



Arte, Poesía y Modernidad

Maria Aparecida da Silva

Facultad de Letras
UFRJ Universidade Federal do Rio de Janeiro (Brasil)
masilva@domain.com.br masilva@ufrj.br

Resumen: El intranquilo pasaje de la Ilustración a las primeras generaciones románticas presentó los bosquejos críticos de una relación

inestable y no raramente paradójica —la del sujeto con el arte en cuanto objeto—, distendidos, a lo largo de todo el siglo XIX, en las reverberaciones de las polémicas filosóficas. A la entrada del siglo XX, aun tenían eco las ilaciones que se siguieron a la afirmación hegeliana de la subjetividad como motor de la autonomía autodeterminante de la razón, a partir de la cual la estética pasó a la categoría de «rama» de la filosofía histórica. Si la idea encarna la unidad de subjetividad y objetividad, la tarea del arte, en cuanto manifestación concreta de la idea, es representar esta unidad en la armoniosa unión de contenido espiritual y estructura material. La definición y valoración del arte, bien como la comprensión de sus procedimientos, quedaron así limitadas por el pensamiento hegeliano al reconocimiento de la predominancia de lo subjetivo o de lo objetivo en la creación artística y al grado que cada cual ahí llega a alcanzar.

Palabras clave: arte, estética, poética modernista, vanguardias

Manteniendo la tradición anglosajona de los ensayos breves retrospectivos, de carácter autocrítico y teorizante (compartida por Edgar Allan Poe, Thomas Stearns Eliot y Ezra Loomis Pound), *A Backward Glance O'er Travel'd Roads*, escrito por Walt Whitman en 1888, es justificación de un camino literario elegido pero también un reto declarado a la herencia estética del Viejo Mundo, eclipsada por las nuevas realidades de la ciencia y la democracia de una América potencialmente más dinámica y moderna. La comprensión de lo poético expuesta por Whitman sobrepasa, sin embargo, los límites del simple rechazo. No se trata, tan sólo, de reconocer cuan inadecuados y obsoletos se presentan los temas clásicos de la literatura europea frente a esta vitalidad que exige otros estímulos, capaces de acompañar el ritmo vertiginoso de los cambios histórico-culturales, y de engendrar, como consecuencia natural, nuevos mensajes poéticos, nuevas formas y expresiones inevitables.

La inconsistencia del pasado literario europeo señalado por Whitman, impropio, a su parecer, a la necesidad de actualización del presente, hace resbalar el cuestionamiento central del texto hacia el arriesgado campo de las discusiones sobre la ideología de la estética. La *poesía de circunstancias* de que nos habla Whitman, alejada del concepto forjado, en el contexto hispánico contemporáneo, por Octavio Paz, nace de la vinculación extremada de la creación poética al proyecto social de la gran nación emergente, la cual, mirando el legado europeo como un rol singular de producciones ajenas (*not our own, nor adapted to our light*), se autocontempla y se pregunta ¿qué fuerza tiene esta herencia para llegar a dominar nuestra civilización avanzada y nuestra cultura de forma tan imperiosa y anacrónica? En contra de la expectativa pesimista del crítico francés mencionado en un artículo periodístico, según la cual, en cincuenta años, la poesía no tendría más lectores, Whitman asume el desafío, descartado en la práctica por el modelo progresista norteamericano, de alinear las expresiones literarias de la nación en paralelismo con el camino trazado por los avances del continente anglosajón. La resulta sería no menos que la convicción acerca de la formación de una categoría poética antes considerada imposible: *with cosmic and dynamic features of magnitude and limitlessness suitable to the human soul*.

El gran problema quizá inadvertidamente planteado por Whitman es que la búsqueda de nuevos parámetros para la poesía norteamericana le condujo a cuestionar la naturaleza misma del quehacer poético dentro de una dimensión mucho más amplia y perturbadora, interrogante por lo general asociado a la idea de comprometimiento o utilitarismo del arte. Su propuesta de reajustar *the whole theory and nature of Poetry* anuncia la pretensión contumaz de los movimientos vanguardistas, cuyo afán destructor, aunque aclamado como un empeño original

por sus deflagradores, se produjo como derivación natural de las tensiones y dudas que asomaron del enfrentamiento entre los múltiples puntos de vista estéticos en la Europa decimonónica.

El intranquilo pasaje de la Ilustración a las primeras generaciones románticas presentó los bosquejos críticos de una relación inestable y no raramente paradójica -la del sujeto con el arte en cuanto objeto-, distendidos, a lo largo de todo el siglo XIX, en las reverberaciones de las polémicas filosóficas. A la entrada del siglo XX, aun tenían eco las ilaciones que se siguieron a la afirmación hegeliana de la subjetividad como motor de la autonomía autodeterminante de la razón, a partir de la cual la estética pasó a la categoría de «rama» de la filosofía histórica. Si la *idea* encarna la unidad de subjetividad y objetividad, la tarea del arte, en cuanto manifestación concreta de la idea, es representar esta unidad en la armoniosa unión de contenido espiritual y estructura material. La definición y valoración del arte, bien como la comprensión de sus procedimientos, quedaron así limitadas por el pensamiento hegeliano al reconocimiento de la predominancia de lo subjetivo o de lo objetivo en la creación artística y al grado que cada cual ahí llega a alcanzar.

