

de sus cauces tradicionales. Desde el mismo inicio de *Imagen* advertía Gerardo Diego cuál era su intención: «Salto del trampolín. / De la rima en la rama / brincar hasta el confín / de un nuevo panorama» (primer poema de «Evasión», pág. 7). Un ansia de novedad estaba en el ambiente, y un afán de modificar las relaciones del hombre con el mundo y con su historia. Acababa de terminar la más cruel de las guerras conocidas hasta entonces; los poetas anhelaban descubrir un nuevo panorama y mantenían viva la esperanza de hacer que se conociera la verdadera felicidad humana; el poeta se proponía sustituir al guerrero para crear un mundo más justo. Y ese nuevo mundo exigía una nueva literatura. Ya en 1917, en el prólogo a su libro *Horizón carré*, ilustrado por Juan Gris, declaraba Huidobro: «Crear un poema tomando a la vida sus motivos y transformándolos para darles una vida nueva e independiente. / Nada anecdótico ni descriptivo. La emoción debe nacer de la sola virtud creadora. / Hacer un poema como la Naturaleza hace un árbol.» Estas ideas fundamentales del chileno se hallan repetidas a menudo en sus escritos teóricos; por ejemplo, en los *Manifiestos* (1925) recomienda: «No se trata de imitar la Naturaleza, sino de hacer como ella.» El *Diccionario* de la Academia recoge estas opiniones en su definición del creacionismo: «Doctrina poética que proclama la total autonomía del poema, el cual no ha de imitar o reflejar a la naturaleza en sus apariencias, sino en sus leyes biológicas y constitución orgánica.»

Claro está que la naturaleza tiene sus límites y no los traspasa más que de tarde en tarde, y aun entonces suele tener el hombre la culpa de su transgresión. En cambio, el poeta creacionista usa los materiales de que dispone, esto es, las palabras, a su antojo, y crea una realidad que no necesita estar completamente de acuerdo con la realidad natural. Aunque no llega tan lejos como el superrealista, desde el instante en que se siente obligado a crear el poema con personalidad propia y distinta a la habitual, le es forzoso desbordar las reglas intelectivas normales. El creacionista no persigue la eternidad del poema, sino su adecuación al instante creador. Tampoco le preocupa la perfección formal, sino la capacidad de sorpresa conseguida. Es un hombre de vanguardia que no rechaza el pasado, pero que se niega a imitarlo. El poema se convierte así en un objeto con vida peculiar, que será finita como todo lo existente. Lo necesario es que no sea intercambiable, que se distinga de los demás y que cumpla su misión funcional. Lo mejor sería conseguir un nuevo significado para las palabras, que cada una de ellas lograra una expresividad inédita hasta entonces. El lenguaje es a la vez agente y paciente del creacionista. La imagen será mejor cuanto más inesperada sea.

Volviendo a Góngora, que es un punto de referencia obligado con

relación a los poetas del 27, sus imágenes se apoyan en la mitología grecolatina y en la exageración de la realidad; son conceptuales e intercambiables, y de fácil comprensión por cualquier persona culta. Las imágenes creacionistas, en cambio, se basan en la imaginación del poeta para inventar realidades ficticias, y resultan polivalentes; son proyectadas e irrepetibles (so pena de caer en el plagio). Lope, Quevedo y Góngora podían utilizar las mismas imágenes heredadas de Garcilaso; un creacionista, por el contrario, no puede imitar las imágenes compuestas por otro si quiere que sus versos tengan valor; lo único que está autorizado a hacer es seguir el camino teórico del movimiento, creando conforme a los supuestos previos estipulados. Si no se debe imitar ni a la naturaleza, es lógico que mucho menos se deba imitar a otro poeta. El creacionista pone en pie todo un mundo nuevo con sus cinco sentidos.

