

Lenguaje y plasticidad. En torno a los fundamentos estéticos de Vicente Huidobro

SERGIO GONZÁLEZ ARANEDA
Universidad de Santiago de Chile

Resumen: Nos proponemos reflexionar en torno a la estética creacionista de Vicente Huidobro, a la luz de dos nociones fundamentales: el lenguaje y su cualidad de plasticidad. Para ello, delimitaremos una comprensión de arte donde se inscribe la producción artística de Huidobro, centrándonos en el tratamiento que Morris Weitz da a la categoría de Arte. Así dilucidaremos la relación que existe entre lenguaje y su plasticidad gramatical y significativa, a la vez que revisaremos el modo en que esta relación constituirá al poeta, la poesía y el sentido en que esta se vincula con el mundo.

Palabras claves: Creacionismo, estética, lenguaje, plasticidad, Vicente Huidobro.

Language and plasticity. Around the aesthetic fundamentals of Vicente Huidobro

Abstract: We propose to reflect on the fundament of Vicente Huidobro's creationist aesthetics, in the light of two fundamental notions: language and its quality of plasticity. To do so, we will delimit an understanding of art where Huidobro's artistic production is inscribed, focusing on Morris Weitz's treatment of the category of Art. With this, we will elucidate the relationship between language and its grammatical and meaningful plasticity, while reviewing the way in which this relationship will constitute the poet, poetry and the sense in which it is linked to the world.

Keywords: Creationism, aesthetics, language, plasticity, Vicente Huidobro.

1. Introducción

Consultar sobre los fundamentos estéticos del creacionismo de Vicente Huidobro conlleva, a lo menos, dos problemas metodológicos insoslayables. Por un lado, la suposición de un sentido o talante específico, claro y previamente definido cada vez que referimos sobre *el creacionismo de Vicente Huidobro*, asumiendo, por tanto, que pudiese existir diversidad de estilos *creacionistas* (respecto de sus motivaciones, objetivos, modos de comprender el momento de creación, etc.). Por otro, suscita la interrogante respecto de los fundamentos mismos a los cuales pretendemos hacer mención. Si tomamos distancia, notamos que ambos problemas metodológicos encuentran un mismo cause, siempre y cuando nuestros objetivos giren en torno a la *constitución y sentido del creacionismo de Vicente Huidobro*. Dicho de otro modo, para dar solución a las problemáticas abiertas, convendría rastrear las categorías estéticas –y como veremos, también políticas– sobre las cuales Huidobro no solo elaborará su teoría creacionista, sino también esbozará como pautas ético-políticas en virtud de un relacionarse originario entre el autor y el mundo.

En este sentido, nos proponemos como objetivo de investigación reflexionar en torno a los fundamentos del creacionismo presente en la obra de Vicente Huidobro, a la luz de dos categorías fundamentales, a saber: lenguaje y plasticidad. Resulta pertinente notar que dichas categorías se presentan en Huidobro como condición necesaria para toda producción creacionista. De hecho, como él sugiere, «la poesía crea con su material propio que es el lenguaje. Al poeta le están permitidas todas las aventuras del lenguaje, siempre que las justifique» (2015: 66).

Por lo tanto, la efectividad de la producción creacionista está dada mediante una capacidad desbordante del lenguaje, que no solo fractura el complejo objeto-concepto-representación, sino, aún más fundamental, re-crea tal complejo con una nueva gramática, una nueva estructura significativa que apunta hacia el mundo percibido. Como veremos, allí radica el gran gesto creacionista, en la *re-consideración mágica* de lo dado efectivamente, para volver a presentarlo desde un nuevo registro lingüístico. Y esto, a su vez, implicará una nueva manera de relacionarnos con el entorno, puesto que, en tanto la captación del mundo es re-creada, también será re-creada nuestra



exteriorización significativa, es decir, el modo en que nos expresamos en un mundo circundante intersubjetivamente constituido.

Ahora bien, para analizar las categorías de lenguaje y de plasticidad significativa, en tanto fundamentos estéticos en Huidobro, creemos necesario una demarcación del Creacionismo considerado como disciplina artística. Para ello haremos uso de los aportes de Morris Weitz quien, reflexionando a partir de la filosofía del segundo Wittgenstein, advierte del problema teórico y práctico en la definición de la categoría Arte. El descubrimiento de Weitz nos conduce a comprobar que el Creacionismo se anticipa a esta interpretación de la categoría Arte, ampliando su significado a diversas formas de expresión artística.

Con esta demarcación notaremos el lugar fundamental que ocupa el lenguaje en esta nueva concepción de *lo artístico*. Esta vez, como creación que deconstruye gramaticalmente el mundo, creando al instante uno nuevo. Evidentemente, esta perspectiva estética se conecta con una política, en tanto deformación de límites preconcebidos, cuestión que Huidobro ejerció consciente y responsablemente a lo largo de su vida.