La filosofía de Schelling introdujo, a su vez, los conceptos de *ciencia como arte-facto* [guión mío] y de *arte como producto*, ambos coligados con la historia de la conciencia inherente al idealismo trascendental. Ciencia y arte parecen conjugarse bajo nueva significación del término griego *téchne* para enunciar el poder de la intuición productiva mediante la cual consciente e inconsciente se articulan, al igual que espíritu y materia en Hegel, en perfecta unidad. Schelling aludió a la *poesía original* del acto creador -muy próxima de la *poésis* aristotélica-, considerándola una potencia original inconsciente capaz de fundir sujeto y objeto. *Producir* es la meta última de este *absoluto*, y, por ello, existe el arte, como expresión máxima de objetivación de la intuición estética. Dentro de esta misma perspectiva, Friedrich von Schlegel atribuyó a la poesía romántica, en su búsqueda de belleza y elevación, la «misión» de recobrar este absoluto, este centro, que había sido privilegio de la época clásica y se encontraba ahora fragmentado en la literatura. Silvina Rodrigues Lopes (*A Legitimação Em Literatura*) esclarece, al respecto, que Schlegel pretendió sobreponer los procesos poéticos que garantizan la supremacía absoluta de la poesía a los procesos deductivos de la razón en la filosofía y en las ciencias.

Al nivel efectivamente literario, la objetivación de la intuición estética cobró matices propios ya en Goethe, pensador y crítico, además, de valor en nada menospreciable, que infundió su visión personal a la filosofía de Herder para imprimir a la legitimación de lo poético un carácter más orgánico que histórico. Se trataba, también desde el ángulo interpretativo de Goethe, de conferir primacía al arte sobre la filosofía, y al discurso poético sobre todo el arte. ¿De qué otra cosa nos habla el *Monolog des Liebhabers* (Monólogo del Aficionado) [1], sino del *Gefühl* herderiano, el *sentimiento*, la *impresión*, la *totalidad de la vida afectiva* ausentes, según el filósofo alemán, de las creaciones poéticas de su época, reducidas, más bien, al acto reflexivo?

Was nutzt die glühende Natur	¿De qué tener te sirve
Vor deinen Augen dir,	delante de los ojos
Was nutzt dir das Gebildete	a esa Naturaleza
Der Kunst rings um dich her,	creadora sin reposo,
Wenn liebevolle Schöpfungskraft	y en torno a ti esas obras
Nicht deine Seele füllt	de un arte prodigioso,

Und in den Fingerspitzen dir
Nicht wieder bildend wird?

si el poder de crear
no te hinche el pecho todo,
y a las yemas no acude
de tus dedos morosos?

Más allá de las controversias de su amigo Schiller, quien identificó una crisis intrínseca a la literatura y al arte a causa de la imposibilidad de lo autónomo definirse a sí mismo, Goethe afirmaría a la posteridad que técnica y sentimiento pueden sostenerse recíprocamente, a partir de la experiencia de fruición del objeto por el sujeto en su entorno cultural. El gran peligro, como lo hizo notar Goethe en un centelleo visionario, es el embotamiento del ingenio por efecto de lo ingenioso.

La conciencia de las últimas generaciones románticas se encargó, en fin, de profundizar la discusión sobre la autonomía del arte y las secuelas de su metamorfosis en objeto mercantil, en especial su preocupante falta de función social, es decir, el desarraigo proveniente de su condición de objeto autónomo. Como pudo observar Eagleton (*The Ideology Of The Aesthetic*), del Romanticismo a la Modernidad la cuestión de la autonomía reclama un sentido más productivo: el arte como un deliberado *volcarse hacia sí mismo*, como gesto mudo de resistencia al orden social. Pese a la audaz negación de Whitman, el planteamiento de adaptación de lo poético a un nuevo orden material tenía hincadas sus raíces en la continuidad de las polémicas filosóficas y sociales del siglo XIX europeo, y, ante todo, en las transformaciones artísticas que, para aquel entonces, de modo irreversible se imponían híbridas y simultáneas en el viejo continente, ya desde la condenada publicación de *Les Fleurs Du Mal*, ya desde el momento en que, sin darse cuenta de ello, Leroy sacó a luz al impresionismo de una tela de Monet. Tanto el rescate de lo insólito en el cotidiano emprendido por Baudelaire como la experimentación técnica de la plástica impresionista tuvieron origen en un mismo proceso histórico—cultural, donde, mientras los adelantos del pensamiento científico (*lato sensu*) alcanzaban imprimir su huella en el acto creador, los conceptos de «arte puro» que de ahí derivaron se debatían íntimamente por no perder la posibilidad de comunión con el hombre y el mundo.

