

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 aspas
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*).

ALTERNATIVAS DEL «COMIC» Y DEL CINE ESPAÑOL

I

En un principio y esencialmente, el *comic* nace como una publicación destinada al público infantil. Un público receptor tan concreto y específico supone para la elaboración del producto unas determinadas condiciones. Observando brevemente la cronología de las historietas en España —el trabajo de Luis Gasca, *Los comics en España*, supone una gran ayuda a este respecto— apreciamos que desde principios de siglo, paralelamente a algunas publicaciones satíricas, se utiliza la imagen fundida con el texto para la expresión de un contenido narrativo en estas revistas para niños.

Como principales características podemos observar que los protagonistas son niños, un contenido de humor y aventuras que no exige una cierta intención didáctica. En 1904 aparece en Cataluña un personaje llamado *Patufet*, y tres años más tarde, el periódico *ABC* lanza un suplemento denominado *Gente menuda...* Y así se van sucediendo los títulos hasta llegar a 1916, con la revista *Charlot*, que evoluciona hacia el procedimiento estético habitual del *comic* americano. Ya en 1919 la revista infantil *TBO* utiliza por primera vez los *globos* para el texto. Pero será en 1938 cuando se consiga un gran nivel artístico con *Chicos*, que según Luis Gasca es «la mejor revista española».

A partir de entonces, el *comic*, como tal lenguaje expresivo, se clarifica. Se emplean los *globos* para expresar los textos de los personajes, las *didascalias* o textos explicativos, las diversas variantes de éstos, la imagen directa y simplificada, el humor...

Señala Milagros Arizmendi:

La temática que abordan estas publicaciones y otras más o menos similares es, naturalmente, una argumentación atractiva y sugerente, en la que la alegría, el desenfado se une a la más sugestiva fantasía. La evasión es, por lo tanto, una de las características esenciales de estos relatos (1).

En cierta manera, estas expresiones gráficas sustituyen, para el público infantil, a los cuentos maravillosos de hadas, fantásticos... El niño desplaza la voz del narrador de cuentos por las imágenes, se emociona con las peripecias y desventuras de Pinocho, Blanca Nieves... y permanecen los ogros, dragones, brujas...

(1) Milagros Arizmendi: *El comic*, Ed. Planeta, Bibl. Cultural RTVE, Barcelona, 1975, 156 pp.