

Retoma Huidobro, en consecuencia, la ideación hermetista del hombre integral así como, en último término, la propuesta de una poesía sintética según la formulara Jean Paul probablemente a partir de Schiller y Novalis <sup>15</sup>. De otra parte, Huidobro aboga por «una estética compuesta por los poetas», «hecha por las *personas de dentro*, por los iniciados y no por los que miran de lejos» (págs. 748 y 750), cuya visión poética es tan equívoca como pueda serlo la de un poeta sin formación científica haciendo ciencia. Argumentos que de nuevo parecen proceder de la *Introducción a la Estética*, de Jean Paul.

El núcleo del pensamiento poético huidobriano, siguiendo el esquema de jerarquización revolucionaria anticlásica estatuido por el Romanticismo, reside en el concepto (que ya hemos podido ver en su «Arte Poética») de antimímesis. A ello se refiere esencialmente el título antihoraciano y antiaristotélico de su primer manifiesto: «*Non serviam*». Negación que «no era un grito caprichoso, no era un acto de rebeldía superficial. Era el resultado de toda una evolución, la suma de múltiples experiencias» (pág. 715); esto es, el resultado de una concientización sucesivamente renovada a partir de la ideología romántica cuyo discernimiento es trascendental para el pensamiento crítico y el arte modernos: «El poeta, en plena conciencia de su pasado y de su futuro, lanzaba al mundo la declaración de su independencia frente a la naturaleza» (*Ibid.*). O, dicho de otro modo: «el poeta no debe ser más instrumento de la naturaleza, sino que ha de hacer de la naturaleza su instrumento. Es toda la diferencia que hay con las viejas escuelas» (pág. 752). Afirmación esta última que hace ostensible la preponderancia extrema que la conciencia poética de Huidobro reservaba a la idea de autonomía del arte con respecto al mundo, asimilándose así a la corriente de modernidad romántica, simbolista y, finalmente, de vanguardia, cuya mejor articulación de origen arranca de la aún moderada exposición kantiana del problema en la *Crítica del Juicio* <sup>16</sup>.

Desde este ángulo de análisis puede comprenderse cómo el arte, discurso autónomo, es de naturaleza, en cierto sentido, parangonable a la del discurso de la ciencia, y que en el «prefacio» el autor de *Adán* pusiese empeño —siguiendo, a su vez, el *Preface* de Wordsworth <sup>17</sup>— en aseverar su ceñimiento poemático a «las verdades científicas, sin por esto hacer claudicar jamás los derechos de la poesía», exponiendo, asimismo, su deseo de escribir una «Estética del Futuro, del tiempo no muy lejano en que el arte esté hermanado, unificado con la Ciencia». Es por ello que en *Adán* «puede fácilmente advertirse el origen marino de la vida» (pág. 187). Se observará, por tanto, que tal derivación temprana de Huidobro hacia la razón científica llega, aproximadamente, a coincidir con las pretensiones filosófico-científicas del Naturalismo, tanto biólogo como novelístico, y, en general, las corrientes positivistas. Pero cuando el

---

<sup>15</sup> Cf. Jean Paul, *Introducción a la Estética*, Buenos Aires, Hachette, 1976; Schiller, *Sobre la poesía ingenua y sentimental*, Buenos Aires, Hachette, 1954; Novalis, *La Enciclopedia (Fragmente)*, Madrid, Fundamentos, 1976.

<sup>16</sup> He efectuado un análisis de la reflexión de Kant y la posterior evolución del problema en «La construcción del pensamiento crítico-literario moderno», en mi ed. *Introducción a la Crítica literaria actual*, cit. Véase también para lo que sigue.

<sup>17</sup> Cf. *Prefaces*, en *Wordsworth's Literary Criticism*, ed. de W. J. B. Owen, Londres-Boston, Routledge and Kegan Paul, 1974.

poeta alcanza a desarrollar con mayor madurez y dimensiones su teoría estética escribirá, apuntando indirectamente al concepto de verosimilitud, cómo:

La idea de que la verdad del arte y la verdad de la vida están separadas de la verdad científica e intelectual, viene sin duda de bastante lejos, pero nadie la había precisado y demostrado tan claramente como Schleiermacher cuando decía, a comienzos del siglo pasado, que «la poesía no busca la verdad o, más bien, ella busca una verdad que nada tiene en común con la verdad objetiva» (págs. 719-20).

Se mantiene así íntegro, pues, en su incorporación al mundo, el concepto de autonomía artística, antes parcialmente empañado por la puntualización cientifista procedente de Wordsworth. Como arguye el poeta, la verdad científica y de la vida precede a la existencia del artista, mientras que la verdad artística es la producida por él<sup>18</sup>.

Según el esquema huidobriano expuesto en «La creación pura», el arte se ha presentado o es susceptible de presentarse en tres diferentes fases, fases que pretende argumentar mediante una aproximación a la filosofía científica positiva, con el consiguiente alejamiento de consideraciones metafísicas. Su esquematización es, en efecto, rigurosa, y se asemeja tanto a la distinción de cuatro edades literarias realizada por Shelley en un *Defence of Poetry* (1821) como, también en considerable medida, al biologismo evolucionista y a los sistemas filosófico-herméticos que aplican estructuras proyectoras acerca de la evolución del hombre. Naturalmente, no voy a hacer aquí un análisis de esos órdenes globalizadores-evolutivos, su complejidad y alcance nos conduciría al relato de extensas corrientes de pensamiento que, en el marco del mundo moderno, probablemente encuentran en Vico y Hegel<sup>19</sup> sus dos lugares de reflexión más aquilatada. Los términos de Huidobro son como sigue:

- Arte inferior al medio (*Arte reproductivo*).
- Arte en armonía con el medio (*Arte de adaptación*).
- Arte superior al medio (*Arte creativo*).