2. La no-esencia de lo artístico

En 1956 Morris Weitz publica el ensayo titulado *The Role of Theory in Aesthetics*, un texto fundamental que, junto a *Philosophy of Arts* publicado seis años antes, viene a iluminar el oscuro problema relativo a la definición de la categoría Arte y aquello que entendemos por *lo artístico*. La hipótesis de Weitz consiste en sostener que «la teoría estética “toda ella” está equivocada desde el principio al pensar que es posible una teoría correcta, porque esto contradice la lógica del concepto de arte» (1956: 28). Efectivamente, para el filósofo estadounidense resulta impropio delimitar la categoría Arte a una definición específica y excluyente, puesto que su uso práctico, es decir, aquello que se entiende como *lo artístico*, lo producido por el artista (la pintura, el montaje, el poema, etc.), es precisamente lo que le da contenido y sustento a tal categoría.

Weitz sugiere que «el arte, como lo muestra la lógica del concepto, no tiene ningún conjunto de propiedades necesarias y suficientes, y por consiguiente una teoría del arte es lógicamente imposible» (1956: 28). No obstante, el he-

cho que resulte lógicamente imposible definir una teoría del arte, no implica que *lo artístico* caiga en un sinsentido, en mera producción superflua desprovista de objetivos. Al contrario, debido a que no existe un límite excluyente en la categoría Arte, es justamente que *lo artístico* amplía su extensión. De esta forma, se puede llegar a considerar artístico diversas formas de expresión, ya sea *Hyperion* (1797) de Hölderlin, *Portrait d'Ambroise Vollard* (1899) de Cézanne o la instalación *Porte-Bouteilles* (1914) de Marcel Duchamp.

Con la amplitud del concepto Arte, surge una problemática respecto del nuevo límite que posee lo artístico, incluso, si es que existe lineamiento alguno que modele y perfile la comprensión de la categoría Arte. Frente a este escenario, Weitz entenderá que ante una muestra de distintos tipos de obras de arte, resulta imposible identificarlas e individualizarlas según propiedades intrínsecas comunes, sino que antes es posible asociarlas según el reconocimiento mediante semejanzas o *aires de familia*.

De este modo, si las obras de arte no comparten propiedad alguna, resulta imposible establecer condiciones necesarias o suficientes para una unificación categorial. De hecho, cualquier intento de presentar propiedades necesaria que especifique teóricamente una definición de Arte, siempre encontrará contraejemplos en el mundo de la producción, obras que carecen de tal o cual propiedad. Por lo tanto, lo que sostiene Weitz es la imposibilidad de reducir ontológicamente una obra de arte a una categoría o a una unificación en el modo que tienen las obras de arte de donarse a un cuerpo perceptivo. Por ello, la categoría de Arte no posee una definición rígida, cuestión que no implica una apertura total sin límites, dado que existen rasgos característicos en toda obra de arte que permite cierta asociación, una especie de familiar similitud entre ellas.

Resulta pertinente destacar que Weitz recurre al pensamiento de Wittgenstein para dar sustento teórico a su propuesta de antiesencialismo en el Arte. Esto, gracias a que la mencionada semejanza existente entre distintas obras de arte, o, dicho técnicamente, obras que presentan *aire de familia*, es recogida directamente de los análisis wittgenstenianos sobre el lenguaje, su movilidad significativa y su uso convencional.

A partir de *Philosophische Untersuchungen* (1953) la dimensión del lenguaje se define como juego, en tanto se configura como una actividad articulada



por palabras dirigidas, posibilitadas y determinadas por reglas específicas: las reglas gramaticales. Al igual que en el ajedrez, donde el significado de una figura es la suma de las reglas que determinan sus posibles movimientos en el juego, sucede lo mismo con el significado o uso de las palabras. En el lenguaje existen innumerables juegos, es decir, procedimientos para el uso y combinatoria de los signos, o, mejor aún, los juegos del lenguaje resultan ser contextos reales de acción que constituyen formas de vida.

De este manera, ocurre que el lenguaje, en tanto actividad humana, insufla el contexto cultural intersubjetivo a partir del cual los individuos se ven inmersos haciendo uso de significaciones móviles, que no descienden de un *eidós* lingüístico, sino que responden a la actividad social de los individuos. Así, Wittgenstein afirmará que una forma de vida (*Lebensform*) corresponde a la totalidad de los juegos de lenguaje (*Sprachspiel*) de una cultura, o el contexto de actividades y comportamientos en que se inscriben juegos de lenguaje específicos; esto es, el trasfondo cultural de acciones humanas (1999: 49). En otras palabras, a una determinada *Lebensform*, corresponderá una determinada imagen de mundo (*Weltbild*). Con el detalle de que existe una pluralidad de formas de vida o juegos de lenguaje, por tanto, existe una pluralidad de imágenes de mundo.