Aun según Eagleton —quien cita a Adorno—, la autonomía estética del arte anhelada por los románticos vería plasmada su forma en la Modernidad, pero como una especie de política negativa:

[...] El arte, como la humanidad, es entera y gloriosamente inútil, tal vez la única forma de actividad no reificada y no instrumentada que ha restado. [...]

Habría, así, solo una salida posible, la del arte que rechace la estética. Un arte contra sí mismo, que confiese la imposibilidad del arte, como aquellas teorías posmodernistas, perfectamente acabadas, que proclaman la imposibilidad de la teoría. Un arte, en síntesis, que deshaga toda esa historia deprimente, que vuelva hasta antes mismo del comienzo, antes del surgimiento de la categoría de la estética y que intente saltar, a su manera, por encima de aquel momento del nacimiento de la modernidad en el cual lo cognoscitivo, lo ético-político y lo estético-libidinal aún no se habían separado. (*The Ideology Of The Aesthetic*; traducción mía)

Con las vanguardias revolucionarias esta actitud disolutiva conoció su expresión máxima al afirmar la cisión definitiva entre lo estético y el objeto artístico:

[...] La vanguardia proclama: no se puede hacerlo con la estética, la estética es parte del problema, no la solución. El problema del arte es el propio arte, vamos entonces inventar un arte que no sea arte. ¡Abajo las bibliotecas y los museos!; pinte sus telas sobre los pijamas de las gentes, lea su poesía en megáfonos a las puertas de las fábricas, lleve al público a la asamblea legislativa cuando acabe la función, abandone los talleres y vaya a las fábricas (como algunos vanguardistas bolcheviques hicieron realmente) a crear objetos útiles para los trabajadores. Para estetas negativos como Adorno, ahí tendríamos la catástrofe pura. Pues ¿si el arte rompe los contornos formales que la demarcan y separan de la vida ordinaria, no estará ella simplemente despilfarrando y desmontando su contenido crítico? (*The Ideology Of Aesthetic*; traducción mía)

Por ironía, Heidegger se refirió a la organización de los museos como consecuencia del desaparecimiento del mundo en el cual se integraban las obras de arte: allí reunidas ellas son, ya, objetos. ¿De ser así, cómo explicar el furor vanguardista, que niega todo espacio aun sacralizado por el arte, hasta negar al arte mismo como espacio sacralizado? «¡Museos, cementerios!...», exclamaría Marinetti.

Al contrario de Schelling, Heidegger privilegió no la *poesía* inherente al acto creador sino el *poema* (*Dichtung*), el *ser-obra* de la obra de arte (de por sí, la nominación original, el origen absoluto), encontrando de esta manera una salida conciliatoria, aunque poco convincente para la polémica acerca del valor del arte en su condición de *producto*. La pérdida el aura, la cual interpreta Benjamin desde una perspectiva alegórica (la alegoría fue, para él, el gran lenguaje de la Modernidad), se restringe en Heidegger a la apreciación metonímica, que condiciona la comprensión de la esencia al análisis de lo particular, como lo atesta la definición del *ser-producto del producto* apoyada en la lectura de una tela de Van Gogh [2]. La filosofía heideggeriana no rechaza la *cosedad* de la obra de arte, pero hace resaltar la idea de que la explicación para la condición artística del objeto depende del reconocimiento de la potencialidad creadora que lo antecede y lo habita, y que lo distingue de las demás producciones humanas de carácter utilitario por instaurar la abertura hacia la *verdad*, la *alétheia* griega en su mismo sentido epifánico. La *creación* es precisamente, según Heidegger, una producción que *realiza* (de *herstellen*, producir, hacer) la eclosión del ser del arte bajo el signo del disimulo, visto como lucha entre la ordenación de un mundo (Historia) en el mundo de la obra de arte (*Welt welters*) y la afirmación de la materia que lo revela.

La evaluación heideggeriana del arte les sirvió a las reflexiones de la posmodernidad, pero, respecto a las vanguardias, vale más bien al modo de contrapunto. Difícil imaginarse a futuristas, dadaístas o cubistas escudriñando el par de zapatos de la campesina de Van Gogh seguros de allí descubrir «el llamamiento silencioso de la tierra», la solidez que, «gracias al suelo que el producto ofrece», mantiene a esta mujer y los demás que la acompañan ligados a su mundo tan sólo mediante el *producto* [3]. Hay que pensar, sin embargo, si realmente el término *poema* puede encerrar la comprensión de la estética sin estética vanguardista. Desprovisto de los tintes heideggerianos, su sentido etimológico —*poíema*, obra, trabajo manual y, asimismo, invención, creación del espíritu— designa la tensión dicotómica de todo impulso creador: dar forma al imaginario en un objeto resultante de un acto técnico de producción. En principio, las vanguardias rechazaron la estética, no el objeto. Ésta lo oprimía con sus conflictos, lo moldeaba en conformidad con sus reglas. El énfasis puesto en la técnica pretendió rescatar la dinámica de la creación en detrimento del condicionamiento estético. Pero cuando lo técnico pasó a ser más relevante que el propio objeto y la producción sobrepujo al producto, el arte de vanguardia se vio enredada, sin quererlo, en la ardidosa tejedura teórica de las estéticas tradicionales.

