



HAL
open science

Canticum novum

Dardo Scavino

► **To cite this version:**

Dardo Scavino. Canticum novum. Boca de Sopa. Revista de arte, literatura y pensamiento, 2015.
hal-02009313

HAL Id: hal-02009313

<https://hal.science/hal-02009313>

Submitted on 6 Feb 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

CANTICUM NOVUM

Dos antiguas significaciones de la conversión a través de la fragilidad se enfrentaron en el seno de la vanguardia. Mientras que los surrealistas entendían la creación como una epistrophé, un retorno a los orígenes de la especie, al hombre primitivo o al niño; los creacionistas optaban por la metanoia, el alejamiento con respecto a los hábitos, las rutinas, las costumbres o, para decirlo con los términos de los formalistas rusos, por un “extrañamiento”.

DARDO SCAVINO

* **Dardo Scavino** nació en Buenos Aires en 1964. Fue profesor de filosofía, literatura y pensamiento político latinoamericano en las universidades de Buenos Aires, Burdeos y Versalles. Trabaja actualmente en la Universidad de Pau (Francia). Entre sus obras, se destacan *La filosofía actual: pensar sin certezas* (Paidós, 1999), *El señor, el amante y el poeta: notas sobre la perennidad de la metafísica* (Eterna Cadencia, 2009), *Narraciones de la independencia: arqueología de un fervor contradictorio* (Eterna Cadencia, 2010) y *Rebeldes y confabulados: narraciones de la política argentina* (Eterna Cadencia, 2012). En mayo del 2014 el Gran Jurado del Premio Konex lo eligió como uno de los más destacados intelectuales argentinos de la década 2004-2013 en la categoría “ensayo filosófico”. Eterna Cadencia acaba de publicar *Las fuentes de la juventud. Genealogía de una devoción moderna*.

Durante la *Conferencia internacional sobre la educación* que tuvo lugar en Londres en 1884, dos tendencias se enfrentaron en torno al siguiente problema: la enseñanza del dibujo en las escuelas primarias. Por un lado, se encontraban los defensores del método de imitación de modelos y de asimilación de reglas que venía aplicándose en los colegios europeos desde hacía muchos años; por el otro, los partidarios de la libre expresión, necesaria, según ellos, para desarrollar las “aptitudes artísticas naturales” de los pequeños alumnos¹. Tres años más tarde aparecería en Bolonia *L'arte dei bambini* del arqueólogo e historiador del arte Corrado Ricci, y en 1888, *L'art et la poésie chez l'enfant* del psicólogo francés Bernard Pérez, quien extendió estas preocupaciones al ámbito de la música y la poesía. En 1890 el pintor y pedagogo austriaco Franz Cizek acuñó por su parte el concepto de *Kinderkunst* (Arte del niño) para oponerse a la enseñanza del dibujo tal como se practicaba en las escuelas del Imperio:

*Debemos respetar la expresión más natural, la más bella y la más encantadora del alma infantil: la que no se encuentra sometida a la influencia de los adultos. El niño que no ha sido corrompido por los adultos expresa en su trabajo su propia verdad, tanto más verdadera cuanto que representa imágenes de sus pensamientos, de sus esperanzas, de sus deseos y sus temores inconscientes. El dibujo del niño es un documento extraordinario y precioso.*²

Ese mismo año el pedagogo inglés Thomas Ablett organizaría en la *Society of Arts* de Londres la primera exposición de dibujos infantiles con el patrocinio del duque de Argyll³. Junto con James Sully, el autor de *Studies of Childhood*, Ablett había emprendido una campaña por la libre expresión de los niños en el arte, mientras un discípulo de John Ruskin, Ebenezer Cooke, aseguraba que los adultos debían aprender de la capacidad de invención de los chicos en lugar de encorsetarlos con métodos escolares. Durante la segunda exposición de la *Society of Arts*, en 1893, sir Philip Magnus, educador y hombre político, se entusiasmó con los argumentos de Ablett sobre las virtudes del dibujo libre en la educación y propuso elegir este camino en las escuelas de Su Majestad. Esta propuesta contaba además con el prestigioso

apoyo del antropólogo sir John Lubbock, autor de un ensayo sobre las similitudes entre los dibujos de los niños y de los “pueblos primitivos”⁴. Y así fue cómo Ablett consiguió que esta reforma se impusiera en la educación nacional.

