

CREACIONISMO: LA MÍMESIS CUESTIONADA

García, Guillermo O.

Universidad Nacional de Lomas de Zamora

ggarciart@yahoo.com.ar

Material inédito y original para su primera publicación en la Revista académica
Hologramática

Fecha de recepción: 10-08-2021

Fecha de aceptación: 30-08-2021

Resumen:

El presente estudio gira en torno a las siguientes cuestiones: 1) ¿qué importancia revisten las vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX respecto de los modos actuales de representar el mundo? y 2) ¿de qué manera se puede vincular la modalidad propia de la representación artística a la concepción postcartesiana del sujeto? Así, la tesis que remarca la existencia de una ligazón inmediata entre modo de representar y concepción de la subjetividad abre una tercera cuestión: 3) ¿puede haber otra modalidad de la representación que no sea subjetiva, entendiendo por ‘subjetivo’ todo aquello que tiene su origen (y su destino) en el sujeto? En el campo de las vanguardias literarias latinoamericanas, la estética creacionista esbozada por Vicente Huidobro entre 1915 y 1920 constituye, en tanto cuestionamiento de la mimesis representativa, un inicio de respuesta a los anteriores interrogantes.

Palabras clave: Creacionismo – Poesía de vanguardia – Vicente Huidobro – Representación mimética y no mimética – Sujeto moderno – Metáfora especular

Abstract:

The present study revolves around the following criteria: 1) How important are the artistic avant-garde of the early twentieth century with respect to the current ways of representing the world? and 2) How can the proper modality of artistic representation be linked to the post-Cartesian conception of the subject? Thus, the thesis that emphasizes the existence of an immediate link between the way of representing and the conception of subjectivity opens a third question: 3) can there be another modality of representation that is not subjective, understanding by 'subjective' everything that has its origin (and its destiny) in the subject? In the field of Latin American literary avant-garde, the creationist aesthetic outlined by Vicente Huidobro between 1915 and 1920 constitutes, as a questioning of representative mimesis, a beginning of response to the previous questions.

Key words: Creationism – Avant-garde poetry – Vicente Huidobro – Mimetic and non-mimetic representation – Modern subject – Specular metaphor

Resumo:

Os estudos atuais voltam a envolver-se em torno dos seguintes critérios: 1) Quanto importante é a vanguarda artística do início do século XX no que diz respeito às formas atuais de representar o mundo? e 2) Como pode a modalidade de representação artística estar ligada à concepção pós-cartesiana do sujeito? Assim, a tese que enfatiza a existência de uma ligação imediata entre a forma de representar e a concepção da subjetividade abre uma terceira questão: 3) pode haver outra modalidade de representação que não seja subjetiva, entendendo por "subjetiva" tudo o que tem a sua origem (e o seu destino) no assunto? No campo da vanguarda literária latino-americana, a estética criacionista delineada por Vicente Huidobro entre 1915 e 1920 constitui, como um questionamento da mimese representativa, um início de resposta às questões anteriores.

Palavras chave: Criacionismo – Poesia vanguardista – Vicente Huidobro – Representação mimética e não mimética – Sujeito moderno – metáfora specular

1- Consideraciones introductorias

El modo imitativo de representar propio de la obra de arte moderna posee un carácter inescindible de la conciencia del sujeto representador, vale decir, ineludiblemente humano, siendo como es que, durante esta época “la obra de arte se convierte en objeto de la vivencia y, en consecuencia, el arte pasa a ser expresión de la vida del hombre”.¹

Al contrario, la dimensión reflexiva de las obras artísticas vanguardistas y posvanguardistas las lanza a cuestionar toda posibilidad representativa de lo real. Efectivamente, en el marco conceptual de la obra de arte de vanguardia la representación renuncia a su dimensión mimética, cortando así sus nexos con una realidad externa que parece tornarse, progresivamente, nebulosa. La renuncia a la figuración de lo real deja paso a un tipo de obra que no ‘representa’, sino que ‘se presenta’. Esto, por cierto, no resulta ajeno a la situación debilitada del sujeto en la contemporaneidad.

Por ende, nuestra hipótesis más general supone que la obra vanguardista pone en entredicho, precisamente, la noción misma de humanismo al negar la posibilidad de representar miméticamente el mundo a través de ella.

Lo que sigue, entonces, ha de girar en torno a una de las preguntas clave de nuestra investigación: ¿cuál fue la importancia de las vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX respecto de los modos actuales de representar el mundo? Este cuestionamiento se liga a otro de índole mucho más global: ¿cuál es la causa de que la representación artística en general —particularmente, en el presente caso, la literaria— nos convoque e

interpele de la manera en que lo hace? Como sea, el propósito consiste, de aquí en más, en vincular modalidad de representación a concepción del sujeto y, sobre todo, a la concepción poscartesiana del sujeto. Así, una posible y más estricta tesis remarcaría la ligazón inmediata entre modo de representar y concepción de la subjetividad, o sea, entre una determinada forma de representación y la idea dominante de sujeto representador ya que, claramente, la acción representativa aparece indisolublemente asociada al sujeto que la ejecuta. Entonces, ¿puede haber otra modalidad de la representación que no sea subjetiva, entendiendo por ‘subjetivo’ todo aquello que tiene su origen (y su destino) en el sujeto? ¿Quién representa y para quién o quiénes se representa? Estos interrogantes, además, indican algo que la modernidad parece haber olvidado o puesto entre paréntesis: el objeto ‘en sí’ de la acción representativa, esto es, el motivo de la representación desvinculado del sujeto que lo representa.

Al subrayar que la representación propiamente moderna posee un marcado sesgo subjetivo, se insinúa que el sujeto moderno asume su situación central de referencia a la vez que ‘se asume’ a modo de garantía del mundo por él representado. Con la palabra ‘referencia’ se quiere señalar que para la mirada moderna el mundo no es ‘en sí’ ni ‘por sí’, sino ‘en relación a’ el agente que (se) lo representa y, al hacerlo, le confiere sentido. El término ‘garantía’, por su parte, alude a la confianza en la efectiva ‘correlación’ operada entre el mundo, la representación y su agente. El sujeto representador constituye, pues, una superficie donde el mundo puede reflejarse sin interferencias, de manera ‘transparente’. En otros términos: la concepción moderna de la representación dicta que el mundo se transparenta a través del sujeto o, de modo equivalente, que el sujeto es el agente ‘revelador’ del mundo.

De lo previo pueden extraerse cuatro conclusiones. Así, la representación moderna es

- 1) eminentemente humanista;
- 2) mimética;
- 3) fiable y

4) dota de sentido a lo que representa (el mundo)

Llegados a este punto, la índole propiamente desviada del tipo de representación propuesta por las diferentes tendencias de vanguardia a partir de las postrimerías del siglo XIX ha de constituir el síntoma de una crisis mayor, vale decir, la crisis de la propia noción de modernidad. En efecto, las marcas de deshumanización, distorsión, incertidumbre y sinsentido, de común asociadas a la estética vanguardista, se hallan a su vez evidenciando la entrada de la modernidad a una fase ulterior de su devenir.

La cuestión medular, aquí, no es la que correlaciona representación con subjetividad moderna, sino representación con subjetividad moderna devenida en crisis. A estos fines, es menester no perder de vista el hecho de que la modernidad tardía comienza “en plena calle, en el ritmo acelerado del progreso”², esto es, en medio de las multitudes de las grandes capitales “cuyo precio ha sido desde el inicio la alienación” (Id.) Subjetividad, paisaje urbano, multitud y alienación se conjugan en “esa figura emblemática del *flâneur* baudeleriano”, la cual trasunta tempranamente

una subjetividad fragmentada, a gatas mantenida en equilibrio y no sin esfuerzo, una subjetividad planteada como un derivar sin rumbo cierto como aquel anciano perseguido por el narrador todavía convaleciente y un poco ocioso de Poe del relato “El hombre de la multitud” (Foffani, 2000, p. 2)

No resulta azaroso que Enrique Foffani centre su atención en el comienzo y el final de “El hombre de la multitud”, allí donde figura un enunciado escrito en alemán, lengua extranjera a la lengua materna de quien narra; declaración que reza: *Er lässt sich nicht lesen*, esto es, ‘él no se deja leer’. Este ‘no dejarse descifrar’ por parte de un sujeto en el marco de una multitud urbana constituye, para el crítico citado, “uno de los grandes descubrimientos de Poe acerca de la situación del sujeto en la modernidad” (Id.). En otras palabras, que al sujeto tardomoderno “lo funda la ilegibilidad, la imposibilidad de una interpretación precisa”. En efecto, “el sujeto perseguido por el

narrador” en “El hombre de la multitud” resulta interpretativamente inalcanzable, no puede ser descifrado, comprendido, en fin, ‘leído’. Concluye Foffani que “el cuento de Poe es un tratado sobre la subjetividad como lo indescifrable, como lo secreto, como lo profundo” (Id.). El sujeto en tanto entidad indefinible, eso que incesantemente ‘escapa’ a cualquier intento taxonómico.³

De esta manera, ese sujeto de la modernidad tardía que ha nacido en las calles atestadas de multitudes impasibles y, por ellas, deriva de manera automatizada y, también, indiferente, “convoca una subjetividad” puesta en crisis e, incluso, condenada a muerte. Esa crisis terminal tiene que ver, precisamente, con un desplazamiento de la situación de autorreferencia humana propia de la modernidad. Y “desplazar la autorreferencialidad humana presupone su doble: el extrañamiento”. Foffani ejemplifica ese extrañamiento por medio de sendas enunciaciones poéticas de A. Rimbaud y César Vallejo, las cuales entrañan construcciones de lenguaje que dislocan el lugar de la enunciación: el francés mediante el pronombre (*Je est un autre*) y el peruano con el nombre propio asociado a un vaticinio de la propia muerte en pasado (*César Vallejo ha muerto*). Escribe Foffani:

En los dos poetas el extrañamiento encarna, como no podía ser de otro modo, en el cuerpo de la lengua. Encarna como agramaticalidad: en francés el enunciado de Rimbaud es tan agramatical como lo es en español incluso por partida doble, porque no respeta la lógica enunciativa ni la concordancia de los tiempos (Id., 4)