Herder había enseñado que al *lied* se le debería entender, no *ver*. Las vanguardias ultimaron la protesta contra este «engañoso» desdén de la materia y defendieron la dimensión plástica del pensamiento poético. La Poesía dejaría de ser el absoluto inasible, ¿pero llegaría el poema a ser poesía? Según la analogía de Hulme (envuelto él mismo en la maraña de tendencias literarias de principios del siglo), el estado de la poesía en aquella «época actual» puede condensarse en la sencilla imagen de la cáscara del huevo:

Mientras la cáscara se mantuvo igual, la naturaleza del interior ha cambiado. No se pudrió, como un pesimista pudo haber dicho, sino que, al contrario, se transformó en vida; pasó del viejo arte del canto al moderno impresionismo. Pero el mecanismo del verso permaneció idéntico, lo que no puede continuar a suceder. [...] hace falta destruir la cáscara. (*Imagens Da Modernidade*; traducción mía)

A lo mejor Hulme se ha equivocado. Quizá el verdadero deseo de las vanguardias haya sido destruir el huevo...

Aun en 1888, mientras Whitman redactaba su ensayo reaccionario, también de este lado del Atlántico un poeta nicaragüense contemplaba el legado literario del Viejo Mundo, pero con orgullosa reverencia, dejando en las páginas de *Azul...* el testimonio de una época: «*je chante ma plantitive chanson crépusculaire. / Champ fleuri! Mon printemps est plein de ma souffrance.*» De una manera algo diferente de la del vecino anglosajón del Norte, Hispanoamérica partía en busca de la autonomía artística todavía no concluida por los movimientos literarios que se habían coligado, en los dos primeros tercios del siglo XIX, a los proyectos de emancipación política. La Modernidad europea, sobre todo en Francia, erigida sobre los escombros de la guerra y la falta de confianza en las soluciones de las ciencias, ofrecía a la literatura hispanoamericana el ejemplo perfecto de cómo desvincularse del agobiante discurso historicista sin perder, del todo, la conciencia histórica. Se trataba, asimismo, de desplazar el curso de la realidad social de los cauces geopolíticos a fin de garantizar la afirmación de independencia cultural del continente. Desde luego, aprendiendo a moldearse a los dilemas intelectuales de su momento de transición, el Modernismo se planteó la ardua tarea de redimir al sujeto creador librándole del estigma sociológico y abriendo paso a una estética sin fronteras. El *yo* de los modernos, descentrado y ubicuo, ofrecía a los modernistas hispanoamericanos otras perspectivas.

Eugen Weber observó que en la Modernidad, frente a la ausencia de una realidad objetiva absoluta, la experiencia subjetiva se tornaría, a ejemplo de los románticos, lo más importante. Y añade:

A partir de este punto de vista, el arte por el arte significaba poco más que la experiencia por la experiencia. Pero el conocimiento de que ninguna experiencia es absoluta, de que todo decepciona al final, podía llevar al rechazo de la experiencia; a una tentativa de recorrer a la imaginación, la única que no nos desengaña, a la decisión de evitar la realización de deseos y de concentrarse en los dominios más seguros de lo ilusorio. (*França Fin-De-Siècle*; traducción mía)

La realidad estaba en otro lugar, la autenticidad era otra cosa —concluye Weber—, concepción ésta suficiente para hacer que los artistas modernos se acercaran a lo simbólico, bajo el cual solían ocultarse realidades más profundas. El manifiesto simbolista de Jean Moréas (de septiembre de 1886) así lo asevera: «[...] en esa arte, los cuadros de la naturaleza, las acciones de los hombres, todos los fenómenos no sabrían manifestarse: están ahí las apariencias sensibles destinadas a representar sus afinidades esotéricas con las ideas primordiales».

Del *mal-del-siècle* surgió un tipo de experiencia a la que Benjamin denominó *de choqué*: cuanto más la consciencia deba estar continuamente alerta en el interés de los estímulos y cuanto menos los estímulos penetren la experiencia, otro tanto se manifestará el concepto de *experiencia vivida*. La obra de arte moderna era el lugar de la experiencia del sujeto en su multiplicidad posible, y, por consiguiente, un espacio oscilante entre la atracción del pasado y la incertidumbre del futuro. En las palabras Liminares que abren sus *Prosas Profanas*, Darío reflejó esta condición catalítica del arte moderno: «Mi órgano es un viejo clavicordio pompadour, al son del cual danzaron sus gavotas alegres abuelos; [...] ¡Y mañana!». Vinculada a las modalidades de percepción del sujeto creador, la esencia de lo artístico no reside *en* el objeto, o en una parte de ello, pero tampoco se confunde con la idea («[...] el carácter esencial del arte simbólico consiste en no irse jamás hacia la concepción de la Idea en sí», Moréas), de ahí la necesidad de liberación de las ataduras estéticas convencionales, como señaló el mismo Darío al propugnar el acratismo: «la imposición de un modelo o código implicaría una contradicción».

