

paralela» (pág. 737). Las dualidades ciertamente, como pensaban los románticos, habitan en la personalidad del poeta y Huidobro, pretendiendo sobrepasarlas, proclama la «personalidad total» y el «poeta íntegro» (*ibid.*), conceptos de los que anteriormente ya nos hemos ocupado.

Sobre este mismo aspecto, Gerardo Diego, en su poética de título y cierto contenido shelleyano *Defensa de la poesía*²⁶, alude a las cualidades del poeta:

Imaginación, inteligencia, sensibilidad (la imaginación después de todo no es otra cosa que la sensibilidad activa de la inteligencia) son sus dones contradictorios que han de superar en un vértice, en una cima de nieve perpetua (págs. 13-14).

Esto es: un proyecto de absolutización espiritual y poética similar a la totalización de personalidad, a la integridad del poeta proclamada por Huidobro. Diego continúa, pues, la doctrina del chileno. Para Huidobro la cuestión de la dualidad, que en la mayoría de los hombres se presenta desequilibrada, en el fondo es el arranque del «eterno problema de románticos y clásicos» (pág. 736). Larrea, por su parte, asumiendo también la dualidad clásico-romántico de la poética del XIX, plantea el tema, en términos análogos a los que hemos citado, en su manifiesto *Presupuesto vital*²⁷:

Inteligencia y sensibilidad son enemigas, pero no en el tiempo ni en el espacio, sino en cada interior humano, donde únicamente existen. Ese y no otro es su campo de refriega. ¿No es llegada ya la hora de situarse más allá del clasicismo y del romanticismo y de inventar la locomoción racional? (pág. 309).

Lo central de la exposición de Larrea estriba en su proyecto de no divorcio entre inteligencia y sensibilidad, y en el implacable rigor autocrítico del artista, en su claridad, puesto que en su opinión «sin claridad no existe el artista» (pág. 308). Al igual que en Huidobro, en la programática de Larrea, que, como Coleridge, utiliza también el término «pasión», siempre subyace una idea poética romántica de originalidad: el artista debe ejercitarse en una búsqueda específica de singularidad, «sólo un furioso individualismo en lo que tiene cada hombre de peculiar podrá hacer una colectividad interesante» (pág. 312). Igualmente, Larrea perfila un nítido paralelismo entre los polos opuestos de clasicismo y romanticismo junto a sensibilidad e inteligencia en su propuesta de superación integradora. Larrea, por otra parte, relativiza absolutamente los supuestos estéticos de perfección y belleza, tratando de sustituir el primero de ellos por el de evolución:

²⁶ Publicada en su revista *Carmen*, 5 (1928), págs. 11-16. (Mucho más tarde, en 1950, la reprodujo *Verbo* en sus números 19-20).

²⁷ Es el único trabajo programático de Juan Larrea. Fue publicado en el primero de los dos únicos números que tuvo la revista que dirigiera él mismo en París, *Favorables París Poema* (1926). Como ya dije, el texto del manifiesto también lo firmó César Vallejo. En la revista colaboraron Vallejo, Huidobro, Diego, Tzara, Juan Gris, Reverdy, Neruda y, naturalmente, el propio Larrea. Las ideas contenidas en *Presupuesto vital* van referidas a actualidad, pasión íntima, orientación al conocimiento, espíritu científico, vencer el filosofismo para obtener el progreso. Cito a través del vol. J. Larrea, *Versión Celeste*, Barcelona, Barral, 1970, págs. 307-312. He tratado de las relaciones entre Larrea, Diego y Huidobro en mi «Introducción a la poesía de Juan Larrea», en *Anales de Literatura Española*, 3 (1984).

No queremos correr el riesgo de creer en la perfección, noción mortífera y estancadora, y de tender hacia ella en vez de creer en la evolución progresiva (pág. 311).

Es el de Larrea un sentido de evolución que perfectamente encaja con la teoría de Shelley de las edades literarias y la enunciación huidobriana del esquema de escalas evolutivo del arte. En general, todo este aparato de dualidades convergentes en deseados mecanismos de integración y superación, obtiene su sentido final en el «vértice» que decía Diego, la «locomoción racional» de Larrea y el «poeta íntegro» de Huidobro, poeta que actúa creativamente en «un estado de superconciencia o de delirio poético» (pág. 725), *delirio* que nos hace recordar la *locura* de Platón, el furor renacentista neoplatónico o la *excitación* de Coleridge.

Huidobro desarrollaría estas ideas en su vertiente de la superconciencia al llevar a cabo la crítica del Surrealismo. En «Manifiesto de manifiestos» —título ejemplar de autoconciencia artística en el género teórico característico de la Vanguardia— aduce que existe una coincidencia en la totalidad teórica de la Vanguardia en sobreestimar la poesía y despreciar el realismo, que no interesa; y escribe:

Los manifiestos dadaístas de Tzara fueron tan comentados a su hora que no vale la pena volver sobre ellos. Además, son mucho más surrealistas —al menos en su forma— que los manifiestos surrealistas. Aparecieron para hacer un papel absolutamente necesario y bienhechor en un momento determinado en que era preciso demoler y luego despejar el terreno (pág. 722).