En ese mismo momento el historiador del arte Aby Warburg emprendía su viaje hacia Nuevo México para estudiar el arte de los indios Hopis pero también los métodos de la nueva escuela pedagógica norteamericana ideados por el profesor Earl Barnes en Palo Alto. Ese mismo año de 1895 Barnes había publicado un artículo, “The Art of Little Children”, en la prestigiosa revista *The Pedagogical Seminary*, dirigida por Granville Stanley Hall, en el cual aseguraba que el dibujo era, para los niños, un medio de comunicación, y que sus figuras tenían un estatuto similar a los jeroglíficos⁵. Warburg transferiría esta idea a su estudio del arte aborígen, estableciendo un paralelo entre la mentalidad de niños y de los “*Ur-primitiven*”.

A partir de finales del siglo XIX, las exposiciones de arte infantil iban a multiplicarse: 1898, Hamburgo; 1901, Berlín; 1903, Viena; 1909, París. La inauguración de este último evento vino acompañada por la publicación, en el *Journal des artistes*, del *Nuevo programa de enseñanza de dibujo en las clases infantiles* que anuncia tres principios fundamentales: la libertad de expresión del alumno, el dibujo como base de la educación en general y la naturaleza como modelo⁶. Por esos años, algunos pintores como Henri Matisse o Pablo Picasso empezaban a interesarse en el arte infantil, como lo demuestra el hallazgo de un cuaderno iniciado por este último en 1900 con verdaderos dibujos de niños acompañados por imitaciones del artista. Tanto esta serie de bocetos como sus estudios de las máscaras congoleas y del primitivo arte ibérico habrían preparado la gran ruptura estética de *Las señoritas de Avignon* en 1907⁷. Es el período en que el sociólogo alemán Ernst Grosse presenta sus conjeturas acerca de los inicios del arte en la prehistoria⁸ y el filósofo francés Georges-Henri Luquet, discípulo de Henri Begson, intenta interpretar este mismo arte prehistórico a partir de la evolución del dibujo infantil, suponiendo que las figuras rupestres tuvieron que haber sido precedidas por una etapa de “garabatos”, como sucede con los niños. Luquet sostenía que, en sus orígenes, el arte no habría sido figurativo sino abstracto, de modo que no habría tenido una función mágica ni ninguna otra utilidad: sólo habría sido un juego “desinteresado” o, en términos de Kant, “estético”, tesis que reafirmaba las posiciones de Kandinsky y Klee acerca de la abstracción⁹. Admirada por dadaístas y surrealistas, la teoría de Luquet sobre los orígenes del arte remontaba estos comienzos a una suerte

de caos primordial vinculado con la ausencia de una imagen corporal completa en el niño y con ciertas pulsiones salvajes y destructivas, teoría que terminaría atrayendo en 1930 la atención de George Bataille¹⁰. El pasaje desde el *gribouillage* hacia las primeras figuras reconocibles se habría producido, para el francés, por azar, cuando los primitivos empezaron a observar sus propios garabatos lúdicos y a imaginarse, a partir de ellos, figuras, como quien percibe las siluetas de animales en el vientre grumoso de las nubes o en las anfractuosidades de las rocas.