Esto último resulta fundamental para la apertura en la categoría Arte, dado que, en lugar de una definición estática, ordenada según propiedades esenciales, *lo artístico* derivará de la praxis artística desarrollada en una determinada cultura. Por lo tanto, el uso que hace Weitz del pensamiento de Wittgenstein le permite ir más allá de las categorías canónicas, como la de *bellas artes*, para desembocar en un re-ordenamiento en la estructura del Arte. Apertura que, entre otras cosas, confirma que *lo artístico*, como expresión cultural de una época, solo se rige por patrones convencionales que, a su vez, son programados por las posibilidades prácticas que ofrece el entorno. De allí que durante el siglo XX las vanguardias artísticas experimentaran radicales cambios en las formas de producir y presentar sus obras, por ejemplo, haciendo uso de los avances fotográficos, de los descubrimientos digitales o del cruce entre producción artística y mundo del espectáculo.

En este contexto, la teoría del arte antiesencialista de Weitz, en lugar de interrogar por la esencia significativa del arte, analiza su uso, es decir, el modo en que lo artístico se expresa, se identifica y se aprehende culturalmente. Es por ello que Weitz afirma:

Si me es lícito parafrasear a Wittgenstein, no debemos preguntar, ¿Cuál es la naturaleza de cualquier *x* filosófica?, o aún de acuerdo con los semánticos, '¿Qué significa *x*?' ¿Qué hace *x* en el lenguaje? Esto que yo afirmo, es la pregunta inicial, el punto de partida y el punto de llegada de cualquier problema y solución filosófica. (1956: 31)

Con Weitz descubrimos una hipótesis fundamental para analizar el pensamiento creacionista de Vicente Huidobro, a saber, que el arte, en tanto categoría lingüística de análisis, es imposible de definir mediante propiedades, esencia o condiciones necesarias. Así, resulta imprescindible entender la naturaleza del Arte y *lo artístico* como un *concepto abierto* (1956: 27).

En un registro similar, Huidobro elabora una teoría del arte fundamentalmente auténtica, el Creacionismo, que asumirá como condición necesaria la supresión de lo establecido, de lo dado, para *crear lo nuevo*. Es evidente que este movimiento, que irrumpe la categoría Arte, es resultado de lo que Huidobro, en *El arte del sugerimiento*, enuncia como el no-lugar del Arte: «El Arte no puede localizarse en una sola manera» (1914: 147). La imposibilidad de rastrear el lugar del Arte, coincide justamente con la necesidad de suprimir cualquier tipo de esencialidad o teorización categorial respecto de *lo artístico*, en virtud de una apertura en la comprensión de *la producción artística*. De allí que sea posible encontrar dos elementos fundamentales para toda creación artística, especialmente, para la teoría creacionista del arte de Vicente Huidobro: lenguaje y plasticidad.

3. Creacionismo, lenguaje y plasticidad

Definir al Creacionismo como teoría del arte en el pensamiento de Vicente Huidobro, implica adentrarnos en los escritos anteriores a su *magnum opus*, *Altazor o el viaje en paracaídas* de 1931. De esta manera, podremos advertir no solo categorías de análisis en torno al pensamiento huidobriano, sino también, rastrear una latente presencia del impulso creacionista en nuestro autor¹.

¹ Es importante señalar este punto, ya que, contrariamente a investigadores como René de Costa, quien sostiene que el creacionismo huidobriano «pasó a la historia como un momento -breve y fulgurante- en la dilatada trayectoria de Huidobro» (1996: 14), creemos que es una estética que se extiende a lo largo de toda la producción literaria del poeta.



En *El arte del sugerimiento*, un temprano escrito recogido y publicado en *Pasando y pasando* (1914), Huidobro comienza a presentar las condiciones sobre las cuales se desplegará su estética creacionista. Allí sostiene: «El arte del sugerimiento, como la palabra lo dice, consiste en sugerir. No plasmar las ideas brutalmente, gordamente, sino esbozarlas y dejar el placer de la reconstitución al intelecto del lector. Esa es la Belleza que debemos adorar, la estética del sugerimiento» (1914: 141).

Podemos notar que el planteamiento de una estética del sugerimiento conlleva no solo a la reconsideración respecto de la función del espectador de la obra de arte, en este caso, del lector, sino, ante todo, una redefinición de la categoría Arte. Esto, gracias a que el *acto de sugerir* consiste en mantener una apertura de posibles interpretaciones y apreciaciones siempre nuevas respecto de la obra de arte. En otras palabras, la estética del sugerimiento es, justamente, lo que Weitz denomina *open concept*: un espacio abierto a la creación, la experimentación y la originalidad.