Analizada en todas sus dimensiones la frase huidobriana de «la verdad artística empieza allí donde termina la verdad de la vida» (*ibíd.*), se advierte ya la incompatibilidad entre Creacionismo y Surrealismo, pues este último, prescindiendo de la razón y la voluntad en la praxis artística proponía sumergirse en la vida, en concepto no exactamente idéntico al de Huidobro, pero sí lo suficiente para que Breton abrazase la idea rimbaudiana de cambiar la vida sumándola a la marxiana de transformar el mundo. La diferencia es bien clara: los surrealistas, al margen de los problemas de militancia política que necesariamente se habían de producir, adoptaron el materialismo dialéctico. El Creacionismo, empero, siempre mantuvo su postura poética romántica de espiritualismo. La coincidencia de ambos en zonas de indagación místico-hermética fue, por ello, divergente. Mientras que Huidobro se afirmó en el camino superador de la conciencia normal (superconciencia), Breton optaba por la subconciencia, retomando de ese modo una larga tradición romántica de investigación poética del sueño, el ensueño y los estados de conciencia anteriores a la vigilia, en general difuminados establemente por el «laicismo» solipsista del simbolismo²⁸.

El criterio de Huidobro radica en que no cree posible «aislar una de las facultades del pensar» (pág. 723), la razón, a la hora de producir un discurso «automático»:

²⁸ Para las alusiones al Surrealismo, doy por supuesto, cuando menos, André Breton, *Manifiestos del Surrealismo*, Madrid, Guadarrama, 1974; *Entretiens (1913-1952)*, París, Gallimard, 1952; en cuanto a la polémica marxista, Breton y L. Aragón, *Surrealismo frente a realismo socialista*, ed. de O. Tusquets, Barcelona, Tusquets, 1973. En lo que tiene que ver con Romanticismo y Simbolismo, remito a mis estudios, ya reiteradamente citados.

Desde el instante en que el escritor se sienta ante la mesa lápiz en mano, existe una voluntad de producir y (no juguemos con las frases) el automatismo desaparece, pues él es esencialmente involuntario y maquinal. Desde el instante en que os preparáis para escribir, el pensamiento surge controlado (*ibíd.*).

No niega que existan «los actos automáticos, pero ellos son precisamente los actos habituales, es decir, los más vulgares» (*ibíd.*). Recurriendo a un término de gran ascendencia, ahora peligrosamente idealista, acepta que el automatismo participa en la producción de la obra artística, pero no el automatismo surrealista, sino el de la inspiración.

Resulta evidente que Huidobro, en realidad, subestimaba las posibilidades de una sistemática indagación poética surrealista; mas había de ser así por necesidad, habida cuenta de que su pensamiento estético camina en sentido opuesto al de Breton; aparte de que no hay duda posible en confirmar que sus objeciones se mantuvieron siempre en los límites de lo argumentadamente razonable. Un caso de peculiar radicalización de estas dos posibilidades (superconciencia y subconciencia) es el representado por René Daumal en la diferenciación que practica entre poesía blanca (consciente) y poesía negra (subconsciente)²⁹, inclinándose por la primera de ellas y, por tanto, habiendo de quedar marginado de la corriente surrealista. No será necesario especificar que las ideas poéticas de Daumal son de fundamento místico-hermético.

Huidobro opone a la programática surrealista la superconciencia, la cual «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» (pág. 725). Es un estado en el que razón e imaginación van mucho más allá de lo habitual. Mientras que «la posibilidad de ponerse en ese estado sólo *pertenece* a los poetas (...), el ensueño poético nace, generalmente, de un estado de debilidad cerebral», al contrario que la superconciencia o delirio poético, que «nace de una corteza cerebral rica y bien alimentada» (pág. 725). Huidobro, que se cuida de dejar bien patente la consecución de la superconciencia únicamente por parte de los poetas, no condescendía con la despersonalización del poeta (que él deificaba en tanto que creador), implícita en la práctica preconizada por Breton del automatismo al hacerlo extensible a cualquier tipo de persona. El poeta de *Adán* reacciona ante ello otorgando al acto creativo una calidad humana privilegiada semejante a la del genio romántico:

Si me arrebataran el instante de la producción, el momento maravilloso de la mirada abierta desmesuradamente hasta llenar el universo y absorberlo como una bomba, el instante apasionante de este juego consistente en reunir en el papel los varios elementos, de esta partida de ajedrez contra el infinito, el único momento que me hace olvidar la realidad cotidiana, yo me suicidaría (pág. 724).

En «*Yo encuentro...*», dice llanamente: «no admito el surrealismo, pues encuentro que rebaja la poesía al querer ponerla al alcance de todo el mundo, como un simple pasatiempo familiar para después de la comida» (pág. 740). Huidobro niega al Surrealismo la categoría de arbitrariedad advirtiendo que ésta permanece sujeta

²⁹ Cf. R. Daumal, *Le contre-ciel suivi de Les dernières paroles du poète*, París, Gallimard, 1970.