El inicio del fin de la concepción poscartesiana de la subjetividad y sus repercusiones en el dominio de la representación en el contexto occidental europeo es enlazado con el ámbito latinoamericano por Enrique Foffani a través de la figura del poeta vanguardista peruano César Vallejo. En efecto, dice este estudioso que en Latinoamérica “Vallejo inicia con su poesía un proceso de autoironización de la propia subjetividad” (Id., 5), el cual en parte coincide “con los planteos vanguardistas que anuncian la evaporización de la categoría de sujeto” (Id.). En este punto, Foffani se apoya en las elaboraciones del

lingüista francés Emile Benveniste, quien al analizar en *Problemas de lingüística general*⁴ el fenómeno de la subjetividad escribe que

es en y por el lenguaje como el hombre se constituye como sujeto; porque el solo lenguaje funda en realidad, en su realidad que es la del ser, en concepto de ego. La subjetividad de que tratamos aquí es la capacidad del locutor de plantearse como sujeto. El lingüista francés está planteando la noción de *ego* como una posición que se consigue en la dimensión locutiva de la lengua: una suerte de topos en la locución donde ese sujeto se ubica, se coloca. Este *yo* implica un *tú*, una relación necesariamente dialógica que Benveniste plantea como el modo de funcionamiento de la subjetividad. El *ego*, como estatuto lingüístico de la categoría de persona, deviene entonces el fundamento de la subjetividad, propiedad fundamental del lenguaje. Benveniste aclara más todavía desde su posición lingüística: la noción de *ego* no puede escindirse de la de *tú* por lo cual es la mutua y dialéctica relación *yo-tú* la que opera como fundamento lingüístico de la subjetividad (Id., 5, los destacados son del autor)

La dilatada cita anterior sirve para echar luz sobre los curiosos enunciados de Rimbaud y Vallejo más arriba aludidos, en los cuales lee Foffani la marca del inicio de una nueva concepción de la subjetividad. Decir, por cierto, ‘yo soy otro’ o bien ‘yo he muerto’, implica una forma de dislocación (o extrañamiento) de la situación del yo concebido en términos de entidad representadora y autorreferente. Debe entenderse ‘dislocación’ en un sentido estrictamente etimológico, en tanto un estar ‘fuera de lugar’ (un fuera de lugar tanto lingüístico y, por ende, existencial). Si en el lenguaje y por el lenguaje el ser humano construye su lugar de sujeto (de *ego*) y la muerte es, por definición, la cesación del yo, ¿cómo hacerle decir, entonces, al yo enunciador que ‘he muerto’? ¿Cómo vincular nombre propio a muerte en el marco de un acto de enunciación? Esa es la ‘agramaticalidad’ más arriba señalada: formulaciones lingüísticas capaces de poner en crisis la subjetividad entendida en términos de capacidad del locutor de plantearse como sujeto por medio del lenguaje. Entonces, si la noción de *ego*, de ‘yo’, surge de un

posicionamiento, un lugar construido en la dimensión locutiva de la lengua donde el sujeto se ‘coloca’, puede inferirse que una característica central de los enunciados propios de la poesía de vanguardia será la de su sesgo ‘des-colocante’. Salirse del lugar del sujeto por medio de enunciados incongruentes con ese lugar de enunciación implica, además, un desplazamiento del lugar (central) de referencia. La des-colocación del yo enunciadador afecta, a la vez, las situaciones del tú receptor y de aquello referido. La representación artística propiamente vanguardista, entonces, es la que ‘extraña subjetividades’ al ‘descolocar’, a un mismo tiempo, al sujeto representador (y referenciador), al tú lector-receptor-legatario del mensaje artístico y, por supuesto, a lo representado en sí mismo al dejar de ser referenciado por un sujeto lingüísticamente instalado.

Si bien no nos ocuparemos de la lírica vallejiana en este informe, las consideraciones de Foffani resultan de inestimable valor para reflexionar en torno a lo que viene.

2- La conformación de la estética creacionista de Vicente Huidobro en el contexto prevanguardista latinoamericano

En el marco de la lírica latinoamericana, la estética posmodernista traza un arco que abarca los casi trece años que van desde el 5 de abril de 1909, fecha en que Rubén Darío firma en el diario *La Nación* de Buenos Aires la crónica titulada “Marinetti y el futurismo”⁵, a noviembre y diciembre de 1921, cuando en México, Puerto Rico y Buenos Aires sendos grupos de jóvenes irreverentes sacan a la luz, con mueca rebelde y bullanguera, las primicias de las vanguardias poéticas⁶. No obstante, a lo largo de ese lapso pueden señalarse diferentes jalones que, en mayor o menor medida, preanuncian la sucesión de mutaciones artísticas que, de modo definitivo, irrumpen a partir de 1922.

Así, en aquel mismo 1909 augural Leopoldo Lugones publica *Lunario sentimental*, libro que destaca por lo insólito de su propuesta. En 1916, un casi adolescente Alberto Hidalgo publica en Arequipa, Perú, *Arenga lírica al Emperador de Alemania y otros poemas*, libro de indudables ecos futuristas; apuesta que, al año siguiente y ya en Lima,

reitera con *Panoplia lírica*. En 1918, César Vallejo edita *Los heraldos negros*, libro de transición cuyos poemas finales (“En las tiendas griegas”, “La de a mil”, “Desnudo en barro”, “Líneas”, “Enereida”, “Espergesia”) no pueden disimular lo que se avecina. Ya en 1920, el mexicano José Juan Tablada ensaya en las páginas de *Li-Po y otros poemas* con la forma poética tradicional nipona del *haiku* y experimenta el simultaneísmo cubista en un texto como el excelente “Nocturno alterno”.

Los anteriores ejemplos manifiestan gestos de tanteo, imitación, juego o de genuina (y genial) intuición. Sin embargo, carecen (todavía) de la intención reflexiva tendiente a reformar concienzudamente los modos vigentes de la expresión poética. Durante aquella década, esa intención le cupo exclusivamente al chileno Vicente Huidobro. Efectivamente, la temprana redacción del Manifiesto *Non serviam* evidencia la necesidad de erigir un modelo de representación artística ajeno a toda intención mimética. Se pone allí en boca del poeta afirmaciones como esta: “Hasta ahora no hemos hecho otra cosa que imitar al mundo en sus aspectos, no hemos creado nada”. Observación atendible en el sentido de que nada “ha salido” de los creadores “que no estuviera antes parado ante” ellos.

Los poetas han “cantado a la Naturaleza (cosa que a ella bien poco le importa)”, sin embargo, jamás han “creado realidades propias, como ella lo hace”. Y esto porque han “aceptado, sin mayor reflexión, el hecho de que no puede haber otras realidades que las que nos rodean”. Al contrario, Huidobro sostiene que el artista debe pensar que también él puede “crear realidades”, es decir, un mundo de su propiedad, “un mundo que espera su fauna y su flora ... que sólo el poeta puede crear”. Esa es la razón de la expresión latina que titula el manifiesto, la cual se halla dirigida a la naturaleza, esto es, a aquello que ‘está afuera’ de la obra de arte y a lo cual la modernidad ha procurado dotar de sentido por medio de la representación: *Non serviam* significa ‘no te serviré’, ‘no seré tu sirviente’, mandato que debe ser leído en los términos de ‘a partir de ahora ya no te representaré’ o ‘a partir de ahora ya no acometeré una representación teniendo un ojo puesto en vos’. Por eso el artista proclama: “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”. Y, por su lado, la naturaleza ya no habrá de señalarle: “Ese árbol está mal, no me gusta ese cielo.... los míos son mejores”. Porque, de hacerlo, el creador responderá: “mis cielos y mis árboles son los míos y no los tuyos y que no tienen por qué parecerse”.^{6 bis}

En ese *no parecerse* debemos leer, precisamente, la clave del arte de vanguardia. En efecto, las vanguardias abren la posibilidad de otro modo de representar. Una manera no mimética. No figurativa. Ajena a cualquier idea de referencialidad. Postulemos, así, que la forma imitativa de la representación es aquella propia de la modernidad. Y preguntémosnos: ¿Qué es lo que se imita en la modernidad por medio de la obra de arte? El mundo. ¿Y qué es lo que funciona a modo de referente dador de sentido de esa imitación del mundo? El ser humano. Pensémoslo así: la obra de arte *conceptualiza* el mundo al representarlo, vale decir, lo aprehende, lo apresa. ¿Y para quién lo conceptualiza, aprehende y apresa? Para el ser humano que significa el mundo a través de la obra. La voluntad interpretativa (dadora de sentido) del mundo propia del ser humano es lo que la obra artística plasma. Y esa voluntad interpretativa es la que, precisamente, termina aniquilando al mundo y a la obra. El humano se apropia de lo representado siempre que lo referencia significativamente por medio de la representación.

La modernidad manifiesta, así, una clara ligazón mundo/obra/sujeto-significador. Ello permite concluir, además, que la obra artística moderna es en esencia humanista. Lo es en tanto representación referida al ser-humano, interprete y dador de sentido de la representación y de lo en ella representado (el mundo, la naturaleza). Desde esta perspectiva, la naturaleza representada en la obra moderna se perfila en los términos de una naturaleza eminentemente humana. En consecuencia, aquella a la que el artista vanguardista deja de servir es, en última instancia, la naturaleza humana. Por lo demás, el quiebre que las vanguardias instauran opera sobre la mencionada cadena mundo/obra/humano. Entonces, la obra vanguardista ‘ya no’ representa el mundo ni el

mundo es en función del hombre a través de la obra que persigue representarlo. La obra deja de conceptualizar-a para conceptualizar-se.

El libro donde Huidobro pone en práctica los preceptos del breve manifiesto de 1914 data de 1916 y se titula *El espejo de agua*. Un título como ese ya debiera hacernos pensar en la opción consciente por un tipo de representación no mimética. Un espejo de agua ‘refleja’ (representa) de un modo diferente al que lo hace un espejo común y corriente. Entonces, ¿de qué manera representa un espejo ordinario y de qué manera lo hace un espejo de agua? Resulta evidente que los espejos comunes reflejan miméticamente y los de agua ‘distorsionan’ aquello que reproducen. La clase de reflejo propio de un espejo de agua nos está indicando, en los términos propios del mentado manifiesto *Non serviam*, esa cualidad de ‘crear realidades’, o sea, de ‘crear un mundo nuestro’, propio del artista. Ese ‘mundo alternativo’ constituye un in-verosímil respecto del mundo natural, ya que se encuentra fundamentado no en la representación, sino en la creación. De allí la denominación de *Creacionismo* aplicada por Huidobro a su propuesta vanguardista. Propuesta que, al menos en lo que respecta a este aspecto de no-figuración, puede ser extendida al resto de las tendencias de vanguardia.

Ese rasgo de distorsión, de inverosimilitud, propio de la obra vanguardista descansa, justamente, en la práctica desfamiliarizante, distanciadora, operada por el artista que ya no copia, sino que crea; en otras palabras: que ya no se afana por reflejar idénticamente, sino que refleja distorsivamente, como lo hace un espejo de agua. Esto ayuda a comprender, además, que la obra de arte de vanguardia se manifieste como eminentemente anti-realista. Lo real (la naturaleza, el mundo) no es objeto (ya) de su representar. Efectivamente, la realidad (la representación de la realidad, los lazos entre representación y realidad) se torna una cuestión resbalosa en el marco de las vanguardias.