Consecuentemente, el filósofo Antonio Castilla Cerezo advierte la importancia de estos términos en la poesía huidobriana, al punto de señalar que la estética del sugerimiento o, en sus palabras, la creación poética, comporta todo problema filosófico, y con esto, el modo en que nos relacionamos con la realidad:

La poesía no es mimesis, es decir [...] ‘representación figurada y singular de una verdad o de un sentido universal que sólo el discurso filosófico puede enunciar con propiedad’, sino que, por el contrario, ella misma es creación de dicha verdad o sentido, de modo que todo problema verdaderamente filosófico tiene su origen en la creación poética. (2006: 129)

Desde esta perspectiva, es patente que Huidobro realizará un importante esfuerzo por desmarcarse del arte tradicional, conservador y mimético, para elaborar una estética completamente auténtica, que tendrá como principal objetivo promover una nueva visión sobre el mundo. Huidobro lo afirma con las siguientes palabras: «El fin principal que debe perseguir todo escritor es el de la originalidad [...] ¿Cómo se consigue la originalidad? Recogiéndonos en nosotros mismos, analizando con un prisma nuestro *yo*, volviéndolos los ojos hacia adentro» (1914: 144-45).

Ahora bien, cuando señalamos que Huidobro se posiciona contrario al arte mimético, nos referimos estrictamente a la operatividad creacionista, por tanto, apuntamos directamente a sus lógicas internas que, según intenta mostrar Huidobro, resultan radicalmente contrarias a las lógicas tradicionales del arte. Por lo tanto, la forma a la cual se refiere Huidobro es todo arte repetitivo, reproductivo y esencialista (en el sentido en que lo artístico responde a una esencia determinada).

En este contexto, la teoría estética creacionista pretende deformar nuestro entorno, para otorgar un nuevo sentido sobre lo real y, de este modo, abandonar el refugio reproductivo del arte, para abrir paso a una producción creativa, auténtica y propia del artista. Esta constatación se consolidará mediante el análisis lingüístico, la plasticidad significativa y el libre juego gramatical, dado que, mediante las palabras es como expresan intersubjetivamente los individuos el complejo objeto-concepto-representación, es decir, su situación significativa de ser-en-el-mundo.

Por esta razón, los análisis lingüísticos ocuparán un lugar preponderante en la producción de Huidobro, en tanto medio descubridor y re-creador de lo real. En *Adán* (1916) podemos leer:

Adán solemne y mudo meditaba
y quiso tener habla,
porque todas las cosas en el alma
le formaban palabras.
Y así fue que la primera
palabra humana que sonó en la tierra
fue impelida por la divina fuerza
que da al cerebro la Belleza. (59-60)

Resulta notable dar cuenta del modo en que concibe Huidobro el proceso epistemológico en *Adán*, es decir, la forma en que Adán *decide* relacionarse con el entorno, reconocerlo y nombrarlo. Huidobro escribe que Adán «quiso tener habla», por lo tanto, es un acto autónomo, en el sentido más propio del concepto, donde autónomo designa el acto donde, en este caso, el individuo Adán, se dona su propia normativa, su propia ley. Es precisamente en ese lugar donde descansa todo impulso creacionista, en la originalidad del acto y la novedad de su producción.



Y Adán habló, y el hombre puso palabras
en todas partes donde antes callaba,
en donde siempre estuvo silencioso,
donde solo se oían los grillos sonoros.
¡La Tierra santa de paz y de calma
oyó en éxtasis la primera palabra
y quiso acogerla para eternizarla. (1916: 60)

Aún más, el interés por la creación de lo nuevo no resulta de un acto desinteresado, desprovisto de motivaciones y decisiones. Por el contrario, tal como se expresa en *Adán*, el crear es resultado de un proceso completamente voluntario, comprometido y original. Pero no solo resultado de ello, cuando se crea lo nuevo, cuando se re-articula lo real desde el lenguaje el creador se compromete con esta creación, en tanto es signo de la fractura respecto de lo que existía previamente. El acto de crear, consecuentemente, supone el distanciamiento con lo que ya ha sido creado; desde la perspectiva del creador, con aquello que ha sido *dado-siendo* desde siempre, con un sentido determinado, estático y fijo. Es por esto que, en *Non Serviam*, conferencia presentada en el Ateneo de Santiago en 1914, Huidobro afirma:

Hemos aceptado, sin mayor reflexión, el hecho de que no puede haber otras realidades que las que nos rodean, y no hemos pensado que nosotros también podemos crear realidades en un mundo nuestro, en un mundo que espera su fauna y su flora propias. Flora y fauna que sólo el poeta puede crear, por ese don especial que le dio la misma madre Naturaleza a él y únicamente a él. (2013: 28)

Efectivamente, el «don» de nombrar, otorgar ser, sentido y significación a lo real le corresponde al poeta en la justa medida en que su actividad consiste en abrir el horizonte interpretativo que se tiene sobre el mundo circundante, sobre lo sensible. Heidegger afirma que «el lenguaje es la casa del ser» (2016: 16), sentencia que Huidobro no podría si no reafirmar, no obstante, su posición no se agota allí, dado que para el poeta el lenguaje no solo es un espacio de cuidado, refugio y estancia, sino imperiosa necesidad de búsqueda, transformación, creación y descubrimiento.