“Los niños que crean a partir del misterio de sus sentimientos”, se preguntaba el alemán August Macke en 1912, “¿no son más creadores que el imitador de las formas giregas?” Y los salvajes, añadía, “¿no son más artistas ellos, que tienen su propia forma, fuerte como la forma de un trueno?”¹¹. Este interés por el arte infantil va a dar lugar, entre ambas guerras, a una sucesión de exposiciones en donde los dibujos y las pinturas de los niños o los alienados mentales se mezclan con los cuadros de artistas de vanguardia, como ocurrió durante la muestra de *Dada Köln* organizada por Max Ernst y Hans Arp en 1919, o las de un grupo disidente del dadaísmo, *Stupid*, liderado por Franz Seiwert y Heinrich Hoerle.

Incluso para Brassäi, quien se dedicó a fotografiar entre ambas guerras los grafitis parisinos, este arte callejero, salvaje y marginal, surge de los trasfondos del espíritu humano, y en aspecto forma parte de la “mentalidad de los *naïfs*, de los primitivos, de los niños, de los locos, de todo ese suelo aún no esterilizado ni debilitado por la ‘regresión’”, “el terreno más favorable entre todos, al que ni la razón, ni la luz de la inteligencia, ni las múltiples vacunas de la educación han podido volver refractario”¹². Para el fotógrafo húngaro, amigo de los surrealistas, “la infancia se mantiene próxima a la infancia del mundo” a pesar de todos los milenios que las separan en el tiempo, y “extrae sus maravillas no de su propio fondo sino de un recuerdo inmemorial en el que perviven como fósiles abisales algunos arquetipos, algunas figuraciones ancestrales, gran cantidad de motivos antiguos de la mitología, de las leyendas, del arte”, de manera que la infancia, como nuestros antepasados cromañones, estarían más cerca de esa fuente en donde abreva el artista y de la cual trata de separarnos la civilización, ya que en ese pozo sombrío se agazapan igualmente los monstruos más espeluznantes de la especie humana¹³.

Tuvieron que reunirse todas esas condiciones para que Joan Miró, en sus conversaciones con el crítico Georges Raillard, pudiese proferir un enunciado aparentemente banal a propósito de su atelier: “Estoy en mi cueva; estoy

como un niño en su cueva¹⁴. Porque el artista catalán juzgaba que la pintura estaba “en decadencia desde la época de las cavernas” y buscaba “recuperar esa mirada primitiva, esa mirada salvaje, esa mirada virgen¹⁵. Algo que van a corroborar sus amigos: “Miró volvió a encontrar el secreto de la pintura rupestre enterrada en la consciencia de los hombres”, aseguraba Tristan Tzara, y “ha vuelto a encontrar la infancia del arte en el nivel del hombre contemporáneo¹⁶. Breton conjetura por su parte que “tal vez sólo haya en Miró un deseo, el de abandonarse para pintar, y solamente para pintar [...] a este puro automatismo al que nunca dejé de recurrir”, y es en este aspecto, concluye el poeta, “que puede pasar por el más ‘surrealista’ de todos nosotros¹⁷. Mientras que Raymond Queneau lo calificaba directamente de “poeta pre-histórico¹⁸”.

El paralelo iluminista entre las edades del hombre y las épocas de la humanidad reaparecía así con vigor en este cambio de siglo. Sólo que no servía ahora para justificar la tutela de los denominados “menores” sino para liberarlos de ella. La *Conferencia* de 1884 había puesto de manifiesto el diferendo. Los auténticos “progresistas” en los debates eran quienes propugnaban el método de imitación de modelos y asimilación de reglas, ya que este entrenamiento les permitiría a los niños progresar en el desarrollo de sus habilidades gráficas de manera similar a como el arte había “progresado” desde el Paleolítico hasta el Renacimiento: aunque la mayoría no llegase a dibujar como Leonardo Da Vinci, ni mucho menos, sus obras dejarían de parecerse a las pinturas rupestres de los cavernícolas o a las figuras de esos pueblos salvajes que el Imperio tenía aún bajo tutela¹⁹. Los segundos coincidían en ambos puntos: los niños dibujaban como trogloditas y nunca llegarían a hacerlo, espontáneamente, como Da Vinci. Pero cuestionaban precisamente la idea de un progreso artístico gradual entre la Edad de Piedra y el Renacimiento. El dibujo de los niños no nos revelaba, evidentemente, una destreza desarrollada en el arte del dibujo sino más bien una mirada, una mirada sobre las cosas que el adulto había perdido, una mirada despojada de los hábitos perceptivos de la civilización.

