night comes from others eyes

el efecto es siempre el mismo y los detalles lingüísticos secundarios. La poesía creacionista adquiere proporciones internacionales, pasa a ser la Poesía y se hace accesible a todos los pueblos y razas, como la pintura, la música o la escultura.

Hay en el hombre una dualidad que se manifiesta en todos sus actos, dos corrientes paralelas en las que se engendran todos los fenómenos de la vida.

Todo ser humano es un hermafrodita frustrado. Tenemos un principio o una fuerza de expansión, que es femenino, y una fuerza de concentración, que es masculina.

En ciertos hombres domina una en detrimento de la otra. En muy pocos aparecen ambas en perfecto equilibrio.

En el fondo, es en esto donde hallaremos soluciones para el eterno problema de románticos y clásicos.

Todo sigue en el hombre a esta ley de dualidad. Y si llevamos en nosotros una fuerza centrífuga, también tenemos una fuerza centripeta.

Poseemos vías centripetas, vías que nos traen como antes los hechos que ocurren a sus alrededores (audición, visión, sensibilidad general), y poseemos vías centrífugas, que semejan aparatos de emisiones y nos sirven para emitir nuestras ondas, para proyectar el mundo subjetivo en el mundo objetivo (escritura, palabra, movimiento).

El poeta, como todos los hombres, tiene dos personalidades, que no son, hablando con propiedad, dos personalidades, sino por el contrario la personalidad en singular, la única verdadera.

La personalidad total se compone de $\frac{3}{4}$ de personalidad innata y de $\frac{1}{4}$ de personalidad adquirida.

La personalidad innata es la que Bergson llama *yo* fundamental; la otra es el *yo* superficial.

También Condillac distinguía entre un *yo* pensante y un *yo* automática.

En el creacionismo proclamamos la personalidad total.

Nada de parcelas de poetas.

El infinito entero en el poeta, el poeta íntegro en el instante de proyectarse.

La obra de arte tiene como cuna estos dos elementos, que también constituyen una dualidad paralela: la sensibilidad, que es el elemento afectivo, y la imaginación, que es el elemento intelectual.

En el dictado automático, la sensibilidad ocupa mayor espacio que la imaginación, pues el elemento afectivo se halla mucho menos vigilado que el otro.

En la poesía creada, la imaginación arrasa con la simple sensibilidad.

Nada me afirmó más en mis teorías que la crítica violenta, que los comentarios burlescos de mis poemas, sobre todo los hechos a mi libro "*La Gruta del Silencio*", publicado en 1913. Todos los críticos sufrían una crisis nerviosa precisamente ante los versos que me gustaban, y sin saber tal vez por qué.

Nadie adivinará nunca cuánto me hizo pensar este hecho sin importancia. Sin proponérselo, los críticos me ayudaron mu-

cho en mi trabajo al recortar con tijeras precisas versos o imágenes como las siguientes:

En mi cerebro hay alguien que viene de lejos.
o bien:

Las horas que caen silenciosas como gotas de agua por un vidrio.

El estanque estañado.

Una tarde me aproximé hacia la orilla del libro.

¿Sabéis qué poetas citaba yo en la primera página de ese libro? Rimbaud, Mallarmé. ¿Y sabéis qué citaba de Rimbaud?

Y a veces he visto lo que el hombre ha creído ver.

Después que apareció mi libro "*La Gruta del Silencio*" di también gran importancia al subconsciente y hasta cierta especie de sonambulismo. Entregué a la revista "*Ideales*" un poema que se titulaba "*Vaguedad Subconsciente*" y anuncié ese mismo año un libro escrito íntegramente en aquel estilo, titulado "*Los Espejos Sonámbulos*" (*).

Pero éste fue un paréntesis de pocos meses. Pronto sentí que perdía tierra y caía, seguramente por reacción, por una reacción violenta casi miedosa, en ese horrible panteísmo, mezcla de hindú y de noruego, en esa poesía de buey rumiante y de abuela satisfecha. Felizmente esta caída duró poco y al cabo de algunas semanas retomé mi antiguo camino con mucho más entusiasmo y conocimiento que antes.

Luego vino el período de las confidencias a los amigos y de las sonrisas equívocas de los unos y compasivas de los otros. Las burlas irracionales, la atmósfera irrespirable que iban a obligarme a dejar mis montañas nativas y a buscar climas más favorables para los cateadores de minas.