En la conferencia intitulada *La poesía*, presentada en el Ateneo de Madrid en diciembre del año 1921, Huidobro aclara su posición respecto del lugar céntrico que ocupa el lenguaje dentro de su teoría estética creacionista:

Aparte de la significación gramatical del lenguaje, hay otra, una significación mágica, que es la única que nos interesa. Uno es el lenguaje objetivo que sirve para nombrar las cosas del mundo sin sacarlas fuera de su calidad de inventario; el otro rompe esa norma convencional y en él las palabras pierden su representación estricta para adquirir otra más profunda y como rodeada de un aura luminosa que debe elevar al lector del plano habitual y envolverlo en una atmósfera encantada. (2013: 31-32)

A propósito de esta «significación mágica» que adquiere el lenguaje, el complejo objeto-concepto-representación es deformado en virtud de una *gramática irruptiva*, una gramática que transforma su labor representativa, para abrir paso a la creación conceptual sobre un mundo que, en tanto desprovisto de este lenguaje-inventario, se presenta como uno nuevo, en base a la sujeción que despliega la gramática creacionista. Por esta razón, el medio ideal para expresar la nueva gramática será la poesía, puesto que «su vocabulario es infinito porque ella no cree en la certeza de todas sus posibles combinaciones. Y su rol es convertir las probabilidades en certeza. Su valor está marcado por la distancia que va de lo que vemos a lo que imaginamos» (2013: 32).

Ahora bien, cuando Huidobro plantea la necesidad del uso de una nueva gramática, cuya función consiste en el despliegue de una *significación mágica* sobre el mundo, no lo hace en razón de un ente que se posiciona fuera del mundo, para contemplarlo y volver a nombrarlo. Lejos de esto, lo que interesa a Huidobro es elaborar una estética nueva, es decir, una nueva forma mediante la cual se redefina el encuentro entre la absoluta subjetividad y la sensibilidad de lo real. Esto implica que *la gramática creacionista* no es una gramática externa al mundo, por el contrario, justamente porque existe el mundo hasta ahora *contemplado y re-producido* es que se abre el horizonte de la re-interpretación significativa y el libre juego gramatical.

En virtud de esto, resulta plausible un entendimiento deconstruccionista en el planteamiento huidobriano, en la medida en que, siguiendo a Derrida, comprendamos que «los movimientos de deconstrucción no afectan a las estructuras desde afuera. Sólo son posibles y eficaces y pueden adecuar sus golpes habitando estas estructuras. Habitándolas de una *determinada manera*, puesto que se habita siempre y más aún cuando no se lo advierte» (2003: 32).

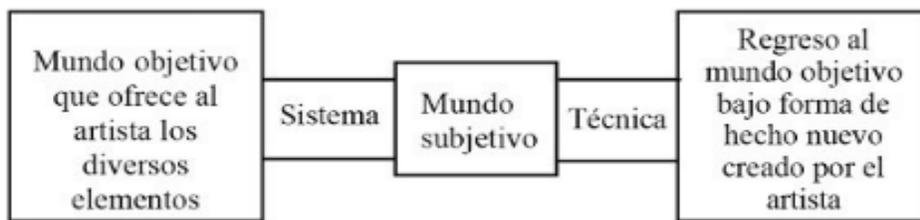


Consecuentemente, «el valor del lenguaje de la poesía está en razón directa de su alejamiento del lenguaje que se habla» (2013: 33), mas no respecto del mundo sobre el cual encuentra su referencia significativa. Este punto resulta crucial, puesto que evidencia la inclinación huidobriana hacia una concepción amplia respecto de la creación artística. Al igual que el *open concept* de Weitz, la teoría estética creacionista de Huidobro vela por una producción artística cuyo *telos* no es la adecuación a determinadas condiciones teóricas; por el contrario, una teoría del Arte solo sería posible en tanto su producción se exprese constantemente de diferentes formas, texturas, coloraciones, perspectivas, temporalidades, espacialidades, etcétera. Tanto la propuesta de Huidobro como la de Weitz coinciden en que *lo artístico* precede a cualquier teorización estática-esencialista del Arte. La distancia entre teoría estática y producción creativa es expresada por Huidobro desde el lugar en que «la Poesía [se constituye como] un desafío a la Razón, el único desafío que la razón puede aceptar, pues una crea su realidad en el mundo que *es* y la otra en el que *está siendo*» (2013: 33).

Desde este lugar, el fundamento de una *gramática creacionista* surge como medio por el cual el artista se desplaza desde una re-producción del mundo, hacia una producción de los modos en que este será interpelado, descifrado y producido. Como hemos señalado, este desplazamiento resulta ser un movimiento significativo inmanente en el mundo circundante, en otras palabras, resulta ser una especie de re-ordenamiento lingüístico de las cosas, que va desde y hacia el mismo mundo².