La importancia que le confirió la Modernidad a la mediación del sujeto en la construcción de la realidad del objeto artístico nació verdaderamente, según Baudelaire, con el Romanticismo. No compartiendo la opinión de Moréas, para quien el movimiento romántico, tras haber agotado sus días de «gloria y batalla» y «abdicado de sus audacias heroicas», se tornó «escéptico y lleno de sentido común», ratifica:

Le romantisme n'est précisément ni dans le choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir. [...]

Qui dit romantisme dit art moderne, —c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration, vers l'infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts. (Qu'est-ce que le Romantisme?, *Critique D'Art*)

Baudelaire consideró «una monstruosidad» la transposición del orden material del progreso y del pensamiento filosófico al orden poético y artístico, pues el lenguaje que esta operación engendra, sometido al modelo de «serie indefinida», no dice más que un «jeroglífico infantil». Su definición del «arte puro» de los modernos consignó el malogro de este intento: «Qu'est-ce que l'art pur suivant la conception moderne? C'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même».

A partir de Baudelaire, la creación poética, ante todas las artes, se reveló una tentativa de poseer y humanizar lo espiritual, nos dice Jean-Pierre Richard (*Poésie Et Profondeur*), comprendido el término *espiritualidad* en el sentido de *dimensión ambigua*, la distancia ya física ya interior que separa al poeta de las cosas y de él mismo, pero que, a un tiempo, lo anuncia y lo une a él mismo y al mundo. Casi simultáneamente, Verlaine privilegiaría la *quietud de sentir* como arte de vaciarse a sí mismo —añade Richard—, creencia en la actividad emanante de las cosas sobre la cual el hombre se reconoce impotente, a la expectativa de la gracia imprevisible de la sensación; Mallarmé afirmaría que la propiedad de la creación poética no es inventar, sino descubrir; mientras Rimbaud, cronológicamente más cercano al torbellino intelectual de fines de siglo (al igual que el autor de *Un Coup des DÉS*), manifestaría en su poesía un desprendimiento frente a la realidad y la tradición compatible con el contexto fundador de las vanguardias:

Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre le sens [...]. (RIMBAUD. CROS. CORBIÈRE. LAUTRÉAMONT. *Œuvres Poétiques Complètes*, Bouquins; Une Saison En Enfer)

Una característica común los unió a todos y se puede recorrer a Baudelaire para enunciarla:

[...] C'est l'imagination que a enseigné a l'homme le sens moral de la couleur, du contour, du son et du parfum. Elle a crée, au commencement du monde, l'analogie et la métaphore. Elle décompose toute création, et, avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée un *monde nouveau*, elle produit *la sensation du neuf*. (La Reine Des Facultés. *Critique D'Art*) [bastardilla mía]

La sensación de lo nuevo que se crea a partir de una forma diferente de percepción poética (no exactamente *del* mundo, sino más bien *para* el mundo) fue el motor de la Modernidad. Aunque se puede reconocer la existencia de una tradición de lo nuevo en todas las manifestaciones artísticas emergentes a lo largo de la historia occidental, el sentido de *novedad* de los modernos se distingue por la conciencia de la articulación intrínseca sujeto-objeto —que se funda, en el caso de la poesía, sobre el poder sugestivo de la palabra bajo el dominio transfigurador del imaginario—, así como de las implicaciones técnicas de ahí resultantes.

No es otra la orientación que recorre la obra de Rubén Darío, desde *Azul...*, con evidente referencia a Mallarmé e innovadora plasticidad imagística sostenida por modulaciones rítmicas, hasta *Cantos De Vida Y Esperanza*, dónde en poemas como *A Roosevelt* la temática americanista se enfrenta, en desbordante efusión emocional, con la osadía calculada que se insinúa intencionalmente en la construcción formal del texto, compuesto en *blank verse* y con métrica irregular, forjada por la cambiante disposición anímica de las partes. La novedad se amalgama en sinestesias, en metáforas que funden mitos y símbolos disparejos, en el *yo* equidistante de variados tiempos y lugares. La sensación de lo nuevo que emana de la poesía rubendariana se produce como *artificio* de la Modernidad en su más completo sentido etimológico, el de *artificium*, la capacidad artística del artífice y, a la vez, la habilidad revelada en el objeto artístico creado, cuya esencia radica en una actitud de doble y, en apariencia, paradójica recusación: no someterse a modelos prescritos por el gusto, pero tampoco menospreciar la comunión con el pasado.