Durante sus conversaciones con Georges Raillard, Miró destacó en varias oportunidades la molestia que le provocaba el “virtuosismo” de los pintores: “Tengo horror del virtuosismo y de la representación. Sobre todo del virtuosismo. Incluso fuera de la pintura, un niño precoz me parece siempre muy inquietante. Como suele decirse, se trata de ‘un buen alumno’²⁰. Este horror explicaba por qué Miró no había envidiado nunca el trabajo de Picasso, a pesar de la admiración que tenía por la revolución que su amigo había introducido en el arte: “Yo estaba lejos de ser un virtuoso”, le explica a su interlocutor, “dibujaba

muy mal”. Y cuando Raillard le recuerda que algunos cuadros de los años ‘17, ‘18 o ‘19 estaban “admirablemente dibujados”, Miró replica: “Como iba a la escuela, era fatal²¹, como si esa destreza hubiese representado una dificultad que debía superar. Y si Raillard le cita una opinión de Brassä en su libro *De las paredes de la caverna a las paredes de la fábrica*, en el que fotografía y analiza los dibujos de los obreros, Miró recuerda una sentencia que el propio Picasso le dijo un día: “La creación pura es un pequeño grafiti, un pequeño gesto en una pared. Eso es la verdadera creación²²”.

“El espíritu que se sumerge en el surrealismo”, había escrito André Breton en 1924, “revive con exaltación la mejor parte de su infancia²³. Porque la infancia, argumentaba, es la época más cercana “a la verdadera vida”, la edad en que “todo concurría a una posesión eficaz, y sin incertidumbres, de sí mismo²⁴. Y por eso desde el inicio del Manifiesto de 1924, Breton explica que el hombre “sigue siendo el niño que acaba de nacer” y que “si conserva su lucidez, sólo puede retornar hacia su infancia que, por masacrada que haya sido por el cuidado de los domadores, sigue pareciéndole encantadora²⁵. El niño no es todavía ni un siervo ni un vocero del sistema y su autenticidad tiene, como consecuencia, una dimensión subversiva. Como decía Baudelaire a propósito de su amigo, el pintor Constantin Guys, “el genio no es sino el redescubrimiento voluntario de la infancia²⁶, el retorno a esa mirada que no había sido disciplinada aún por la educación o la civilización. Y en algo semejante está pensando Artaud cuando hace el elogio de los rituales tarahumara y sus oraculares estados de trance provocados con peyote: los pueblos primitivos no se presentan, para él, como otra cultura sino más bien como un conjunto de prácticas que nos permitirían acceder a lo otro de la cultura. Las tutelas del niño y del salvaje no serían, en última instancia, sino procesos de domesticación o de avasallamiento.

Estas posiciones habían sido anticipadas por el anarquista francés Elie Reclus en su ensayo *Los primitivos*. Reclus consideraba, como sus contemporáneos Tylor o Frazer, que “los primitivos son niños con la inteligencia de niños”. Pero a diferencia de sus colegas, se preguntaba

cuántas veces los padres, cuántas veces las madres, admiran la ingenuidad de la primera edad, sus ideas originales, las ocurrencias de una profundidad desconcertante, la frescura de sensación, su encanto alegre e imprevisto. Los pueblos nacientes también tienen sus súbitos destellos de inteligencia, sus inspiraciones geniales, una concepción heroica, invenciones ingeniosas, que desde hace mucho tiempo han perdido las naciones adultas.²⁷

Reclus juzgaba que estas sociedades perdieron este potencial debido a la especialización de las facultades subjetivas, a “los progresos incesantes de la división del trabajo” que lo arrumban “en un rincón cada vez más estrecho”, a “las exigencias de la producción, las crueles necesidades de la vida sujetan al proletario a una manivela, lo reducen a una única función, hipertrofiando un miembro para atrofiar los demás”²⁸, de modo que el progreso de la civilización se realiza, en su opinión, al costo de una limitación o un empobrecimiento de la creatividad primitiva.