En *La creación pura*, texto clave aparecido originalmente en el séptimo número de la revista *L'Esprit Nouveau* (1921), Huidobro esquematiza su teoría estética creacionista de la siguiente manera:

² En una entrevista publicada en 1937, Huidobro resumió esta idea en los siguientes términos: «El universo es un lenguaje que busca su traductor. Ese es el poeta. El poeta se coloca en trance de comunicación con el universo y luego del universo con el hombre» (2015: 73).



Con esto, Huidobro realiza una declaración de principio respecto de su propuesta creacionista: «Este nuevo hecho creado por el artista es precisamente el que nos interesa, y su estudio, unido al estudio de su génesis, constituye la Estética o teoría del Arte» (2013: 47). Siguiendo el esquema de Huidobro, notamos que la operatividad del proceso de creación no consiste en suprimir lo existente, sino, re-construirlo, re-definirlo, volver a otorgarle un ser a partir de un distanciamiento respecto del «Mundo objetivo que ofrece al artista los diversos elementos». El encuentro entre el Mundo objetivo y el Mundo subjetivo constituye el conflicto entre el complejo objeto-concepto-representación y la forma gramatical nueva que otorga el artista, como señala Huidobro, el «Regreso al mundo objetivo bajo forma de hecho nuevo creado por el artista»³.

Consecuentemente, una teoría estética creacionista o una teoría creacionista del Arte, dentro del pensamiento huidobriano asume, necesariamente, al lenguaje y su estructura gramatical como matrices de análisis esenciales, en tanto conducto por el cual el artista inviste al mundo un nuevo ser, presentándolo como absoluta novedad, originalidad e irrupción: «He ahí las fuentes de la creación. De la creación como yo la entiendo, como descubrimiento de correlaciones o diferencias y presentaciones de un hecho nuevo» (2015: 66).

³ Resulta notable destacar que la gramática creacionista que redefine el complejo objeto-concepto-representación del arte clásico o re-productivo opera sobre el mismo suelo de experiencia que presenta al objeto, sin embargo, es su operatividad la que ha cambiado, esta vez, para superar la mera descripción en virtud de un descubrimiento original, originario y creador sobre el mundo. En este sentido, sería válido replantear el complejo del modo: objeto-concepto(captación creacionista del mundo)-representación(estético-creacionista). De allí, se desprende la posibilidad de diálogo entre distintos registros lingüísticos. En 1925 Huidobro sostiene: «Si para los poetas creacionistas lo que importa es presentar un hecho nuevo, la poesía creacionista se hace traducible y universal, pues los hechos nuevos permanecen idénticos en todas las lenguas» (1996: 142-43).

El lenguaje y su plasticidad, su dinámica inmanente y su libre juego gramatical descubren el mundo dado como un hecho nuevo, de modo que «un poema debe ser una pura creación del espíritu –no un comentario *Alrededor De. El verbo creador. No el verbo comentador*» (2001: 36). Por esta razón, el lenguaje no solo ocupará un lugar central para el creacionismo huidobriano, aún más, representa su fundamento ontológico en tanto es expresión del ser del artista y lo artístico. El lenguaje es el trasfondo significativo sobre el cual descansa toda existencia posible, potencial e imaginable.

Voy a unirme a mis palabras
Y entonces me perderé de vista a vuestros ojos
Nadie sabrá de mí
Yo estaré adentro de mis palabras
Y del nacimiento de un grito que va haciendo olas
Y no tiene límite porque vosotros no conocéis sus límites
Ni el nombre de la estrella que se irá inflando con mi voz. (2001: 24)

La dimensión puramente estética del creacionismo huidobriano alcanza un análisis ontológico, puesto que mientras la creación del artista dona ser en la justa medida en que *crea*, esta creación será testigo del ser del artista expresado lingüísticamente⁴. Por lo tanto, sucede una especie de retro-relación significativa entre el ser del artista y el ser de lo artístico, de lo que deriva la imposibilidad de su disociación. Puesto que, mientras que lo artístico posee un ser, es inmediatamente significado, referenciado y representado. El cruce entre estética, ontología y lenguaje acompañará internamente la producción intelectual de Huidobro. En *Altazor* (1931) refiere sobre este nudo en los siguientes términos:

Y puesto que debemos vivir y no nos suicidamos
Mientras vivamos juguemos
El simple sport de los vocablos
De la pura palabra y nada más
Sin imagen limpia de joyas
(Las palabras tienen demasiada carga)
Un ritual de vocablos sin sombra

⁴ Sobre este tópico ha investigado cercanamente Sergio Mansilla, afirmando que «el trabajo de la poesía no es decorar el decir humano con metáforas, sino “videnciar”, si se me permite el verbo, las significaciones de alcance ontológico que el lenguaje comporta» (2020: 255).