Esto representa un problema para la comprensión del creacionismo. De hecho, me ha ocurrido en cierta ocasión que comenté un poema creacionista de Gerardo Diego y el autor me dijo después que mi interpretación de las imágenes no coincidía con la suya: él pensó de otra manera distinta al escribirlas de como yo las había leído. Ahora bien: mi interpretación era tan coherente como la suya; la diferencia estaba en que yo «traducía» las imágenes de acuerdo con mis propios intereses, y Gerardo Diego, con los suyos. El autor rechazó la interpretación del lector porque sabía qué pensaba al escribir aquel poema. Hasta es posible que otro lector diese una tercera explicación. De todos modos, el autor no puede estar junto al lector continuamente para indicarle sus motivaciones. ¿Constituye esto un defecto o una limitación del creacionismo? Pienso que no. La libertad de creación del poeta se corresponde con la libertad de lectura. El poema es válido por sí mismo, como objeto de arte que es, independientemente de la intención de su autor. ¿Nos atreveríamos a rechazar el arte del Pleistoceno por no saber qué finalidad perseguían sus autores? Aunque se ignore qué acontecimiento histórico retrató Velázquez en *La rendición de Breda*, el cuadro asombrará al espectador por su maravilloso trabajo artístico, sea cual fuere la anécdota descrita y el nombre de los personajes pintados.

Hay un valor objetivo del arte que debiera ser inamovible, pero no es así; pensemos una vez más en las *Soledades* gongorinas: ¿son más importantes ahora que en el siglo pasado? La opinión de los románticos era distinta de la que tenemos hoy; ya en su época necesitó de escoliastas, y no todos mantuvieron idéntico criterio. Un poema creacionista es menos complejo por su extensión reducida y por su proximidad temporal al lector; en cambio, presenta mayores dificultades interpretativas por no basarse en unos significados comunes a todos los lectores, sino

a la personalidad del autor. Ahora bien: por muy creador que sea el poeta, utiliza el idioma general de la colectividad y parte de unos supuestos históricos idénticos para todos los hombres de su ámbito cultural. Y dado que el poeta creacionista escribe en plena lucidez, formando racionalmente las imágenes de sus versos, a diferencia del trabajo superrealista, que es irracional, es imposible que las diferencias de interpretación entre el autor y el lector sean tan grandes como para desvirtuar por completo la obra poética<sup>5</sup>.

#### UNA IMAGEN MÚLTIPLE

Quiérase o no, en el poema queda siempre una zona encubierta por la múltiple interpretación que admite la cadena sintagmática; se exceptúa la poesía política por dirigirse a un fin práctico ajeno a lo que constituye el acto estético de la escritura: para darse cuenta de ello basta comparar las tiradas de romances populares compuestos durante la guerra civil con los poemas escritos antes y después de ella por los mismos autores. En ese romancero es difícil adivinar el nombre de los autores de cada pieza; se diría que son obras colectivas, y en cierto modo lo son. Fuera de este caso tan extremo, la poesía despierta sensaciones diferentes en cada lector, sin que por ello se reduzca su valor ante las restantes formas del arte. No hay razón para exigirle más al creacionismo.

La cuestión se complica por cuanto el creacionismo recomienda la utilización de la imagen múltiple. Postula un entrecruzamiento de planos semánticos inseparables dialécticamente por constituir una sola representación ideal. En el artículo «Posibilidades creacionistas», citado antes, definió este concepto Gerardo Diego: «*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, desinte-

<sup>5</sup> Esta afirmación ha sorprendido o molestado cuando la expuse en público. La refuerzo con la autoridad de HANS-GEORG GADAMER, antiguo profesor de la Universidad de Heilbronn, que en su libro *Wahrheit und Methode* (1960) explica cómo toda obra de arte tiene una verdad propia que se manifiesta por sí misma al proceder de sí misma, y las exégesis no llevan a esa verdad, sino que se limitan a prevenir las interpretaciones erróneas que en el futuro pudieran tergiversarla: es la obra la que influye en el lector, y no al revés, de modo que si bien la obra es una y la misma, ofrece tantas adaptaciones como lectores tenga. Por su parte, MAX JACOB, tan cercano al nacimiento del cubismo que vivía con PICASSO y alternaba con él la única cama de que disponían en la habitación del Boulevard Voltaire, escribió en el prefacio a *Le cornet à dés* (1917): «Le poème est un objet construit. (...) Une oeuvre d'art vaut par elle-même et non par les confrontations qu'on peut en faire avec la réalité».