El advenimiento de las vanguardias anunciado por el futurismo sorprendió al poeta nicaragüense precisamente, según él, por la ausencia de lo nuevo. Pasado poco menos de un mes desde la divulgación del manifiesto de Marinetti, el artículo de Darío publicado en *La Nación* descompuso irónicamente los argumentos futuristas mientras afirmaba, en un repaso evaluador de la condición estética, el punto de vista transtemporal de los modernos. De aciertos, en el manifiesto —el cual consideró, por lo demás, «inútil»—, Darío encuentra solamente la idea que ha impulsado a los creadores de todas las épocas: «Es preciso que el poeta se gaste con calor, brillo y prodigalidad, para aumentar el brillo entusiasta de los elementos primordiales». El Absoluto pregonado por Marinetti negó Tiempo y Espacio en cuanto dimensiones histórico-culturales en las que se anquilosaron parámetros estéticos, pero la intermediación propuesta por el futurismo, basada en signos de creatividad de una era de avances transitorios, parecía predestinada a estancarse, paralizada por la fuerza de su «eterna rapidez omnipotente». Darío respondió a la pretensión futurista con la defensa del carácter cíclico de la creación artística, y de la poesía, ante todo —«Lo futuro es el incesante turno de la Vida y de la Muerte. Es lo pasado al revés»—, corroborando una convicción que, dos años antes, se hizo presente ya en el prólogo de *El Canto Errante*, autorreferencia mencionada en el artículo:

No. La forma poética no está llamada a desaparecer, antes bien a extenderse, a modificarse, a seguir su desenvolvimiento en el eterno ritmo de los siglos. [...]

Resumo: La poesía existirá mientras exista el problema de la vida y de la muerte. El don de arte es un don superior que permite entrar en lo desconocido de antes y en lo ignorado de después, en el ambiente del ensueño o de la meditación. Hay una música ideal como hay una música verbal. No hay escuelas; hay poetas. El verdadero artista comprende todas las maneras y halla la belleza bajo todas las formas. *Toda la gloria y toda la eternidad están en nuestra conciencia.* (Poesías Completas, Aguilar) [bastardilla mía]

«La verdadera fuerza reside en la cabeza», declaró Vicente Huidobro años después en su Arte Poética, traduciendo el *élan* del pensamiento rubendariano a un lenguaje poético concebido con determinación transgresora. Sin embargo, a pesar de nítidamente influido por el *in promptu* demoledor de las vanguardias europeas

Odio la rutina, el cliché y lo retórico.
Odio las momias y los subterráneos de museo.
Odio los fósiles literarios. [...]
Amo lo original, lo extraño.
Amo lo que las turbas llaman locura.
Amo todas las bizarrías y gestos de rebelión.

(OSORIO, T., Nelson. *Manifiestos, Proclamas Y Polémicas De La Vanguardia Literaria Hispanoamericana*. Yo [Fragmento])

el Creacionismo de Huidobro nació, a semejanza del Modernismo, bajo el signo de lo sincrético, no logrando ocultar su base simbolista, declaradamente expuesta tanto en la paráfrasis del Art Poétique de Verlaine —«Que ton vers soit la bonne aventure / Eparse, au vent crispé du matin [...]»—, armazón sobre la que se construye su principal poema-manifiesto —«Que el verso sea como una llave / Que abra mil puertas. [...]»—, como en los comentarios de El Arte del Sugerimiento

Recordad siempre aquel sabio concepto de Mallarmé:

«[...] nombrar un objeto es suprimir las tres cuartas partes del goce del poema [...] evocar poco a poco un objeto para patentizar un estado de alma, o, por el contrario, escoger un objeto para deducir de él un estado de alma por una serie de adivinaciones... [...]»

Y no olvidéis tampoco aquellos versos de Verlaine:

*Rien de plus cher que la chanson grise
Ou l'indécis au Précis se joint.*

(OSORIO, T., Nelson. *Manifiestos, Proclamas Y Polémicas...*)

y en la quizá inesperada crítica al futurismo:

Todo eso de cantar la temeridad, el valor, la audacia, el paso gimnástico, la bofetada, es demasiado viejo [...]

Como ha dicho muy bien Rubén Darío ¿Qué es más bello, una mujer desnuda o la tempestad? ¿Un lirio o un cañonazo? [...]

Sin embargo, el señor Marinetti prefiere un automóvil a la pagana desnudez de una mujer. Es esta una cualidad de niño chico: el trencito ante todo. Agú Marinetti. [4]

Marinetti prefiere una fábrica a un museo lleno de cuadros hermosos (sin ser pintura cubista).

(*Manifiestos, Proclamas Y Polémicas*)

La posición del Creacionismo, plasmado al modo de intersección poética entre la tradición y la ruptura, disgrega los signos del porvenir vanguardista en los manifiestos y poemas de Huidobro, los cuales incluyen uno que otro término del nuevo positivismo científicista, empleado con intención ordenadora (por ejemplo, el poema descrito como célula o engranaje). De los aspectos polémicos de las *avant-garde* europeas enfatizados por Eduardo Subirats (*La Flor Y El Cristal*), lo que Huidobro pudo adaptar mejor al contexto creador hispanoamericano —de conciencia más esteticista que histórica— fue la asunción de una estrategia devastadora pero, a la vez, normativa, como señala el crítico español, ya que imponía otros principios de construcción de valores. Sin embargo, a destrucción como acto libertador (relacionado con el *logos* de la civilización burguesa) y la negación de la autonomía del arte (en cuanto rechazo del proceso de secularización de la cultura), programas que Subirats reputa fundamentales para las vanguardias europeas, importan menos, en la obra del poeta chileno, que la defensa de lo inusitado en la construcción metafórica, responsable por la creación de «[...] situaciones extraordinarias que jamás podrán existir en el mundo objetivo [...]».