3- El espejo de agua, Ecuatorial, Poemas árticos: interpretaciones

¿Por qué ‘espejo de agua’? El enunciado que obra de título del primer poemario relevante en términos vanguardistas de Vicente Huidobro es, en sí mismo, un sintético programa de la estética creacionista. En otras palabras, ¿qué valor significativo encierra la expresión ‘espejo de agua’? Responder esto implica circunscribir ‘reflexivamente’ los vocablos ‘espejo’ y, sobre todo, ‘especular’. ‘Especular’ alude a una cualidad tanto como a una acción. La cualidad de aquello que ‘refleja’ y permite que sea ‘contemplado’ lo reflejado, por un lado, y la acción propiamente subjetiva de ‘meditar’, ‘cavilar’, ‘discurrir’, incluso, ‘teorizar’. De esta manera, la metáfora del ‘ver’ (en verdad, de determinada manera del ‘ver’) se halla en la base, en el por detrás del vocablo ‘especular’. La diferencia entre el sustantivo espéculo (espejo) y el verbo especulo (pienso, teorizo, contemplo) no es tal: el ‘alma’, la ‘conciencia’, el ‘sujeto’, en fin, es concebido a partir de la modernidad a modo de un espejo donde el mundo se refleja tal cual es y, al hacerlo, se referencia en ese sujeto reflexionante. El conocimiento, así entendido, equivale a una modalidad de representación intrasubjetiva adecuada a eso ‘de afuera’ (lo extrasubjetivo), pasible de ser representado. En el marco de esta noción e igual que ocurre con los espejos, el sujeto se figura como siendo una ‘superficie’ lisa, límpida, constituyente de aquello que representa de modo fiel y transparente en función de sí (subjetividad como entidad capaz de representar el mundo desde sí y para sí). La representación especular del mundo en función del sujeto representador es, por ende, una representación eminentemente humana, humanista, en tanto y en cuanto es el ser-humano el único capaz de especular. La ‘visión’ humana plasma el objeto de su figurar de la manera en que plasma la superficie del espejo: fiel, mimética, verosímilmente.

La representación no puede ser desvinculada de la metáfora del espejo en tanto y en cuanto dicha metáfora ‘ilustra’ de la mejor manera la acción representativa. Especular es, así, un sinónimo de representar. Un representar-se del sujeto tal o cual cosa en la superficie fiel del ‘espejo de la conciencia’. Entonces, el espejo constituye una muy buena figuración de la conciencia. Porque como ella, ‘refleja’, esto es, reflexiona. La

conciencia es un espejo del mundo. Y el producido de esa reflexión es el concepto, la noción de. Conceptualizar es verbalizar aquello reflejado en la conciencia.⁷

Si la metáfora del espejo es la del mirar reflexivo, se comprende que, también, sea la de la representación propiamente humana y ‘fiel’ del mundo. Representación como ‘imagen duplicada’ a partir de la mirada humana iluminada e iluminante. Reflexionar acerca de algo para después representarlo por medio de una idea es una forma de echar luz sobre ese algo que, hasta el momento ha permanecido ensombrecido. En ese proceso el sujeto desempeña un rol central. Él es quien reflexiona y, al hacerlo, representa. Él es el mediador iluminante entre el mundo y la representación. O bien quién por medio de los conceptos ilumina el magma caótico y tenebroso de lo (aún) no conceptualizado.

Se trata aquí de metáforas encubiertas. Determinadas metáforas, como la de la luz, se anudan al y explican el origen de la acción de formar conceptos. Hablamos, siguiéndola perspectiva del filósofo alemán Hans Blumenberg, de esas que denomina metáforas absolutas, esto es, aquellas que permiten repensar “la relación entre fantasía y logos” y manifiestan que la fantasía necesaria para crearlas encubre, al hacerlo, insalvables carencias lógicas. El absolutismo propio de esta clase de metáforas señala, primero, que ellas son lógicamente irreductibles, inconceptuales (o bien que el objeto a través de ellas no se puede reducir a concepto); en segundo término, que tal absolutismo resulta intolerable para quien lo percibe desde un punto de vista lógico, ya que se resisten “a la pretensión terminológica”, pues “no se pueden resolver en conceptualidad”.⁸

La metáfora cognoscitiva del espejo que refleja en función de la luz y, al hacerlo, abre las puertas a la conceptualización y posterior representación de lo reflejado, es sometida a una profunda reformulación por Vicente Huidobro en el título del libro que inaugura las vanguardias latinoamericanas. En efecto, ¿qué debe interpretarse a partir de la metáfora ‘espejo de agua’?

En el campo de las vanguardias literarias latinoamericanas, la estética creacionista esbozada por Vicente Huidobro entre 1915 y 1920 presupone un innegable cuestionamiento de la mimesis representativa. Textos como el Manifiesto *Non serviam* (1914) o los poemarios *El espejo de agua* (¿1916?/1918⁹); *Ecuatorial* (1917) y *Poemas árticos* (1917) así lo demuestran. Repasemos seguidamente algunas aproximaciones a esta cuestión.

Escribe Cedomil Goic¹⁰ que de los nueve poemas que conforman la *plaquette* de Vicente Huidobro titulada *El espejo de agua* (opta por datarla en 1916), “destacan tres por su original significación y su importancia en relación a la obra ulterior del poeta”. Estos son ‘Arte poética’, ‘El espejo de agua’ y ‘Año nuevo’” (Goic, 1994, p. 715)

Acerca de la figuración del espejo, observa que, en líneas generales, estos poemas de Huidobro proyectan un movimiento de apertura “desde el espacio restringido, sombrío o mortal, a espacios abiertos a través de las ventanas o los espejos” (Id.). Estos últimos, así, semejan áreas de pasaje entre dos dominios del sentido: de la clausura hacia la apertura. Se aboca, seguidamente, al análisis de dos poemas, “El espejo de agua” y “Año nuevo”. Copio el primero:

*Mi espejo, corriente por las noches,
Se hace arroyo y se aleja de mi cuarto.*

*Mi espejo, más profundo que el orbe
Donde todos los cisnes se ahogaron.*

*Es un estanque verde en la muralla
Y en medio duerme tu desnudez anclada.*

*Sobre sus olas, bajo cielos sonámbulos,
Mis ensueños se alejan como barcos.*

De pie en la popa siempre me veréis cantando.

Una rosa secreta se hincha en mi pecho

Y un ruiseñor ebrio aletea en mi dedo.

Dice Goic que el enunciado ‘el espejo de agua’ “propone los términos implícitos en las transformaciones que despliega el poema”. Son ellas:

1) la reflexividad del espejo,

2) la liquidez y la inmovilidad del espejo de agua.

La mera reflexibilidad del espejo común y corriente resulta sometida a una transformación por vía de la movilidad, la liquidez y la profundidad. Se establece en el poema, pues, una identidad entre el espejo en tanto medio con la corriente y el sueño. El espejo se halla “marcado por la liquidez, el dinamismo, la expansión dimensional corriente-arroyo-mar, mediante la profundidad cósmica enunciada por el sobrepujamiento - ‘más profundo que el orbe’ - y la implicación marina del entorno” (Id., p. 717)

En cuanto al temple de ánimo del sujeto enunciador, el mismo se percibe a modo de “autogozo creador, eufórico y exaltado” (p. 718). En el poema, entonces, se desarrolla una visión de sí del yo poético, de la conciencia representadora, una visión “reflexiva de la imaginación poética nocturna”. Señala Goic, además, que por todo lo anterior “la matriz del poema” radica en

la libre transformación de la conciencia por la fantasía onírica nocturna, la que juega entre la liquidez y fluidificación del espejo, y la inmovilidad, entre el dinamismo de la imaginación profunda y la pura reflexividad invariable de las imágenes en el espejo (Id.).

Asimismo, interpreta que el ahogamiento de los cisnes en el interior de esa “conciencia líquida, cambiante, libre y profunda” debiera ser leído en los términos de una cancelación de “los signos modernistas de la belleza”. Sobre la superficie del espejo hay un nuevo reflejo, “el de la belleza desnuda”, en que lo inmóvil “se destruye” por obra de la imagen de la ‘desnudez anclada’. Imagen que “permanece en el cambio, una y desnuda” y representa el “símbolo constante de lo bello” (Id.)

La conciencia nocturna se transforma al transmutar el espejo sólido en líquido. En otras palabras, “la imagen de una conciencia puramente reproductiva se transforma en creativa ... adquiere un dinamismo de agua en movimiento y profunda, ...” (p. 718). En resumen: “El subtexto perceptible de esta innovadora visión poética es el fluir de la conciencia” (Id.). En efecto, la imaginación nocturna de la conciencia representadora se libera del espacio acotado marcado por medio del “código de la casa (espejo, cuarto, muralla)”, y se proyecta hacia los dominios de “un espacio libre o infinito” (p. 718)

Se trata, indudablemente, de un “poema metapoético, poema que habla de la poesía y de su factura creacionista, es decir, de su transformación del mundo en el proceso de hacerlo y de plasmarlo efectivamente distinto, ...” (Id.)

En su conjunto, el poema plantea dos tiempos: uno de destrucción y otro de proposición creadora actual y mágicamente nueva. Así, por una parte, se propone destruir aquellos términos de lo estático englobados en el código de la casa: el espejo común y corriente (mimético), el cuarto cerrado, los muros. Elementos estos que establecen el “entorno ordinario”, del que escapa “el libre juego de la imaginación”. Pero, por otra parte, el poeta cantor, ese del verso ‘*De pie en la popa siempre me veréis cantando*’, es quien dirige a la imaginación creadora y quien “transforma creadoramente un código heredado”, el del modernismo, “haciendo que la innovación devore lo conocido al apropiarse de los motivos modernistas y tradicionales -cisne, desnudez, ensueños, rosas, ruiseñor-” (p. 719). Por eso expresa: ‘Donde todos los cisnes se ahogaron’, ‘Y en medio

García, Guillermo

duerme tu desnudez anclada’, ‘Mis ensueños se alejan como barcos’, ‘Una rosa secreta se hincha en mi pecho, / Y un ruiseñor ebrio aletea en mi dedo’. Se tratan todas ellas de “figuras donde viven y mueren para renacer transformados los viejos tópicos modernistas” (Id.)

Pasemos ahora al segundo texto seleccionado por Goic. Si en el poema anterior la superficie en la cual un nuevo tipo de representación tiene lugar es la del espejo líquido, en el segundo poema analizado, “Año nuevo”, el área representativa equivalente será la de una pantalla cinematográfica: de esta manera el poema aúna el gesto vanguardista de lo nuevo al de la necesidad de un modo de figuración inédito.