Juego de ángel allá en el infinito
Palabra por palabra. (2012: 49)

4. Creacionismo y política

El cruce entre estética, ontología y lenguaje exige en Huidobro un compromiso de tipo político, en tanto provoca un determinado modo de presentarse y relacionarse con el medio intersubjetivo donde se ancla tanto el ser como su creación. En este punto, la teoría estética creacionista de Huidobro se constituye en clave política, a modo de irrupción y creación de nuevas formas en la constitución del registro de lo social. En *Pasando y pasando* comienza a dar luces sobre su perspectiva:

Dejemos una vez por todas lo viejo. Guerra al cliché. Que ya no haya más mujeres humildes que se ocultan cual la violeta entre la hierba. Que ya no vuelen más las incautas mariposas en torno de la llama. ¡Por Dios! ¿Hasta cuándo? Que si hay una alma no sea *blanca y pura*, sino cualquier otra cosa. (1914: 142)

Lejos de ser un lenguaje estilístico, las palabras de Huidobro presentan claros indicios de su postura y compromiso político, dado que, como bien señala Keith Ellis, «cuando el joven Huidobro empezó en 1914 a articular su posición estética desafió inmediatamente a D'Annunzio y atacó a Marinetti» (1999: 342). Este *ataque* constituye la completa aversión de Huidobro respecto de las vanguardias europeas cercanas a políticas conservadoras y violentistas como lo fue el Futurismo, por lo menos, durante su fundación⁵. Baste recordar *Fundación y Manifiesto del futurismo*, manifiesto publicado el 20 de febrero de 1909 en *Figaro*, donde se declara:

Nosotros queremos glorificar la guerra –única higiene del mundo–, el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las hermosas ideas por las que se muere y el desprecio por la mujer.

⁵ «La fijación de Huidobro en aportar lo nuevo en la poesía, su celo por ser el más avanzado entre los poetas de su tiempo, especialmente en cultivar y demostrar la capacidad de generar imágenes nuevas, no le prohibió articular una marcada diferencia referente a la *Weltanschauung* de él y de sus colegas europeos» (Ellis, 1999: 341).



Nosotros queremos destruir los museos, las bibliotecas, las academias de todo tipo, y combatir contra el moralismo, el feminismo y toda cobardía oportunista o utilitaria. (2000: 307)

Presentar una proyección de la teoría estética creacionista en forma de postura política en Huidobro implica, una vez más, reflexionar sobre la esencia y función del lenguaje. Esto se debe, principalmente, a que por medio del lenguaje el sujeto no solo se ve posibilitado de significación y referencia sobre la realidad, sino que, al hacerlo, la fija, determina y mensura. Sobre este punto, Roland Barthes, en *Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France*, realiza una afirmación cercana a la concepción que tiene Huidobro sobre la operatividad del lenguaje en las teorías estéticas conservadoras, como lo habría sido el Futurismo: «La lengua, como ejecución de todo lenguaje, no es ni reaccionaria ni progresista, es simplemente fascista, ya que el fascismo no consiste en impedir decir, sino en obligar a decir» (2015: 96).

Allí se sustenta la incesante necesidad de *crear lo nuevo*, lo moderno y lo original, desplazando el lenguaje representativo, aquel lenguaje que, a juicio de Barthes, «obliga a decir» en tanto se muestra pre-formando lo real, para, en su lugar, erigir uno nuevo, abierto a la experimentación y la libertad creadora. Por esta razón, el creacionismo se constituye como una expresión artística no esencialista, en el mismo sentido de las reflexiones de Weitz, es decir, una estética que mientras busca la constante apertura de lo sensible, evita limitarse a verdades absolutas de tipo esencialistas: «El creacionismo no es una escuela que yo haya querido imponer a alguien; el creacionismo es una teoría estética 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 [a fines de 1916]» (2013: 73).

Plantear la teoría estética creacionista a modo de expresión sensible y artística sobre el mundo conduce, necesariamente, a una postura y compromiso respecto de la forma en que el ser se constituye en el mundo. Así, la apariencia de la mera teoría del Arte se convierte en posicionamiento intersubjetivo en el mundo, entrelazando íntimamente el ámbito artístico con el subsuelo político. De esta manera, quedan completamente emparejadas y en una situación de codependencia las dimensiones de la estética y política por medio de las cuales se constituye el ser.



Huidobro encarna durante toda su vida el cruce entre estética y política, haciendo de la rebelión estética su espacio de acción. Lo valioso en ello radica en que este espacio de acción no se agota en su literatura, por el contrario, se manifiesta activamente como sujeto político, tal como ha señalado recientemente Elixabete Ansa: «la discusión sobre la estética del vacío en *Altazor*, y en la literatura huidobriana en general, pasa así, por matizar la relación entre vanguardia y política; es decir, entre expresión literario-artística y la noción o grado de ruptura que se expresa con respecto a los sistemas de organización socio-económica modernos» (2019: 78).

