

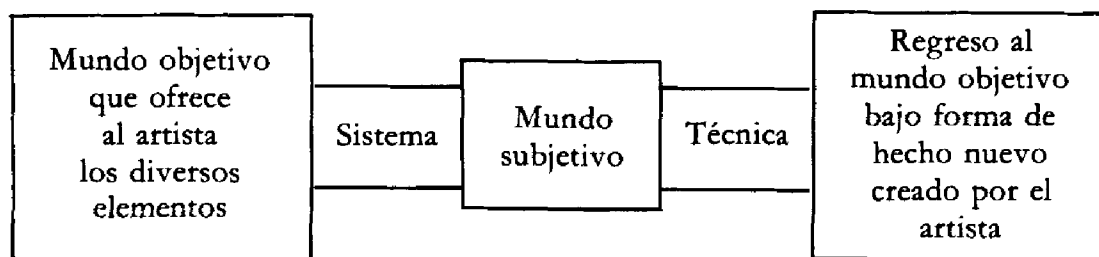
La delimitación de esos motivos y elementos, el modo en que los maneja el artista según los selecciona a partir de la realidad del mundo objetivo, forma —en palabra de Huidobro— el *Sistema*. Consecuentemente, cada nivel de la escala (reproductivo, de adaptación, creativo) detenta su propio sistema.

Por tanto, el sistema es el puente por donde los elementos del mundo objetivo pasan al Yo o mundo subjetivo.

El estudio de los medios de expresión con que estos elementos ya elegidos se hacen llegar hasta el mundo objetivo, constituye la *Técnica*.

En consecuencia, la técnica es el puente que se halla entre el mundo subjetivo y el mundo objetivo creado por el artista (pág. 720).

En este orden de cosas, el mundo subjetivo, representado por el poeta, constituye el centro del proceso artístico, el eje sobre el cual gira el mundo objetivo a aprehender seleccionado y el mundo objetivo artístico producido. Un mecanismo hacia el eje y desde. El mismo Huidobro lo esquematiza gráficamente:



Obviamente, la reflexión en torno al «hecho nuevo creado por el artista» constituye la *Estética* o *Teoría del Arte*. Dentro de la totalidad del proceso artístico, «la armonía perfecta entre el Sistema y la técnica es la que hace al estilo, y el predominio de uno de estos factores sobre el otro da como resultado la manera» (*ibíd.*). Huidobro —que en este caso nada tiene que envidiar al mejor estructuralismo lingüístico— concluye obteniendo las últimas consecuencias del análisis, ya casi en el plano de la *Retórica*, utilizando términos de «estilo» y «manera» que quizá leyera en Goethe:

Diremos, pues, que un artista tiene estilo cuando los medios que emplea para realizar su obra están en perfecta armonía con los elementos que escogió en el mundo objetivo.

Cuando un artista posee buena técnica pero no sabe escoger en forma perfecta sus elementos o, por el contrario, cuando los elementos que emplea son los más convenientes a su obra pero su técnica deja que desear, dicho artista no logrará jamás un estilo, sólo tendrá una manera (pág. 721).

Huidobro, debido a los fuertes ataques y envidias de que fue objeto²², se vio impelido en más de una ocasión a defender que «el creacionismo es una teoría estética

²² Sobre todo por parte de Guillermo de Torre, quien llegó a escribir un artículo totalmente carente de fundamento —me he tomado la molestia de examinarlo al detalle— con el título «Los verdaderos antecedentes del creacionismo en Vicente Huidobro. Un genial e incógnito precursor uruguayo: Julio Herrera Reissig», en *Alfar*, 32 (1923). Tal vez entre los errores de Huidobro —que por otro lado en nada

general que empecé a elaborar hacia 1912, y cuyos tanteos y primeros pasos los hallaréis en mis libros y artículos escritos mucho antes de mi primer viaje a París» (pág. 731-2). Al pasar ya a la consideración propia del poema en sí, Huidobro cita a Emerson, como otras veces, cuando plantea su definición constitutiva del poema ²³:

Un pensamiento tan vivo que, como el espíritu de una planta o de un animal, tiene una arquitectura propia, adorna la naturaleza con una cosa nueva (pág. 732).

En verdad esta valiosa cita de Emerson —que probablemente sea, a su vez, una reelaboración de Goethe ²⁴— da por sí sola idea cabal del gran efecto inductor que debieron de producir sus escritos sobre el poeta chileno. El fragmento es una joya de contenido no sólo la relación al Creacionismo sino a la poética más esencial de la vanguardia, de la cual en fecha muy temprana anuncia sintéticamente, más radicalizados que en la estética romántica, sus conceptos principales de antimimesis, autonomía y novedad. En virtud de tales principios, Huidobro formula su teoría del poema y estética general.

Un poema, según Huidobro, «sólo es tal cuando existe en él lo inhabitual» (pág. 730). Ello pone en línea sus palabras ya citadas en torno a que «lo poético» es el gran peligro de la poesía, además del claro presupuesto de que sin novedad no hay poesía. En realidad, lo atinente a «lo inhabitual» poético es algo conceptuado lingüísticamente, por ejemplo, en la desautomatización jakobsoniana. Para Huidobro,

desde el momento en que un poema se convierte en algo habitual, no emociona, no maravilla, no inquieta más, y deja, por tanto, de ser un poema, pues inquietar, maravillar, emocionar nuestras raíces es lo propio de la poesía (pág. 730).