El poema dice así:

*El sueño de Jacob se ha realizado;
Un ojo se abre frente al espejo
Y las gentes que bajan a la tela
Arrojaron su carne como un abrigo viejo.*

*La película mil novecientos dieciséis
Sale de una caja.*

La guerra europea.

*Llueve sobre los espectadores
Y hay un ruido de temblores.*

Hace frío.

*Detrás de la sala
Un viejo ha rodado al vacío.*

Sostiene el crítico comentado que el haz luminoso proyectado sobre la superficie del telón y “visto como espejo duplicador de una imagen trasmutada”, representa la “nueva visión” que “patentiza la trasmutación de los seres reales cuya imagen retiene la cinta cinematográfica”. Igual que en el anterior, también en este poema, entonces, se comunican dos mundos: “el de la imagen cinematográfica” y el “mundo real que reproduce” (p. 720)

La cuestión central, en este ejemplo puntual y en las obras de arte de vanguardia en general, radica en el nexo que media entre el mundo real y el mundo representado. Se trata, claro está, de un nexo ‘problematizado’. Recordemos que la representación poscartesiana no obstaculizaba el nexo representacional mundo real/mundo representado. ¿Por qué? Porque ese nexo, como ya se adelantó, lo constituía la conciencia subjetiva figurada a modo de superficie de reflexión (conciencia reflexiva), cuya metáfora es el espejo corriente. Siguiendo con el juego metafórico, se podría postular que después del auge de la estética realista (luego de mediados del XIX y en el contexto del dominio positivista), la superficie de ese espejo ‘fiel’ comienza progresivamente a astillarse. Sin ir más lejos, desde el momento en que se toma conciencia de la situación ‘en’ el mundo del sujeto representador. En efecto, ese sujeto representa el mundo desde una explícita interioridad reflexiva (la suya propia) y, por eso, adoptando una perspectiva determinada entre muchas otras posibles. El mundo deja de ser ‘el’ mundo para convertirse en ‘su’ mundo. La presunta representación del mundo es la de una fracción de él (un ‘entorno’) en un momento, desde un lugar y según un punto de vista determinados.

En el poema de Huidobro, al fin y al cabo, se contraponen dos modalidades del tiempo (lo nuevo y lo viejo) y, en congruencia con ellas, dos modalidades del representar: 1) lo interno (lo que “los espectadores tienen delante” y el “ámbito mágico de la sala”) constituye el lugar de “la experiencia del presente mágico y doloroso que viven los

espectadores” y 2) lo externo (“lo que está fuera o detrás de” lo interno), alude al hecho de que el viejo año “ha pasado definitivamente, cancelado y muerto” (p. 721)

Ana María Cúneo Macchiavello, de la Universidad de Chile, propone¹¹, por su parte, “una reflexión” en torno al segundo poema del libro *El espejo de agua*, esto es, el “[p]oema que, dando el nombre a la obra total, juega a su vez el papel de eje semántico de ella” (Cúneo Macchiavello, 1977, p. 67)

Señala que resulta significativa la contraposición de títulos *El espejo de agua* - *Horizoncarré* (correspondiente al libro de Huidobro inmediatamente posterior y escrito en francés), siendo que el primero aún “se inscribe en el lenguaje de la tradición modernista”, mientras que el otro “es una metáfora creada” (Id.). En efecto, apunta la autora que la expresión ‘horizonte cuadrado’ constituye una metáfora dotada de un efecto de inconsecuencia, palabra que utiliza en el sentido que le da Jean Cohen: “tipo de desviación consistente en coordinar dos ideas que aparentemente no guardan relación alguna entre sí” (Id.). Un procedimiento, por lo demás, ya de neto corte vanguardista. Y un procedimiento, incluso, estrechamente ligado a la agramaticalidad propia de esos enunciados propios de una subjetividad ‘descolocada’ de los que habla Foffani.

Para el creacionismo el lenguaje poético porta la capacidad de imponer “una substancia transmutada, diferente de las cosas que existen en la realidad, todo otra” al ‘inventar’ ‘mundos nuevos’, “mundos de materia diferente, pero cuyas formas tienen conexión con las del mundo real” (Id., p. 69). Esto debe ser entendido de la siguiente manera: aunque nuevos, los mundos creados a partir del lenguaje poético necesariamente deben hallarse formalmente conectados con el mundo propio del receptor; pues de no estarlo, resultarían meramente incomprensibles.

La figuración del espejo propuesta por el poema conlleva las cualidades de la extrema apertura y la fluidez. En este sentido se opone al encierro del cuarto. La autora interpreta esto en el sentido de un alejamiento de la torre de marfil propiamente

modernista. Y, al hacerlo, aun siendo reflejo “se salva de ser repetitivo de los objetos que ya existen” (p. 70). El espejo de agua es móvil, se aleja, no es estático. Su movimiento alude a la superficie y también a la profundidad (concretamente, dice el poema: ‘más profundo que el orbe’). Además, es un espejo donde los cisnes ‘se ahogaron’: otra figuración orientada a la clausura de la estética modernista.

Cúneo Macchiavello observa que el del reflejo constituye un tópico de elevada significación en el poema. Empareja espejo corriente a espejo de agua, ya que ambos poseen la capacidad de reflejo. No obstante, el primero es un espejo pasivo o de reflejo indiferente. El segundo, en cambio, “ha sido usado para denominar la psiquis del poeta capaz de reflejar la realidad” (p. 72). En ese espejo fluctuante, la realidad se transmuta, “adquiere una distinta substancialidad, pero puede mantenerse como imagen pegada a las cosas, copiarlas en una materia diferente” (Id.). La figuración del espejo de agua remite también, en tanto forma primitiva, al mito de Narciso. Esto abre un camino de pensamiento anclado a la analogía poeta/Narciso.

Como sea, la representación reflejada en el espejo de agua es una “[c]opia de la naturaleza, pero en una substancia ya diferente”. En otras palabras: se trata de una “naturaleza no en sí, sino en otro, en agua”. Y esta última consiste en un particular ente que “se apropia de una entidad diferente a la suya, pero que al apropiársela la saca de su mismidad” (pp. 72-73). Así, para Huidobro “el artista obtiene sus motivos y sus elementos del mundo objetivo, los transforma y combina, y los devuelve al mundo objetivo bajo la forma de nuevos hechos” (p. 72)

El sentido connotativo del espejo ‘distinto’, el espejo ‘acuático’, apunta a su ser distinto o mejorado: ese ser diferente del reflejo que provoca: “una infinita movilidad y diversificación de aquello que puede ser reflejado en él” (p. 75). Por ello resulta lógico que tal espejo se sustraiga al encierro y la limitación propia del cuarto. A este respecto, señala la autora que ‘cuarto’ “denota enmarcamiento, espacio limitado por murallas”, algo plenamente opuesto a la capacidad ilimitada del espejo en tanto ente respecto de

aquello que puede reflejar. Se trata, como se dijo, de un espejo activo porque ‘se hace’ y ‘se aleja’. “Si el reflejo era infinitamente abierto, movable en cuanto al objeto que podrá acoger en sí, ahora se pone de manifiesto su no limitación” (Id.): es ‘más profundo que el orbe’. Por su lado, “el reflejo adquiere una corporidad especial y definitiva: es el reflejo que el poeta hace de las cosas”.

“El espejo de agua” constituye un poema que señala que, en tanto texto cuyas objetividades se refieren a la poesía, “[e]l poetizar tuvo una forma especial que ya no puede ser mantenida”, una forma que podríamos llamar ‘superficial’ y ‘pasiva’. Acaso ‘automatizada’. La representación mimética propia de los espejos corrientes, uniformes y superficiales se corresponde con esa “realidad limitada por muros” que en su limitación “produce la muerte”. En otras palabras: cuando el poema “se circunscribe a un lenguaje amurallado, cuando la poesía en su desnudez es anclada por una estructura formal, cerrada se torna estéril” (p. 77). Por eso ese reflejo imitativo, idéntico, es reemplazado “por un modo de reflejo ‘más profundo que el orbe’” (p. 76)

Asimismo, se trata de un espejo que prescinde de la luz para reflejar. En efecto, el hablante lírico alude a “un espejo que sólo refleja como ‘corriente’, como espejo de agua” y lo hace, además, ‘por las noches’, “precisamente en el momento en que el reflejar es un imposible, porque no hay luz” y “la luz es el elemento necesario para que el espejo refleje”. Referencia imposible a partir de la cual “surge un espejo transmutado, objeto distinto al de la realidad, objeto creado”. Empero, podría argüirse que la figuración del “espejo-reflejo es y ha sido de uso común en la poesía. De todos modos, lo que aquí queda patentizado es que

no se trata del espejo como psiquis en general, capaz de aprehender, reflejar en sí los objetos, sino que es una psiquis en un momento especial ‘por las noches’ y activa porque ‘se hace’ y ‘se aleja’. Es una psiquis que no refleja pasivamente lo que le es dado sino lo que ella quiera reflejar (pp. 79-80)

La equiparación espejo-conciencia representadora se muestra, así, fundamental al momento de diagramar una cartografía postcartesiana del sujeto. El modelo especular vanguardista, por cierto, nada tiene en común con el moderno. La conciencia del sujeto de la modernidad se pretende a modo de un reflejo idéntico y pasivo del mundo. Conciencia capaz de representar(se)lo tal cual es y en función de sí. La conciencia del sujeto contemporáneo, en cambio, se sabe situada e incapaz de poder dar cuenta de cualquier noción totalizadora, por caso la de ‘mundo’. Sus intentos son siempre parciales, imprecisos y, por supuesto, abrumadores.