La crítica hacia las organizaciones socio-económicas y la producción artística de Huidobro emanan de una fuente común: la necesidad y el absoluto compromiso con la apertura hacia lo nuevo, hacia el cambio, hacia lo distinto. Ya en su *Balance Patriótico*, texto de 1925, mismo año en que presenta su candidatura presidencial, Huidobro da luces de su búsqueda por la creación de nuevos escenarios donde se exprese lo humano tanto política como artísticamente. Como ha señalado Schopf en su “Introducción pedagógica a Vicente Huidobro”, el poeta desbordó su obra hacia la actividad política y militante, tanto en luchas abiertamente antifascistas e independentistas, como en los subterfugios de la clandestinidad (Schopf, 2000: 59-62).

5. Reflexión final

Proponer un análisis de los fundamentos estéticos del creacionismo huidobriano nos obliga, por un lado, despejar el lugar que ocupa la teoría creacionista dentro de las reflexiones en torno a la categoría Arte y, por sobre todo, en función del desarrollo teórico y metodológico de la estética a lo largo del siglo XX y XIX. Por otro, exige iluminar elementos fundamentales (y fundacionales) en la producción artística de Huidobro y, como observamos, también en su figura política.

En este contexto, podemos verificar que el lenguaje, su estructura gramatical y su referencialidad sobre el mundo, lejos de ser un recurso tangencial para el creacionismo huidobriano, se posicionan como núcleo desde donde lanzará su arremetida contra el arte conservador, reproductivo y reaccionario. Por esta razón, la teoría estética que propone Huidobro es profundamente novedosa, en tanto que re-define y tensiona nuestro acontecer en el



mundo. Con enorme precisión Mansilla ha descrito este nudo argumentativo dentro del pensamiento huidobriano:

Es en la poesía donde el lenguaje, desligado de sus urgencias puramente comunicacionales (en el sentido de inventario, como acota Huidobro, o de los constreñimientos ideológicos que lo empujan a ser reductoramente funcional a un fin instrumental, se vuelve otra vez fundacional; retorna, diríamos, a la primigenia tarea de que el mundo se presente como si fuera la primera vez que está ahí delante de una asombrada conciencia (2020: 256).

Consecuentemente, plantear una teoría estética creacionista es, metodológicamente, el planteamiento de una teoría política con determinados lineamientos teóricos y prácticos, no obstante, la complejidad es aún mayor. Puesto que, como hemos planteado, la teoría estética huidobriana se posiciona como subsuelo sobre el cual descansa el ser, por tanto, toda forma de expresión y organización de este en el mundo se originará a partir de una consideración de tipo creacionista. Por consiguiente, el estudio acerca del fundamento, implica una proyección acerca del alcance hasta donde se extendió (y extiende) su influencia, por ejemplo, en relación a la pintura, a la educación o a la filosofía que demuestran la absoluta originalidad y vigencia del pensamiento huidobriano.

Referencias bibliográficas

- ANGUITA, Eduardo y Teitelboim, Volodia (2001), *Antología de poesía chilena nueva*, Santiago, LOM Ediciones.
- ANSA, Elixabete (2019), «Estéticas del vacío en Huidobro y Oteiza», en *Chasqui*, 48, págs. 71-90.
- BARTHES, Roland (2015), *El placer del texto y lección inaugural*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- CASTILLA, Antonio (2006), «Vicente Huidobro y el problema filosófico de la traducción», en *Boletín de estudios de filosofía y cultura Manuel Mindán*, 2, págs. 128-135.

- DE MICHEL, Mario (2000), *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial.
- DERRIDA, Jacques (2003), *De la Gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- ELLIS, Keith (1999), «Vicente Huidobro y la primera guerra mundial», en *Hispanic Review*, 67, 3, págs. 333-346.
- HEIDEGGER, Martin (2016), *Cartas sobre el Humanismo*, Madrid, Alianza Editorial.
- HUIDOBRO, Vicente (2015), *Textos inéditos y dispersos*, Santiago, Ediciones Tácitas.
- (2013), *Manifiestos*, Santiago, Mago Editores.
- (2012), *Altazor*, Santiago, Editorial Ocho Libros-Fundación Vicente Huidobro.
- (2001), *El ciudadano del olvido*, Santiago, LOM Ediciones.
- (1996), *Poesía y poética. 1911-1948*, Madrid, Alianza Editorial.
- (1916), *Adán*, Santiago, Imprenta Universitaria.
- (1914), *Pasando y pasando*, Santiago, Imprenta Universitaria.
- MANSILLA, Sergio (2020), «La poesía del lenguaje. En torno a la creatividad de las palabras», en *Alpha*, 50, págs. 243-262.
- SCHOPF, Federico (2000), *Del vanguardismo a la antipoesía*, Santiago, LOM Ediciones.
- WEITZ, Morris (1956), «The Role of Theory in Aesthetics», en *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15, págs. 27-35.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1999), *Investigaciones Filosóficas*, Barcelona, Ediciones Altaya.