El Creacionismo de Huidobro no demostró haber experimentado la angustiada incertidumbre de toda propuesta renovadora en cuyo proyecto se pelean la necesidad de transformación y la voluntad de permanencia. Bajo la exterioridad de un radicalismo uniforme, las vanguardias resistieron, por lo general, a la idea de que a esta tensión debían, justamente, su nombre. Hasta a la autosuficiencia futurista se le opondría, desde luego, una contrapartida al rechazo de la tradición, como lo exponen Sergio Lambiase y Battista Nazzaro (*Marinetti Entre Los Futuristas*): el sentido de precariedad de lo nuevo que deja al arte desconcertado, desubicado frente al devenir de la historia; una creación indefinida, en frágil equilibrio entre un proceso de desconstrucción y un proceso de construcción sistemática. La sensación de *agotamiento* como algo intrínseco al acto de insurrección vanguardista, como su contingencia insoslayable, no integró, en verdad, el histórico creacionista.

La influencia del cubismo en la obra de Huidobro completa el cuadro teórico en que se formó la vanguardia inaugural hispanoamericana. Estudios como el de Susana Benko (*Vicente Huidobro Y El Cubismo*) intentan presentar las pruebas indelebles de tal ascendencia. No obstante, ciertos aspectos de la influencia cubista sobre otros géneros artísticos requieren consideraciones especiales. En su breve ensayo, Pierre Cabanne (*Le Cubisme*) discurre sobre cómo la pintura cubista, severa en su praxis disociativa, deja asomar en la heterogeneidad de sus *collages* un método de concepción plástica reconocible en las herencias culturales africana e ibérica, revelando, simultáneamente, una conexión inmediata con el impresionismo de Cézanne, preocupado por ajustar la *sensación* al dictado de la forma —«sólida, estable, durable». Con vocación crítica más acentuada que la de Albert Gleizes y Jean Metzinger, teóricos por excelencia, el español Juan Gris buscaría deshacer esta imagen de dependencia, confirmando la postura inédita del cubismo:

Cézanne, de una botella hace un cilindro, yo parto de un cilindro para crear a un individuo de tipo especial, de un cilindro hago una botella, una cierta botella. Cézanne va hacia la arquitectura, yo la tomo como punto de arranque. (Apud CABANNE, P. *Le Cubisme*)

Gris se esfuerza por comprobar los avances de la nueva estética frente a la simple estructuración de lo visible llevada a cabo por Cézanne, sin registrar el hecho de que con él comienza el tratamiento moderno de las formas por planos. La materialización plástica de formas posibles, dispuestas mediante la lógica organizadora del entendimiento —la llamada *pintura mental*—, caracterizó, ante todo, la estética cubista, mas hay que llevarse en cuenta las muchas tendencias aun vivas en cada uno de sus representantes, quienes, de una manera u otra, y, por supuesto, en grados distintos, se bañaron en las mismas heraclitianas aguas que mecieron a impresionistas y fauvistas [5].

Con respecto a la literatura, se suele considerar la idea que se formaron los poetas fundadores de *Nord-Sud* acerca del nuevo estilo como una especie de desviación del proyecto cubista original. Según Cabanne, al definir el cubismo como un arte de «virtudes plásticas» comparable a la «probilidad» de un Ingres —pureza, unidad, verdad, belleza—, Apollinaire falseó el significado fundamental de esta nueva manifestación plástica, instalándola dentro de una tradición que sus representantes, sin el apoyo de programas ni teorías, buscaron, en verdad, rechazar. No se puede negar a Apollinaire el mérito de haber introducido, en poesía, la técnica de yuxtaposición para efecto de simultaneidad. Elidiendo la puntuación sintáctica, quiso eliminar las demarcaciones lógicas entre las partes, como lo hicieron los cubistas al descomponer los objetos y sus elementos constitutivos. Pero aun en palabras de Cabanne, las aproximaciones entre la poesía de Apollinaire y el cubismo se limitan a afinidades de orden más espiritual que estético: «[...] la pintura cubista, austera, puritana, rigurosa, de colores monocromos, es, de lejos, opuesta a su estilo poético fantaseador, ligero, colorista, lleno de imágenes vibrantes, aunque angustioso y apenado.»