Huidobro viene a hacer suya la idea romántica, enarbolada por Wordsworth en el

justifican actitudes como la del artículo que acabo de citar— lo principal consistió en su exacerbado egotismo y sus reacciones apasionadas —acaso truculentas en alguna ocasión— en torno a la puesta en duda de la honestidad de su pensamiento poético. En cualquier caso, y aparte de otros estudios ya citados, deberá tenerse en cuenta lo fundamental de la bibliografía huidobriana: C. Goic, *La poesía de V. H.*, Santiago, Anales de la Univ. de Chile, 1955; D. Bary, *H. o la vocación poética*, Univ. Granada, 1963; J. J. Bajarlía, *La polémica Reverdy-H.: Origen del Ultraísmo*, Buenos Aires, Devenir, 1964; A. Pizarro, *V. H., un poeta ambivalente*, Univ. de Concepción, 1971; E. Caracciolo Trejo, *La poesía de V. H. y la vanguardia*, Madrid, Gredos, 1974; J. Concha, *V. H.*, Madrid, Júcar, 1980; M. Camaratti, *Poesía y poética de V. H.*, Buenos Aires, García Cambeyro, 1980; E. Busto Ogden, *El creacionismo de V. H. en sus relaciones con la estética cubista*, Madrid, Playor, 1983. De considerable utilidad es el número doble monográfico que bajo el título *V. H. y la vanguardia*, dirigido por R. de Costa, le dedicó la *Revista Iberoamericana*, 106-107 (1979). Notificaré, finalmente, que existe un viejo libro al que no he tenido acceso: H. A. Holmes, *V. H. and Creationism* (Nueva York, 1934).

²³ La cita de Emerson que reproducimos —que ya incluía Huidobro en el «Prefacio» dentro de un fragmento más amplio (pág. 189)— procede de «The Poet», uno de los emersionianos *Essays*, Londres, Dent & Sons Ltd., 1971 (reimpr.), págs. 207-208.

²⁴ Es muy posible que, a partir de la teoría de los hermanos Schlegel, Goethe concibiera su idea del principio de autonomía artística y de naturaleza nueva por sí misma del arte. De éste, todo parece indicar, la asimiló Emerson (a quien Nietzsche le achacaba como deficiencia su relación con los pensadores alemanes). Cf. mi «Construcción del pensamiento crítico-literario moderno», en *Introducción a la Crítica literaria actual*, cit., págs. 36-37 y 64.

«Preface» y también Coleridge en la *Biographia literaria*, de la poesía concebida como emoción. Asimismo, adelanta en la contribución de «maravillar» una vieja y sinuosa idea que habría de adquirir valor vertebral en el pensamiento surrealista de André Breton. Por otra parte, su apelación a lo inhabitual no se fundamenta en la suma de elementos inhabituales, pues en ese caso se trataría de un texto provocador de asombro, pero incapaz de emocionar al lector: «Lo que asombra no transporta, no eleva el espíritu hasta las alturas del vértigo consciente» (pág. 730). Además, gravita en estas palabras, y en otras muchas suyas, un sentido de trascendencia espiritual proveniente del romanticismo que se sitúa más allá de la objetualidad del texto (considerada intrascendente al menos en las primeras fases vanguardistas), que nada tiene que ver estrictamente ni con el futurismo ni, por supuesto, con el Dadá. Ahí se trasluce con toda evidencia el sesgo místico-hermético que subyace al pensamiento artístico huidobriano; en un marcado componente de trascendencia asumido diferencialmente por la modernidad desde sus orígenes en el marco del hermetismo y el espiritualismo. En este sentido el creacionismo es coincidente con Kandinsky en *De lo espiritual en el arte* ²⁵. Existe también, pues, un arte de vanguardia que, incluso asumiendo la intrascendencia, accede en otro nivel superior a la noción de trascendencia.

En la concepción huidobriana el poema, naturalmente, no es descriptivo, «es hermoso en sí y no admite términos de comparación. Y tampoco puede concebirse fuera del libro» (pág. 733). De no ser así, resultaría contrario a su posible percepción textual espacial o incluso caligramática. El poema «crea lo maravilloso y le da vida propia», su composición es «de imágenes creadas, de situaciones creadas, de conceptos creados» (pág. 733) y, por ende, ajeno tanto a la realidad como a la veracidad del mundo objetivo que le preexiste. En términos que bien pueden suponerse paráfrasis de Emerson:

Es un poema en el que cada parte constitutiva, y todo el conjunto, muestra un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de cualquier otra realidad que no sea la propia, pues toma su puesto en el mundo como un fenómeno singular, aparte y distinto de los demás fenómenos (*ibíd.*).

Según Huidobro, en la poesía creacionista la imaginación sobrepasa a la mera sensibilidad. Si en el esquema de escalas se fijaba la oposición inteligencia sensibilidad, ahora esta última es descompuesta mediante un nuevo paso analítico que, por otra parte, se encuadra en una organización más general de dualidades humanas consistente en la dicotomía de fuerza de expansión (femenina) y fuerza de concentración (masculina), que procede, como es sabido, de la filosofía oriental. La sensibilidad (elemento afectivo) y la imaginación (elemento intelectual), «constituyen una dualidad

²⁵ Escribía Kandinsky en esa obra (1912), en último término aún en dependencia del pensamiento romántico-simbolista de la analogía y las correspondencias presentado por Swedenborg, Fourier, Emerson y Baudelaire más influyentemente a efectos de poética: «La armonía de los colores debe basarse únicamente en el principio del contacto adecuado con el alma humana. Llamaremos a ésta, base principio de la necesidad interior» (Barcelona, Barral, 1973, pág. 59). El carácter unificador transcendentalista de la poética huidobriana podrá comprobarse en las páginas que siguen. Un excelente ejemplo del espiritualismo de Huidobro se encuentra en el texto, incluido en *Manifiestos*, «Las siete palabras del poeta» (págs. 753-755).