Resta agregar que, en lo atinente al devenir de la literatura latinoamericana, el estudio de Cúneo Macchiavello concluye por considerar a *El espejo de agua* en el sentido de “una obra de transición, un modo de responso al modernismo”. A la vez que una aproximación, tímida aún, al “[c]onocimiento teórico acerca de una nueva poesía”; es el poemario, en otros términos, un “ensayo de procedimientos nuevos”, todavía con “pocas imágenes creacionistas realmente logradas”; no obstante, “poesía en que el creacionismo se anuncia incipiente aún, pero ya en búsqueda de sus propias formas” (p. 79)

Pasemos ahora a tratar sobre los libros de Vicente Huidobro que le siguen (o anteceden) a *El espejo de agua*, esto es, *Ecuatorial* y *Poemas árticos*, ambos de 1917. A este propósito, resulta sumamente interesante la aproximación de Eiji Yasuhara¹². En ella señala el lugar destacado que en la trayectoria poética de Huidobro posee su estancia en París entre 1916 y 1925. Dice que en ese período se incorpora a la revista *Nord-Sud* en sociedad con otros poetas, como ser Pierre Reverdy, se relaciona con artistas de la talla de Pablo Picasso (a quien, por ejemplo, le dedica *Ecuatorial*) y es “influido por las nuevas corrientes del arte -sobre todo, el cubismo-” (Yasuhara, 2021, p. 105). En ese contexto el artista chileno “desarrolla su estilo poético”. La cuestión que se plantea Yasuhara es qué tan hondo caló el cubismo en su poética; si puede postularse una “fase cubista” del poeta en este período.¹³

“Sin embargo” —se ataja Yasuhara—, al reducir al marco del cubismo la producción huidobriana de estos años se “corre el riesgo de ignorar el cambio estético que sin duda tiene lugar dentro” de esa supuesta ‘fase cubista’. Y si “todavía” resultan reconocibles “ciertos elementos miméticos en obras marcadamente cubistas como *Horizoncarré* (1917) y *Tour Eiffel* (1918)”, otras obras posteriores discrepan en mayor medida respecto de la realidad objetiva. La cuestión, como se puede apreciar, también aquí consiste en situar el momento de pasaje efectivo a la estética creacionista en sentido pleno, o bien, de una poesía moderadamente mimética a otra ostensiblemente no mimética. En el marco del devenir de esa “evolución estética” de la obra de Huidobro, escribe Yasuhara que “*Ecuatorial* (1918), una de las obras más importantes de Vicente Huidobro, se debe considerar como un poema de transición” (Id., p. 105). Si bien comparte con *Horizoncarré* y *Tour Eiffel* “un estilo tipográfico experimental”, resulta evidente que *Ecuatorial* se aleja de las otras obras aludidas al presentar un evidente distanciamiento respecto de la realidad objetiva. En otras palabras: *Ecuatorial* vendía a funcionar a modo de bisagra entre una fase de búsqueda vanguardista (manifestada por *El espejo de agua*, *Horizoncarré* y *Tour Eiffel*) y la adquisición efectiva del creacionismo. De este modo, el análisis de *Ecuatorial* encarado en este artículo pivota en torno a la siguiente cuestión: “¿por qué el poeta chileno abandona el estilo cubista para después explorar otro?” (Id., p. 106).

La explicación del título del libro, esto es, *Ecuatorial*, formulada por Yasuhara es sin duda ingeniosa: dice que luego de la finalización de la Gran Guerra “la destrucción de la civilización europea llevaba a muchos artistas a reconocer su limitación y, además, dudar del racionalismo europeo” (p. 111). Ello impele a los artistas de vanguardia europeos a buscar sus fuentes de inspiración fuera de su contexto, sobre todo en África y Europa. Las marcas africanas son visibles, por ejemplo, en la obra de Picasso de esa etapa. Como sea, esa tendencia de los artistas europeos coincide con un simultáneo “cuestionamiento reflexivo de los poetas latinoamericanos, para quienes esta vuelta a América supuso una oportunidad pertinente para pensar qué es lo que caracteriza a su continente y lo distingue de la Europa”. En consecuencia, las tendencias nacionalistas

propias del posmodernismo latinoamericano convergen con “la aspiración vanguardista a lo nuevo”. Este razonamiento resulta muy útil a los fines de explicar, por ejemplo, las equívocas relaciones del posmodernismo con las incipientes vanguardias. O bien de qué manera las tendencias posmodernas preparan el camino a la vanguardia en Latinoamérica. Previengamos que en el campo de la lírica esas continuidades resultan algo más difíciles de percibir. Pero existen. No tanto así en el dominio de la narrativa, donde son más visibles. Recordemos que a partir de la segunda mitad de la segunda década del siglo XX se desarrolla el regionalismo criollista al calor de aquel interés europeo por el exotismo americano. Digamos entonces que, en tanto parte de este contexto cultural, *Ecuatorial* es un título que alude a la intención de Huidobro de referir un lugar exótico, es decir, no europeo. Concretamente: ‘ecuatorial’ “es un adjetivo del que quizá podríamos deducir el intento de Huidobro de expresar lo no europeo” (p. 112)

Al igual que en las poesías “El espejo de agua” o “Año nuevo”, también en este poema Huidobro apela a una suerte de perspectiva binaria al describir “de manera contrastada estos mundos: Europa, por un lado, y el mundo exótico y poético, por otro” (Id.). Europa es las armas y la guerra, consideradas de manera muy crítica; en cambio, frente a una Europa de ciudades arrasadas, “se enfatiza la alegría y la opulencia que caracteriza el mundo en el que se encuentra el sujeto poético” (Id.). Si pensamos que el yo poético de *Ecuatorial* “se considera un doble del poeta”, puede concluirse que “Huidobro expresa su añoranza por América Latina”. Sin embargo, ese “mundo paradisíaco no es exactamente un lugar específico del continente latinoamericano”; no es un lugar que pertenezca “a América Latina ni a África”; se trata de “una abstracción formada a partir de lugares no europeos, no ‘civilizados’” (p. 114). Ese mundo ecuatorial aludido en el libro se halla desvinculado de cualquier clase de realidad objetiva.

Si lo que plantea Yasuhara es realmente así y *Ecuatorial*, publicado en 1918, es el libro que divide aguas en el decurso de la estética huidobriana, entonces se entiende que la fecha real de la publicación de *El espejo de agua* sea 1918 y no 1916.

En las páginas de “Fin del mundo, fin de un mundo: *Ecuatorial* de Vicente Huidobro”¹⁴, Cedomil Goic, por su parte, también se refiere a diferentes aspectos de este libro. Su propuesta consiste en analizar diversas aristas del poema en cuestión. Primero lo contextualiza en el ‘sistema’ de cuatro libros publicados por Huidobro en 1918 en Madrid: dos textos en francés -*Tour Eiffel* y *Hallali*- y dos en español -*Ecuatorial* y *Poemas árticos*-. “Estos libros”, señala, “significaron el primer impacto de la 'poesía nueva' o poesía de vanguardia en la historia de la poesía de lengua española” (Goic, 1999, p. 6)

A continuación, se aboca a describir de manera general el poema: anota que “está dedicado ‘A Pablo Picasso’ y debe verse en él una respuesta característicamente poética al cubismo”, o sea que se trata de

un poema que utiliza la parataxis, el principio de yuxtaposición o montaje a la manera propia de las formas temporales, es decir, en el plan de la sucesión y de la cadena temporal, como lo hacen las cadenas narrativa, cinematográfica y musical, y no predominantemente en el plano del espacio (Id., p. 8)

No obstante, debe reconocerse que “ciertos resortes espaciales son de importancia también en el poema, que juega característicamente con la disposición dispersa de las líneas en la página y con la dimensión visual” (p. 9). Las réplicas propiamente poéticas a la pintura cubista se perciben en las siguientes marcas procedimentales:

- 1) la disposición secuencial;
- 2) el contenido de esas secuencias dado por las metáforas de destrucción, de cosmicización, de animación de lo inerte, de mecanización de lo vivo;
- 3) la estructura múltiple de las imágenes, que deforma o abstrae los motivos reales o contextuales.¹⁵

En cuanto al título, Goic percibe una “importante determinación del origen del hablante, originario del sur y extraño en el mundo europeo” (p. 11). Agrega que el enunciador se autorrepresenta implícitamente a manera de “un salvaje que abandona el lugar natural para visitar el mundo del espíritu”, aunque paradójicamente “trastornado por la destrucción catastrófica de la guerra”: se trata de un mundo en el que el yo poético “se abisma”, un mundo “que admira”, y en el que, a la vez, “se ve huérfano, extraño y, al mismo tiempo, dueño de sí mismo” (Id.).

Este fenómeno posee una “doble proyección”:

1) Con el rótulo ‘ecuatorial’ se “advierde sobre la alusión contextual del poema” (Id.). Esto ha llevado a algunos críticos a postular “una inconsecuencia del poema con la poética creacionista”, la cual “afirma la ambición de crear una poesía que no sea una descripción ni un comentario de la realidad, sino un objeto nuevo e independiente de ella” (Id.). No obstante, lo que ocurre es que “el poeta toma conscientemente los motivos del mundo objetivo” (Europa, la Gran Guerra, la geografía conocida, ciertos personajes históricos y, en fin, el conjunto de “elementos de conocimiento y experiencia ordinarios”). El yo poético usa estos elementos de modo selectivo, “según su sistema de preferencias”, pero lo hace con la finalidad de “transformarlos y devolverlos al mundo objetivo mediante la técnica poética creacionista”: por su intermedio “los desrealiza, altera, o distancia de nuestra percepción corriente”, a fin de construir “imágenes de impertinencia semántica, surgidas de la inhabitual combinación de las palabras” (Id.).

2) La expresión ‘ecuatorial’ “apunta a una zona de altura de ventajosa aproximación y lejanía de Europa” (Id.). Así, históricamente la percepción del Ecuador “como una zona más allá de las posibilidades de experiencia europea” determina que “la gravitación poética de la palabra ‘ecuatorial’ y de la línea y zona ecuatoriales es, desde el punto de vista europeo, colonial, marginal y extraña” (Id.)

En resumen, mediante la recurrencia al título el yo enunciador logra confrontar “un mundo y un cielo nuevos”, por un lado, “con el viejo mundo y un tiempo en disolución

y muerte”(12), esto es, la admirada Europa del poeta, por otro. Ambos espaciointetizados en el valor connotativo del vocablo ‘ecuatorial’.¹⁶

En cuanto al lenguaje poético ostentado en esta obra, escribe Cedomil Goic que el mismo “descansa fundamentalmente en la serie de figuras que Huidobro llama ‘imagen creada’, ‘la descripción o situación creada’ y el ‘concepto creado’” (Id.). No podemos ahora ejemplificar cada una de ellas, digamos tan sólo que “se definen lingüísticamente como formas de la predicación con impertinencia semántico-lingüística”, esto es, que se trata de “epítetos impertinentes o sintagmas en que se combinan un sustantivo y un adjetivo, morfológico o sintáctico, de implicaciones semánticas contradictorias.” (25)¹⁷

Como sea, en términos representativos este libro propone y desarrolla una curiosa ‘visión doble’ que testimonia, por un lado, “la fácil referencia a lo ordinario” y, por otro, “la creacionista alteración de la realidad” orientada a “consolidar o plasmar lo insólito e inhabitual, objeto nuevo puesto en el ser a que aspira la poética creacionista” (Id.).