En *Horizon Carré*, su libro más «cubista», Huidobro no buscó reflejar fielmente la temática-clave de los *Calligrammes. Poèmes De La Paix Et De La Guerre* (de manera explícita, se concibió el contenido del nuevo arte y la definición de su estilo como un momento de guerra; Cf. SUBIRATS), ni intentó privilegiar la piedra de toque de la poética de Apollinaire, que se resume, *grosso modo*, en la creación de diferentes parámetros de fruición estética. Con sus *calli-kállos / gramme-grámma*, Apollinaire propuso una «solución» para el dilema ancestral de la escritura de lo Bello. El contacto más cercano y duradero con Juan Gris durante los «domingos de Boulogne» infundió en Huidobro la predilección por el *plano plástico*, en el cual la relación formal del objeto con el espacio no se circunscribe al punto de vista del observador, sino que se desarrolla como conexión analógica entre los distintos niveles de representación. Así, pues, el *ego-faber* de Apollinaire, el *yo* omnipresente, desaparece de los textos de *Horizon Carré*, donde las imágenes mismas son ya el sujeto indeterminado de una nueva condición poética. Nouvelle Chanson lo atestigua: «En dedans de l'Horizon / QUELQU'UN CHANTAIT / [...] Parmi les branches / On ne voit personne / [...] Et on n'entend / aucun bruit [...]». En 1921, durante una conferencia leída en el Ateneo de Madrid, Huidobro invocaría, otra vez, el sentido cifrado en el título de este libro: «El poeta os tiende la mano para conducirnos más allá del último horizonte, [...] en ese campo que se extiende más allá de lo verdadero y lo falso, más allá de la vida y de la muerte, más allá del espacio y del tiempo, más allá de la razón y la fantasía [...]». (*Manifiestos, Proclamas Y Polémicas*. La Poesía.)

Esta bien intencionada vocación trascendental del Creacionismo se tradujo, en las vanguardias hispanoamericanas subsiguientes, en idéntico afán sublimador. Hubo quienes, pegados a la estela de la euforia teorizante, se propusieron engendrar no la cuarta dimensión del arte, cuya paternidad reclamaron los cubistas, sino la sexta, la «belleza de lo absurdo» (Evaristo Ribera Chevremont, *El Hondero* lanzó la Piedra, 1924). Mientras tanto, otras vertientes, como la ultraísta, intentaban adaptar la tendencia evolucionista de las vanguardias europeas —«El ultraísmo es [...] una orientación hacia continuas y reiteradas evoluciones [...]». Representa el compromiso

de ir avanzando con el tiempo» (Cansinos Asséns)— para, en seguida, llenarla de interrogantes metafísicos acerca de la validez de verterse la tradición cultural e histórica al lenguaje de una nueva experiencia poética. Tampoco Vallejo escapó de la tentación protestativa, y desde la perspectiva actual, su inculpación al arribismo de los falsos «maestros», que dejó huérfanos a los jóvenes escritores, suena algo dislocado. Debilitada por sus contradicciones internas, la teoría de Vallejo sobre la Poesía Nueva no hace más que confirmar el fundamento predominantemente cíclico de los vanguardismos: «La poesía nueva a base de sensibilidad nueva es, al contrario, simple y humana y a primera vista se la tomaría por antigua o no atrae la atención sobre si es o no moderna».

Una frase de Borges, clara e incisiva, sintetiza los ideales vanguardistas: «Queremos ver con ojos nuevos». Pero entre la mirada y el ojo —parafraseando a T. S. Eliot— *falls the shadow*.

Notas

- [1] El original alemán proviene de la edición bilingüe: GOETHE. *Poésies / Gedichte*. Des origines au voyage en Italie. París: Aubier, 1979. Optamos por la traducción española de Rafael Cansinos Asséns, también responsable por la Recopilación, en el Estudio Preliminar, los Preámbulos y Notas de GOETHE, Johann W. *Obras completas*. 4 ed. Madrid: Aguilar, 1987; tomo 1 Miscelánea, Teoría de los Colores, Poesía, Novela.
- [2] Referencia probable a *Plantación De Patatas*, de 1884. El tema del trabajo campesino, al estilo de Millet, es frecuente en la fase inicial del pintor holandés. En las cartas a su hermano Theodore, Vincent Van Gogh revela cómo la técnica, en su arte, está puesta al servicio del sentimiento. Para él, la pintura es, ante todo, *recuerdo*.
- [3] Además de *Chemins Qui Ne Mènent Nulle Part*, véase la noción de producto asociada a la definición de objeto en *Qu'Est-Ce Qu'Une Chose?*
- [4] Manifiesto de los chilenos Martín Bunster y Alberto Rojas Giménez (1920).
- [5] El propio Picasso nos ofrece, en la secuencia de su producción pictórica, las señas de estos influjos subyacentes, que se dejan entrever, por ejemplo, en *Mujer En Azul* (1901), *La Vida* (1903), *El Viejo Guitarrista* (1903) y en algunos de sus *Retratos* (*Señora De Canals*, 1905; *Gertrude Stein*, 1906), telas en las que el «desprendimiento» de las partes, los miembros y sus extremidades, apenas se insinúa sobre un trasfondo de sugestión realista. Y antes de que *Les Demoiselles D'Avignon* (1907) inaugurase la nueva fase picassiana, la *Cabeza De Mujer Joven*, pintada el año anterior, se mantuvo como un intersticio entre la pluriperspectiva cubista, la contención expresionista y la amplitud volumétrica del arte escultórico negro.

Texto revisado a partir del original que se publicó en las revistas *América Hispánica* 13-14 (Rio de Janeiro, Brasil) y *El Arco de la Rosa* 3 (Cádiz, España)

© *Maria Aparecida da Silva 2008*

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