A fines de 1916 caía en París, en el ambiente de la revista "*Sic*". Yo apenas conocía la lengua, pero pronto me di cuenta de que se trataba de un ambiente muy futurista y no hay que olvidar que dos años antes en mi libro "*Pasando y Pasando*", yo había atacado al futurismo como algo demasiado viejo, en el preciso instante en que todos voceaban el advenimiento de algo completamente nuevo.

(*) Podéis verlo anunciado en la lista "*Obras*" del autor, de mi librito: "*El espejo de agua*", publicado en 1916 en Buenos Aires.

Yo buscaba por todas partes esta poesía creada, sin relación con el mundo externo y, cuando a veces creía hallarla, pronto me daba cuenta de que era sólo mi falta de conocimiento de la lengua lo que me hacía verla allí donde faltaba en absoluto o sólo se hallaba en pequeños fragmentos, como en mis libros más viejos de 1913 y 1915.

¿Habéis notado la fuerza especial, el ambiente casi creador que rodea a las poesías escritas en una lengua que comenzáis a balbucear??

Encontráis maravillosos poemas que un año después os harán sonreír.

En el medio de Apollinaire se hallaban, aparte de él, que era un poeta indiscutible, varios investigadores serios; desgraciadamente gran parte de ellos carecía del fuego sagrado, pues nada es más falso que creer que las dotes de poeta se hallan tiradas por las calles. Las verdaderas dotes de poeta son de lo más escaso que existe. Y no le doy aquí al vocablo poeta el sentido íntimo que tiene para mí, sino que su sentido habitual, pues para mí nunca ha habido un solo poeta en toda la historia de nuestro planeta.

Hoy afirmo rotundamente, tal como lo hice diez años atrás en el Ateneo de Buenos Aires: "*Nunca se ha compuesto un solo poema en el mundo, sólo se han hecho algunos vagos ensayos de componer un poema. La poesía está por nacer en nuestro globo. Y su nacimiento será un suceso que revolucionará a los hombres como el más formidable terremoto*" A veces me pregunto si no pasará desapercibido.

Dejemos, pues, bien establecido que cada vez que yo hablo de poeta sólo empleo esta palabra para darme a entender, como estirando un elástico para poder aplicarla a quienes se hallan más cerca de la importancia que a ella le asigno.

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 mi estética, la que Ud. conoce desde hace algún tiempo.

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

"1º 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.

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

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

"4º 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".

Las pocas palabras que explican el concepto de la poesía, en la primera página del libro de que hablamos, os dirán qué quería hacer en aquellos poemas. Decía:

"Crear un poema sacando de la vida sus motivos, transformándolos para darles una vida nueva e independiente.

"Nada de anecdótico ni descriptivo. La emoción debe nacer de la sola virtud creadora.

"Hacer un poema como la naturaleza hace un árbol".

En el fondo, era exactamente mi concepción de antes de mi llegada a París: la de aquel acto de creación pura que hallaréis,

como una verdadera obsesión, en cualquier parte de mi obra a partir de 1912. Y aún sigue siendo mi concepción de la poesía. El poema creado en todas sus partes, como un objeto nuevo.

Debo repetir aquí el axioma que presenté en mi conferencia del Ateneo de Madrid, en 1921, y últimamente en París, en mi conferencia de la Sorbona, axioma que resume mis principios estéticos: *"El Arte es una cosa y la Naturaleza otra. Yo amo mucho el Arte y mucho la Naturaleza. Y si aceptáis las representaciones que un hombre hace de la Naturaleza, ello prueba que no amáis ni la Naturaleza ni el Arte".*

En dos palabras y para terminar: los creacionistas han sido los primeros poetas que han aportado al arte el poema inventado en todas sus partes por el autor.

He aquí, en estas páginas acerca del creacionismo, mi testamento poético. Lo lego a los poetas del mañana, a los que serán los primeros de esta nueva especie animal, el poeta, de esta nueva especie que habrá de nacer pronto, según creo. Hay signos en el cielo.

Los casi-poetas de hoy son muy interesantes, pero su interés no me interesa.

El viento vuelve mi flauta hacia el porvenir.