Goic concluye que

Ecuatorial es un poema largo de desarrollo y organización secuencial, regulado por anáforas y repeticiones en el plano superficial, generado por la matriz del despertar que deriva en varias ampliaciones del nuevo ver, explorar y cantar, reguladores de imágenes autobiográficas, de la guerra y del fin del mundo, de muerte y de renovación profética (p. 27)

En referencia al segundo libro de Vicente Huidobro en lengua castellana publicado en ese cardinal 1918, *Poemas árticos*, vale ahora repasar algunos de los conceptos que George Yúdice vierte en “*Poemas árticos: modelo de una nueva poética*”¹⁸. Escribe allí que se propone esbozar “una gramática o teoría del lenguaje poético” aplicable a *Poemas árticos* y que dicha propuesta se encauzará “en dos niveles: uno, semántico; el otro, temático-intertextual” (Yúdice, 1979, p. 50), los cuales son interdependientes en

“el sistema de esta obra” (Id.). El crítico, seguidamente, analiza pormenorizadamente el poema “Horas”, el primero de la serie:

HORAS

El villorrio

Un tren detenido sobre el llano

En cada charco

duermen estrellas sordas

Y el agua tiembla

Cortinaje al viento

La noche cuelga en la arboleda

En el campanario florecido

Una gotera viva

desangra las estrellas

De cuando en cuando

Las horas maduras

caen sobre la vida

En primer lugar, señala un principio constructivo regido por la oposición [más/menos dinámico]. Así, el texto puede ser dividido en dos partes de siete y seis versos respectivamente: en la primera, predomina la suspensión de varios fenómenos; en la segunda, esos mismos fenómenos se dinamizan. Como sea, Yúdice encara un análisis de la forma en que se halla organizado el léxico del poema en base a conjuntos semánticos que permiten establecer relaciones entre los distintos lexemas del texto. Sin entrar en

mayores detalles, concluye que, al igual de lo que ocurre en este poema, todos los demás de *Poemas árticos* desarrollan una suerte de teoría del tropo. En otros términos: “por medio de la permutación de semas, Huidobro logra lo que Umberto Eco llama una *semiosis ilimitada*” o, en palabras del propio Eco, lo que acontece toda vez que “... cada signo... adquiere conexiones con otro, y cada sustitución ha de depender de una conexión que el código prevé. Desde luego, se pueden producir conexiones en las que nadie ha pensado”¹⁹. El análisis que Yúdice hace de “Horas” se puede extender de este modo al resto de los poemas del libro y, luego, resumirse “en una representación gráfica del infinito entrecruzamiento de códigos” (o eso que se denomina *semiosis ilimitada*); sobre esta base, “se genera el lenguaje tropológico en *Poemas árticos*” (Id., p. 53). Añade, además, que la obra de Huidobro desde *El espejo de agua* hasta *Poemas árticos* “se presta a este tipo de análisis porque es, en efecto, la exploración y estructuración de un universo semántico particular” (Id.). Tales operaciones de transformación sémica provocan “repercusiones en el nivel de la verosimilitud poética”.

Así es como define a la estética creacionista en los términos de una “conjunción de dos verosimilitudes poéticas en tensión: lo tradicionalmente poético (astro, pájaro, canto, luna, etc.) y lo mecánico-futurista (avión, automóvil, foco eléctrico, etc.)”. La búsqueda poética creacionista, entonces, entrecruza dos verosimilitudes: la tradicional (manifestada en términos de “búsqueda de un mítico pasado poético”) y la futurista (manifestada en el tema de la exploración científica y tecnológica). Resumidamente, el creacionismo se trataría de una suerte de metapoesía, una poesía lanzada a explorar la poesía “a partir de varios *corpus* poéticos ya codificados —lo eglógico, lo romántico, lo simbolista, lo modernista, lo futurista—” (Id.), los cuales aparecen fragmentados a lo largo de *Poemas árticos* y resultan únicamente identificables por medio de las palabras clave.

Antes de concluir y respecto al sujeto textual, anota Yúdice que “el yo del texto anda en busca de sí mismo, pero esa mismidad consta precisamente de esta serie de citas textuales, de las verosimilitudes literarias” (p. 55). De esta manera, si tal como se

apuntó al inicio de este informe se considera el yo en términos de enunciación o espacio textual, “se puede proponer una teoría de la textualidad basada en el establecimiento de la subjetividad del sujeto enunciante” (Id.). Yúdice recurre a la perspectiva de Lacan, para quien “el sujeto, el yo, es una noción operacional, una función cuyo planteamiento se logra mediante la identificación con el Otro” (Id.). Recuérdense en este punto las menciones de Enrique Foffani a las citas ‘agramaticales’ de Rimbaud y Vallejo al momento de cimentar su tesis central. La poesía de vanguardia de Huidobro abre, pues, el camino a una forma inédita de subjetividad. En consecuencia, si como se demostró ponen estos textos “en tensión dos verosimilitudes contrastantes”, lo hacen no a manera de expresión de “una congoja de procedencia modernista”, sino “para marcar el paso de una poética a otra” (Id.) o bien de una modalidad de la representación imitativa a otra que ya no lo es. Yúdice agrega que en la pintura cubista sucede “algo muy parecido”: se trata también allí de dos modos de representación que condicionan otras tantas modalidades de interpretación de la obra; escrito en sus términos, “una estética constructivista contradice los intentos de interpretar el cuadro según una estética representacional” (Id.). En medio de esa puja, dos formas de la subjetividad pugnan a su vez por sobreponerse.²⁰

4-Consideraciones finales

Se habló al final del punto 3 del gesto antirrealista propio de las vanguardias, en general, y del creacionismo en particular. A propósito, no puede perderse de vista que por los mismos años en que Vicente Huidobro ‘teoriza poéticamente’ por medio de manifiestos y poemas, la escuela formalista rusa (estrechamente vinculada a la vanguardia futurista de aquel país), elabora -aunque de modo mucho más técnico-conceptos de, en última instancia, orientaciones semejantes. En efecto y por poner un ejemplo, ¿qué dicen los formalistas acerca de la forma de representar propia del realismo artístico? La respuesta la da uno de los más conspicuos miembros de grupo, Román Jakobson, en las escasas páginas de un escrito cardinal titulado “Sobre el realismo artístico”²¹. Allí escribe que el realismo es una corriente estética cuyo objeto

consiste en reproducir la realidad, a través de la obra de arte, lo más fielmente posible, esto es, logrando un efecto superlativo de verosimilitud.

No obstante, esa definición de realismo se muestra prestamente ambigua o bien se relativiza según el punto de vista que se adopte en relación a la obra tenida por realista.

En otras palabras,

- A. Es realista la obra propuesta como tal (es decir, como verosímil) por el autor.
- B. Es realista la obra percibida como tal (verosímil) por el receptor.

A lo largo de la historia del arte estas dos acepciones de realismo se han confundido permanentemente. A ellas -acota Jakobson-, se le puede sumar una tercera:

- C. Es realista la obra que posee los rasgos de la escuela artística del siglo XIX llamada, precisamente, realismo.

Hasta acá, según puede apreciarse, se cuentan ya tres acepciones distintas de realismo: la fundada en la intención del artista, en la del perceptor y la que se ajusta a los principios de una escuela artística determinada. No obstante, las cosas pueden complicarse un poco más si se medita en que el punto A (realismo del emisor) presenta a su vez una ambivalencia que permite distinguir entre:

A1- La tendencia a deformar los cánones artísticos vigentes interpretada como un acercamiento a la realidad.

A2- La tendencia a respetar la fidelidad del canon que se interpreta como fidelidad a la realidad.

García, Guillermo

En cuanto a la segunda definición de realismo, la B (realismo según el criterio del perceptor), se presupone que la estimación de quien decodifica la obra es objetiva; sin embargo, también respecto a este punto pueden darse las siguientes ambivalencias:

B1– Yo, en tanto perceptor, soy revolucionario con respecto a las normas artísticas vigentes y veo su deformación como un modo de acercamiento a la realidad.

B2– Yo, en tanto perceptor, soy conservador y veo la deformación de los cánones vigentes como una alteración de la realidad.

En conclusión:

1. Existen diversas acepciones de la palabra realismo; con lo que se podría decir que la de realismo es una noción sumamente relativa.
2. El formalismo ruso liga la noción de realismo no tanto a la representación en sí que la obra hace de la realidad, sino a la representación puesta en relación con la intención del emisor que representa y los parámetros perceptuales del receptor que interpreta.
3. Recordemos: para los formalistas (y para la fenomenología, de la cual evidentemente tomaron unas cuantas ideas), la obra de arte es, sobre todo, una manera de percibir el mundo representado en ella (subrayemos el hecho de decir ‘el mundo representado en ella’ y no ‘el mundo exterior que ella representa’).
4. Si la obra constituye un hecho perceptivo del mundo representado en ella, abre, consecuentemente, una vía de conocimiento hacia ese mundo. Sí: la obra de arte es una forma de conocimiento.

¿Cuál sería, entonces, la definición de realismo de los formalistas rusos? A no dudarlo, la misma surgiría de la siguiente fórmula:

A1 (tendencia del artista a deformar los cánones artísticos vigentes de la representación interpretada a manera de acercamiento a la realidad).

+

B1 (perceptor revolucionario con respecto a las normas artísticas vigentes de la representación que considera la deformación como un modo de acercamiento a la realidad).

=

OBRA DE EFECTO REALISTA

Dicho en otras palabras, para los formalistas rusos la obra realista sería, básicamente, la obra de arte de vanguardia. Siendo la obra de arte vanguardista aquella que infringe el criterio figurativo y mimético de representación. Por ende, se trata de un tipo de obra sustraída a lo real, entendiendo lo real en los términos de naturaleza humanizada. Así, los patrones sobre los que se canaliza el habitual trato perceptivo hacia lo real sucumben ante la representación vanguardista, la cual instaura, a través del extrañamiento, una modalidad novedosa de la percepción (que a la postre, según entienden los formalistas, repercute en el conocimiento que el perceptor tiene de su realidad mundana)

La representación humanista, esto es, figurativa, mimética y orgánica entra en crisis frente a la obra de arte de vanguardia. Dicho a la inversa: la modalidad representativa propuesta por las tendencias de vanguardia, por definición, inorgánica y no-imitativa, se aleja necesariamente de cualquier criterio referenciado en el sujeto. Esta clase de representación no refleja (ni pretende reflejar) el mundo 'de por fuera a ella'. En resumen: no refleja, no *re-presenta*, sino que *presenta*. ¿Y qué es lo que presenta? Su propio ser-obra, su modo de hacer-se.

La metáfora huidobriana del espejo de agua, así, no refiere un modo distorsionado de representar un único mundo que, allí afuera, permanece invariable. En verdad, nada exterior se refleja en ese extraño espejo. Los espejos comunes devuelven idéntico aquello que en ellos se refleja. Ellos reafirman la identidad de los entes. En cambio, el espejo de agua comporta, en sí, una des-identificación que es, a la vez, una des-entificación de todo lo que atrapan. La des-figuración niega la representación en tanto abre una vía inesperada para el logro de una inédita presentación. Ese logro, al efectivizarse en la obra, instaura una percepción distinta, difícil. Y esa dificultad perceptual nacida durante el intento decodificador de la distorsión no imitativa propuesta por la obra de arte vanguardista es, justamente, la que abre al intérprete la posibilidad cognoscitiva inédita de un mundear alternativo.