---

<sup>18</sup> Cf. F. Schleiermacher, *Monólogos*, ed. de R. Castilla, Buenos Aires, Aguilar, 1980<sup>5</sup>. Téngase presente que las ideas del pensador alemán se encuentran íntimamente comprometidas con la filosofía idealista de la relación sujeto/realidad tempranamente esbozada por Berkeley en el *Tratado sobre los principios del conocimiento humano* (Madrid, Gredos, 1982) y agudísimamente criticada por Hegel en cuanto a su derivación poética solipsista, que sería estabilizada por el Simbolismo. También recuérdese que a juicio de Hegel el fin último del arte era la verdad. Cf. Hegel, *Estética*, versión esp. de la 2.<sup>a</sup> ed. de Ch. Bernard, Madrid, Faure, 1908, 2 vols.

<sup>19</sup> Juan Bautista Vico ya expuso en 1725, en su precocísima obra sobre los principios de una ciencia nueva en torno a la naturaleza común de las naciones, una teoría acerca de las edades cíclicas del hombre de gran repercusión lingüístico-estética donde el origen de la lengua quedaba atribuido al instinto y al sentido poético en contra del raciocinio. Cf. *La Scienza Nuova*, ed. de Paolo Rossi, Milán, Rizzoli, 1977, libro que tanto interesaría a Coleridge, Marx y Croce. No menos influyente en ciertos sectores cientifistas del pensamiento decimonónico fue, entre otras, la reformulación de las edades cíclicas propuesta por Augusto Comte en su *Discurso sobre el espíritu positivo*. En cuanto a Hegel, cuya descripción cíclica sí que atañe directamente al arte y debe considerarse paralela respecto de la que a continuación reproduciremos de Huidobro, el sistema se plantea igualmente en tres fases en las cuales los conceptos de relación son los artísticos *forma e idea* con resultados de inadecuación para el primer caso, conjunción para el segundo (arte clásico) e inadecuación para el tercero (arte romántico). Cf. Hegel, *Estética*, ed. cit.

Cada una de estas fases puede considerarse histórica —como en Shelley—, y a su vez implica otras tres que resumen la evolución de cada una de ellas.

- Predominio de la inteligencia sobre la sensibilidad.
- Armonía entre la sensibilidad y la inteligencia.
- Predominio de la sensibilidad sobre la inteligencia (pág. 718).

Obviamente los puntos descritos en estas escalas remiten a lo predominante más allá de las particularidades. Huidobro, siguiendo, asimismo, la larga tradición romántica de distinción de las facultades humanas principalmente en cuanto a su funcionamiento en el ejercicio del arte, distingue también entre intuición y sensibilidad, defendiendo el carácter de conocimiento *a priori* de la primera. Por otra parte, la precedencia de acción artística otorgada a la inteligencia sobre la sensibilidad es resulta en términos precisos, desde una perspectiva que, ciertamente, recueda la habitualización de retrotraerse al hombre en estado primitivo por parte de diversas formaciones del pensamiento moderno desde sus orígenes <sup>20</sup>:

Toda escuela seria que marca una época empieza forzosamente por un período de búsqueda en el que la Inteligencia dirige los esfuerzos del artista. Este primer período puede tener como origen la sensibilidad y la intuición; es decir, una serie de adquisiciones inconscientes. Partiendo siempre de la base que todo pasa primero por los sentidos. Pero esto sólo ocurre en el instante de la gestación, que es un trabajo anterior al de la producción misma y como su primer impulso. Es el trabajo en las tinieblas, pero al salir a la luz, al exteriorizarse, la Inteligencia empieza a trabajar (pág. 719).

Es, evidentemente, un propósito de explicación *original* de los mecanismos que vienen a producir el arte, acorde con la ambición vanguardista de crearlo de nuevo, pues el arte ha cambiado de fundamento. Dentro del orden de la esquematización de las escalas, que funciona en sentido ascendente superador de la mimesis, «toda la historia del arte no es sino la historia de la evolución del Hombre-Espejo hacia el Hombre-Dios» (pág. 719): un acrecentamiento, a fin de cuentas, de la autonomía del arte en relación al mundo. El artista crea una realidad nueva, propiamente artística, y en esa misma medida es «creador absoluto» o «Artista-Dios». Es, como se infería del «Arte Poética», «la cosa creada contra la cosa cantada» (pág. 732). Aun así, piensa Huidobro en buena lógica que el hombre, al pertenecer a la naturaleza, si bien no debe imitarla sino actuar como ella, adquiere de ésta lo esencial de sus creaciones y, en consecuencia, será de vital importancia —como establecía Hegel— el estudio de las relaciones que se establecen entre mundo objetivo y mundo subjetivo, aproximándose nuevamente de ese modo a una cuestión poética del Romanticismo estudiada filosóficamente por Samuel T. Coleridge en su *Biographia literaria* <sup>21</sup>.

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. Este fenómeno estético es tan libre e independiente como cualquier otro fenómeno del mundo exterior, tal como una planta, un pájaro, un astro o un fruto, y tiene, como éstos, su razón de ser en sí mismo y los mismos derechos e independencia (pág. 720).

<sup>20</sup> Como ya hizo señaladísimo, Vico, Cf. P. Hazard, *La pensée européenne au XVIII siècle de Montesquieu à Lessing*, París, Fayard, 1969.

<sup>21</sup> Cf. especialmente el cap. XII, ed. de J. Shawcross, Oxford, Univ. Press, 1907, 2 vols.