Notas

Heidegger, Martin (2000). “La época de la imagen del mundo”. En *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza, p. 63.

² Foffani, Enrique (2000): *Subjetividad y dinero en la poesía (1918.1938) de César Vallejo*. Tesis de Doctorado en Letras en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Bs. As.: Facultad de Filosofía y Letras.

³ Ahora bien: si el sujeto deviene indefinición, fragmentación o, directamente, ausencia, ¿cómo podría ser garante del sentido? ¿Cómo podría ser, en fin, garante de nada?

⁴ Buenos Aires: Siglo XXI, 12° edición, 1985.

⁵ El 30 de diciembre de ese mismo año, Almacchio Diniz firma un escueto artículo en el *Jornal de Noticias* de Salvador, en Bahía, titulado “Uma nova escola literària”; si bien aborda idéntica cuestión, lo hace en forma más breve y epidérmica que Darío. De carácter meramente informativo, el texto de Diniz refiere algunos aspectos del futurismo (“la más moderna de las escuelas literarias del mundo latino”) y traduce partes esenciales del Manifiesto Futurista de Marinetti, que había sido publicado en la primera página de *Le Figaro* de París, el 20 de febrero de 1909.

⁶ En noviembre de ese año aparecen muchas paredes de Buenos Aires empapeladas con la revista mural *Prisma*, timoneada por Jorge Luis Borges, Guillermo de Torre, Eduardo González Lanuza y Guillermo Juan; paralelamente, el 7 de noviembre de 1921 José I. de Diego Padró y Luis Palés Matos publican en *El Imparcial* de San Juan de Puerto Rico, “Orquestación diepálica”, poema dadaísta de marcada expresión onomatopéyica. Por último, a finales de 1921, el manifiesto *Actual* núm. 1 es pegado en las paredes de la ciudad mexicana Puebla; su autor, Manuel Maples Arce, funda por este medio el movimiento estridentista. A estos ejemplos habría que agregarles el poema-programa “Poética”, de Manuel Bandeira, leído en la Semana de Arte Moderno de San Pablo, Brasil, en febrero de 1922 (“*Estou farto do lirismo comedido / Do lirismo bem comportado / Do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente protocolo e manifestações de apreço ao sr. diretor...*”) y el “Prefacio Interesantísimo” a *Pauliceiadessvairada*, el fundacional libro de poesía de Mario de Andrade editado, también, en 1922 (pero escrito entre fines de 1920 y finales de 1921).

^{6bis} Cfr. Huidobro, Vicente (2021). Manifiesto *Non serviam – El espejo de agua – Ecuatorial – Poemas árticos*. Guillermo García (Prólogo y edición). Lomas de Zamora: Facultad de Ciencias Sociales, UNLZ.

⁷ La modernidad remoja la metáfora antigua del saber como iluminación. Especular, reflexionar, echar luz sobre algo, dar a luz o parir una idea implican formas de ‘ver’, ‘contemplar’ con claridad, para poder, desde luego, ‘saber’; se trata del conocimiento concebido a modo de mirada e iluminación (la luz es necesaria para poder ver). La raíz indoeuropea **vid* es la de ‘ver’, ‘visión’, y es, por ello, la que nombra a los *Vedas*, el conjunto de libros sapienciales del hinduismo. Se encuentra, asimismo, en la palabra ‘druida’ (dru + vid, ‘dureza’ y ‘sapiencia’). La sabiduría se vincula a la iluminación necesaria para poder ‘verlo todo’. El ver todo, ese ver más allá de lo visible propio del sabio, se halla cifrado en la figura de Tiresias: el adivino ciego que lo ve todo. No se trata, claro, de una visión meramente exterior, sino interior: contemplativa. Contemplar proviene del latín *cum-*, una clase de acción conjunta, y *templum*, el lugar consagrado, allí donde los iniciados ‘miran en el cielo’ el vuelo de los pájaros. El vocablo *templum*, a su vez, proviene de ‘espacio seccionado’, ‘acotado’, tanto terrestre como celeste,

ambos en mutua correspondencia. Así, en la porción de cielo correspondiente al lugar destinado a ser ‘consagrado’ se contemplaba el vuelo de los pájaros (‘auspicios’) por parte de los ‘augures’ a fin de poder ‘inaugurar’, abajo, el santuario. Si sobrevolaban aves oscuras, estos eran tenidos por pájaros de mal agüero asociados a la oscuridad, la indistinción, lo que no permite ‘ver con claridad’, en fin, al dominio ‘infernial’. Contemplar, entonces, alude a una técnica de observación, patrimonio de los sabios. La representación nacida del contemplar se asocia, desde el origen, al dominio celeste y luminoso, a los buenos augurios.

⁸ Blumenberg, Hans (2003). *Paradigmas para una metaforología*. Jorge Pérez de Tudela Velasco (Trad.). Madrid: Trotta, p. 47.

⁹ Existe una controversia acerca de la fecha de publicación del breve libro de poemas *El espejo de agua*, el primero parcialmente vanguardista de Vicente Huidobro y, presumiblemente, del conjunto de las vanguardias poéticas en Latinoamérica. La fecha de 1916, proclamada por Huidobro reiteradas veces a lo largo de su vida, correspondería a una edición bonaerense de la que no se conservan registros. De 1918 es la más antigua edición conocida. No vamos a tratar acerca de esa cuestión en este informe. Máxime cuando la cuestión, a nuestro parecer, ya ha sido zanjada de manera contundente a favor de la segunda fecha. Cfr. Rojas, Waldo (2004). “El fechado dudoso de *El espejo de agua* a la luz de la tentativa poética francesa de Vicente Huidobro”. ¿Un extravío del anhelo de originalidad radical?”. *Caravelle* (1988-), pp. 63-88. Asimismo, trata sobre esta cuestión el poeta español Juan Larrea (1895-1080), quien fue parte de la primera vanguardia española y gran amigo de Huidobro, en un extenso estudio publicado poco antes de su fallecimiento. Cfr. Larrea, Juan (1979). “Vicente Huidobro en vanguardia”. *Revista Iberoamericana*, vol. 45, N° 106, pp. 213-273. Dice que “el tan debatido asunto de las ediciones de *El espejo de agua*” es “para muchos es cosa resuelta a favor de las alegaciones de su autor”. Sin embargo, “aunque mire con gran simpatía tal convencimiento, no me estimo todavía tan seguro como para pronunciarlo rotundamente, porque a mi juicio existen aún en la cuestión diversos puntos oscuros que piden esclarecerse” (pp. 229-230)

¹⁰ “Vicente Huidobro, poesía de dos tiempos: *Peit ut vivat*”. *Revista iberoamericana*, Vol. 60, N°168, 1994, pp. 715-722.

¹¹ Cúneo Macchiavello, Ana María (1977). “Análisis de *El espejo de agua*, poema de Vicente Huidobro”. *Revista Chilena de Literatura*, pp. 67-82.

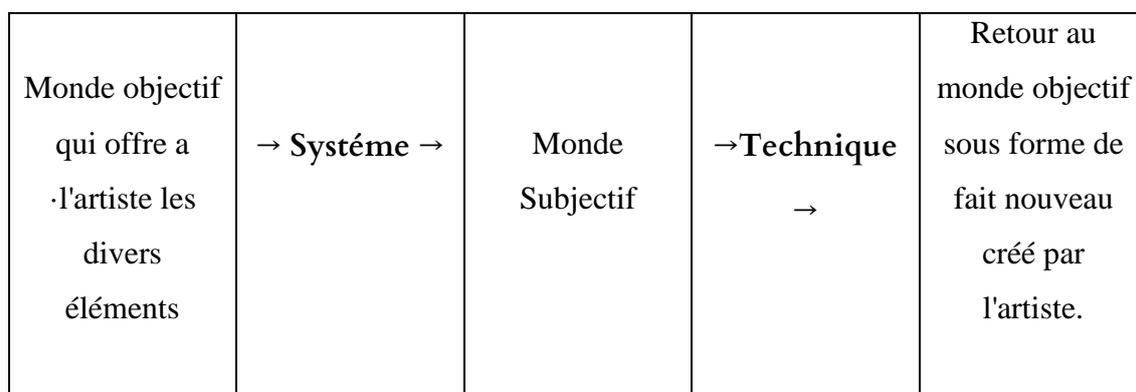
² Yasuhara, Eiji (2021). “El alejamiento de la realidad: el cambio estético en *Ecuatorial* de Vicente Huidobro”. *Hispanica/Hispánica*, vol. 2020, N°64, pp. 105-123.

³ Para los vínculos que a partir de 1916 (cuando un joven Huidobro de 23 años arriba a París) y hasta los primeros años de la siguiente década indudablemente existieron entre el creacionismo en formación y el cubismo ya consolidado, vale adentrarse en el estudio de Frank Rutter titulado “La estética cubista en *Horizoncarré* de Vicente Huidobro (variété)” (1978, pp. 123-133). Allí señala que la influencia cubista le llega a Huidobro a través de Pierre Reverdy, director de la revista *Nord-Sud*, y del grupo de escritores congregados en torno a ella al que Huidobro también perteneció. De Reverdy menciona Rutter que fue “el primero y más arduo exponente del cubismo literario” y quien “impuso una disciplina inflexible a los que él consideraba sus ‘discípulos’” (p. 125). Las influencias cubistas en esa etapa de la obra huidobriana pueden rastrearse a través de los siguientes factores: 1) EXPERIMENTOS TIPOGRÁFICOS: “la tipografía se destaca por la distribución de espacios en blanco en la página, que separan grupos de dos o tres líneas quedando así imágenes ‘aisladas’ que sirven como unidades propias que facilitan su comprensión. Además, los blancos producen un agradable efecto ‘visual’ que podría reflejar el deseo de la vanguardia de lograr una fusión o acercamiento de la poesía y la pintura. También hay mayúsculas dentro del cuerpo del poema con el propósito de poner énfasis sobre una idea o imagen particular, resultando también un toque pictórico en la composición” (p. 125). 2) FRAGMENTARISMO: “la eliminación de lo anecdótico y de lo descriptivo ... se reemplaza mediante el fragmentarismo y la elipsis. El poema queda así reducido a una sucesión de anotaciones, una presentación de estados de ánimo, sin visible enlace causal” (p. 126). 3) OPACIDAD Y CLARO-OSCURO: “En *Horizoncarré* no existe un colorido variado, hecho que se corresponde con los colores oscuros y opacos de las primeras telas cubistas de Braque y Picasso” (p. 127). 4) “en *Horizoncarré* existe un predominio de lo ilógico y lo irracional, resultado inevitable

de la casi eliminación de elementos narrativos o descriptivos. El lector, entonces, utiliza sus facultades imaginativas para evocar su propia visión interior, construyendo así una ‘totalidad’ a partir de un poema que consiste solo en imágenes aparentemente inconexas. En la mayor parte de los casos esta totalidad se registra en la mente del lector únicamente después de un esfuerzo intelectual posterior a la lectura” (p. 129). De esta manera, “en la poesía moderna, la materia prima de la composición era la imagen con valor único e independiente, pero que, a su vez, formaba parte de una totalidad, la que, como en la pintura cubista, necesitaba de la participación intelectual del lector-observador” (p. 130). Asimismo: “La aproximación de Vicente Huidobro al cubismo no es sólo teórica. Se manifiesta singularmente en la ruptura de la estructura geométrica del discurso poético. En el plano estético, a la función de las imágenes visionarias y visiones, se une la ilogicidad en la vinculación de componentes referenciales, distintos y alejados, en la deconstrucción y superposición de planos” (Cfr. Valcárcel, 1995, p. 21)

⁴ GOIC, Cedomil (1999). “Fin del mundo, fin de un mundo: *Ecuadorial*, de Vicente Huidobro”. *Revista Chilena de Literatura*, pp. 5-29.

⁵ Cfr. la nota 12 de este estudio. Asimismo, sobre la equívoca relación creacionismo-cubismo dice René de Costa en su estudio “Huidobro en el más allá de la Vanguardia: París (1920-1925)” que “Huidobro realizó un enorme esfuerzo a fin de reunir las vanguardias bajo el estandarte del creacionismo, su visión personal del cubismo” (De Costa, 1982, p. 5); además menciona que en un ensayo de 1921 titulado “La creación pura”, Huidobro desarrolla el siguiente diagrama:



Se trata, por cierto, de una ‘reelaboración técnica’ de los conceptos contenidos en el manifiesto “*Non serviam*”. De Costa lo explica de esta manera: “El sistema es lo que controla la selección de las cosas, mientras la técnica las convierte en algo nuevo. Se trata de una línea de producción, de un concepto del arte como producto elaborado por la mente del poeta. El creacionismo, definido así, con evidente soltura, se convirtió para Huidobro en una especie de marca aplicable a cualquier cosa ‘creada’. Sin embargo, e incluso dentro de este simplificado esquema del proceso poético, no es difícil observar que si el suministro inspiracional es relativamente constante, la producción sólo puede variar a través de un cambio de técnica. Como consecuencia, y en pos de la originalidad, Huidobro estaba obligado a ir más allá del cubismo, más allá de la entonces celebrada técnica de la yuxtaposición” (Id., p. 6). Luego, directamente, escribe que “los marcos teóricos del creacionismo ... eran los mismos del cubismo” (p. 7). Y que entre 1920 y 1925 se produjo una “transición”, ya que fueron esos “años de grandes cambios en Huidobro y en el vanguardismo, que atestiguaron el eclipse del cubismo por el sol de Dadá y el surgimiento del surrealismo” (p. 11). Como sea, para el creacionismo “el poema ... no se relaciona con la experiencia: se convierte en experiencia” (p. 12). Esto determinó que la obra huidobriana haya comenzado “a adquirir una dimensión de ‘performance’, de espectáculo” (Id.). En resumen, “del cubismo había aprendido a manejar el texto como un objeto que debía percibirse visualmente; de Dadá aprendió que la percepción está en buena medida determinada por el contexto” (Id.). Respecto de este último punto, de Costa aclara que “la lección-objeto fue el *pissoir* de Duchamp” (*pissoirse* denomina la estructura que envuelve y proporciona apoyo a los urinarios en el espacio público: la lección de Duchamp, entonces, ha consistido en desmontar al urinario de esa estructura y ‘recontextualizarlo’ a fin de conferirle un nuevo significado).

⁶ Con referencia a los sentidos asociados al espacio, las geografías y los límites contenidos en este título, Cfr. Miranda H. Paula (2012). “Lo espacial en la poesía de vanguardistas chilenos y en *Ecuatorial* de Huidobro”. *Acta Literaria*, N° 44, pp. 105-120. Allí, por ejemplo, puede leerse que lo que destaca “en *Ecuatorial* (1918) es la obsesiva preocupación por ‘los puntos cardinales’ y temporales que circundan al

hombre, en un momento en que la guerra y la destrucción amenazan la fijeza y estabilidad de estos referentes y clausuran para siempre la posibilidad de percibir lo real de la misma manera que antes” (p. 113). También: “Un sujeto ilimitado en su comprensión abarcadora del mundo se enfrenta contradictoriamente a un mundo que inventa límites ahí donde naturalmente no los hay y cuyo efecto más devastador será la guerra” (Id.). Versos como estos: “Sentados sobre el paralelo / Miremos nuestro tiempo / SIGLO ENCADENADO EN UN ANGULO DEL MUNDO” permiten a la autora concluir que en este libro el tiempo halla “atrapado y entrampado en el espacio”; sin embargo, se trata de un espacio urbano “signado también en algunos casos por su contraposición con los espacios naturales (cielo, mar, montañas)” (Id., p. 114). Concluye que “en *Ecuatorial* no sólo se deroga el entorno espacial, sino también el tiempo pierde corporalidad, marcando un antes y un después en la historia”. Y ejemplifica lo anterior con “Mi reloj pierde todas sus horas/ Yo te recorro lentamente/ Siglo cortado en dos” (Id.).

⁷ Un acercamiento eficaz a esta clase de figura sumamente frecuente en *Ecuatorial* y *Poemas árticos* lo efectúa Lucía Invernizzi en “Las figuras de disyunción en el poema ‘Sombra’ de *Poemas árticos* de Vicente Huidobro” [*Revista Chilena de Literatura*, 1977, pp. 83-107]. Acerca de estas figuras de disyunción, Invernizzi escribe que entienden por tales “aquéllas que se construyen ‘uniendo términos que, por definición, no admiten sino la disyunción’, según expresa Jean Cohen en su ensayo “Théorie de la Figure” [*Communications*, 16. París: Ed. du Seuil, 1970, pp. 2-25. Vid. p. 6.], y constituyen por ello transgresiones al principio lógico fundamental de la no contradicción que rige el lenguaje” (p. 83). Agrega que en el poema que se dispone a analizar, se centrará en aquellas “estructuras lingüísticas en las que se produce unión o aproximación de términos que, por su significado, lesiona el principio lógico señalado”, con el objeto de “determinar la índole y grado de la transgresión que esas estructuras de superficie representan” (Id.).

⁸ Yúdice, George (1979). “*Poemas árticos*: modelo de una nueva poética”. *Revista iberoamericana*, vol. 45, N°106, pp. 49-56.

⁹ Eco, Umberto (1972). *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen, p. 198.

²⁰ Sobre los nexos del Huidobro de estos años con la estética cubista (principalmente en cuanto a la influencia del cubismo en *Horizoncarré*), Cfr. RUTTER, Frank (1978). “La estética cubista en *Horizoncarré* de Vicente Huidobro (variété)”. *BulletinHispanique*, Vol. 80, N°1, pp. 123-133.

²¹ JAKOBSON, R. “Sobre el realismo artístico”. En Jakobson, Tinianov, Eichenbaum, Brik, Shklovski, Vinogradov, Tomashevski, Propp (1970). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov. Ana María Nethol (Trad.). Bs. As.: Siglo XXI.

Bibliografía

Benveniste, E. (1985). *Problemas de lingüística general*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Blumenberg, H. (2003). *Paradigmas para una metaforología*. Jorge Pérez de Tudela Velasco (Trad.). Madrid: Trotta, p. 47.

Cúneo Macchiavello, A. (1977). “Análisis de *El espejo de agua*, poema de Vicente Huidobro”. *Revista Chilena de Literatura*. Rectoría de la Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, pp. 67-82.

DE COSTA, René (1982). “Huidobro en el más allá de la Vanguardia: París (1920-1925)”. *Revista Chilena de Literatura*. Rectoría de la Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades pp. 5-25.

Eco, U. (1972). *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen.

Foffani, E. (2000). *Subjetividad y dinero en la poesía (1918.1938) de César Vallejo*. Tesis de Doctorado en Letras en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Bs. As.: Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

García, Guillermo

Goic, C. (1994). “Vicente Huidobro, poesía de dos tiempos: *Peit ut vivat*”. *Revista Iberoamericana*, Vol. 60, N°168. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, pp. 715-722.

Goic, C. (1999). “Fin del mundo, fin de un mundo: *Ecuadorial*, de Vicente Huidobro. *Revista Chilena de Literatura*. Rectoría de la Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, pp. 5-29.

Heidegger, M. (2000). “La época de la imagen del mundo”. En *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza, p. 63.

Invernizzi, L. (1977). “Las figuras de disyunción en el poema ‘Sombra’ de *Poemas árticos* de Vicente Huidobro”. *Revista Chilena de Literatura*. Rectoría de la Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, pp. 83-107.

Jakobson, R. “Sobre el realismo artístico”. En Jakobson, Tinianov, Eichenbaum, Brik, Shklovski, Vinogradov, Tomashevski, Propp (1970). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov. Ana María Nethol (Trad.). Bs. As.: Siglo XXI.

Larrea, J. (1979). “Vicente Huidobro en vanguardia”. *Revista Iberoamericana*, vol. 45, N°106. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, pp. 213-273.

Miranda, P. (2012). “Lo espacial en la poesía de vanguardistas chilenos y en *Ecuadorial* de Huidobro”. *Acta literaria*, N°44, pp. 105-120.

Rojas, W. (2004). “El fechado dudoso de *El espejo de agua* a la luz de la tentativa poética francesa de Vicente Huidobro”. ¿Un extravío del anhelo de originalidad radical?”. *Caravelle (1988-)*, pp. 63-88.

García, Guillermo

Rutter, F. (1978). “La estética cubista en *Horizoncarré* de Vicente Huidobro (variété)”. *Bulletin Hispanique*, vol. 80, N°1. pp. 123-133. Burdeos: Universidad Michel de Montaigne Bordeaux III.

Valcárcel, E. (1995). “Vicente Huidobro y el creacionismo en España”. En *Huidobro homenaje 1893-1993*. Servizo de Publicacións, pp. 11-49.

Yasuhara, E. (2021) “El alejamiento de la realidad: el cambio estético en *Ecuatorial* de Vicente Huidobro”. *Hispanica/Hispánica*, vol. 2020, N° 64. pp. 123-133. Tokio: Asociación Japonesa de Hispanistas.

Yúdice, G. (1979). “*Poemas árticos*: modelo de una nueva poética”. *Revista Iberoamericana*, vol. 45, N°106, pp. 49-56. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.