A pesar de la apariencias, no nos encontramos en estos discursos con un Rousseau revisitado. Porque el ginebrino suponía que la razón era natural y que las supersticiones eran instrumentos de la dominación social. A principios del siglo XX, en cambio, ya no se trata de liberar a la razón natural de las supersticiones culturales sino de liberar al presunto pensamiento primitivo de “cualquier control de la razón”, y esta razón no se encontraba del lado de los salvajes sino de los civilizados. Es más, el mismo año de la primera exposición de dibujos infantiles organizada por la *Society of Arts*, aparecía en Londres la primera edición de *La rama dorada* de sir James Alexander Frazer. El antropólogo británico intentaba demostrar en sus páginas que el pensamiento “primitivo” no seguía la lógica de la causalidad natural sino de la causalidad llamada “mágica”. Los “primitivos”, explicaba, piensan que una cosa puede influir sobre otra, si ambas, por ejemplo, se parecen, como ocurre cuando el chamán lacera un muñeco o una foto para afectar al modelo. O creen también que esta persona puede verse dañada si el chamán manipula algún elemento —prenda, pelos, uñas— perteneciente a ella.

Como lo comprendió Borges cuando comparó esta lógica supersticiosa con la causalidad poética o narrativa, esos dos ejes corresponden a las figuras de la metáfora y la metonimia²⁹. Pero ya Freud, quien conocía bien a Frazer, pensaba que la condensación y el desplazamiento eran las principales operaciones de la retórica del sueño. Para Borges, por supuesto, el pensamiento primitivo y el pensamiento racional se repartían pacíficamente los territorios de la literatura y la ciencia. La literatura era el lugar en donde había terminado refugiándose ese pensamiento mágico, e incluso teológico, después de que la ciencia moderna le hubiese arrebatado cualquier pretensión de verdad. El argentino lamentaba a lo sumo las nefastas consecuencias estéticas de la reintroducción de la causalidad natural en la novela psicológica o naturalista. Para Breton, por el contrario, la poesía y el arte eran los caminos regios hacia ciertos tipo de verdad, y por eso ambos pensamientos, el poético y el racional, el infantil y el adulto, el salvaje y el civilizado, se encontraban en conflicto, un conflicto destacado por una

de las definiciones más célebres del surrealismo: “Dictado del pensar ajeno a cualquier control de la razón” o “automatismo psíquico puro mediante el cual uno se propone expresar el verdadero funcionamiento del pensar”. El pensamiento de la minoría bregaba así por liberarse de la tutela, o el control, de la razón dominante, y los breves instantes de liberación constituían, para Breton, la esencia del arte.

Esta teoría primitivista estaba muy lejos, aun así, de ser unánime, incluso dentro de la propia vanguardia, y el poeta Vicente Huidobro se encargó de discutirla, sin optar, claro, por su opositora simétrica: el progresismo. El chileno empezó por cuestionar la novedad del surrealismo recordando que ya Vico, en su *Scienza nuova*, había dicho que la fantasía sería tanto más robusta cuanto más débil la razón. Pero no se trataba solamente de disminuir la novedad del surrealismo sino de poner en tela de juicio el propio principio del automatismo: “¿Creéis que el control de la razón no se lleva a cabo?”, les pregunta a los surrealistas, “¿Estáis seguros de que estas cosas de apariencia espontánea no os llegan a la pluma ya controladas?”³⁰. El propio Huidobro demuestra que algunas supuestas imágenes desconcertantes de la poesía surrealista provienen de expresiones perfectamente banales, como ocurre con el verso “en el arroyo hay una canción que mana”, sencilla glosa de una locución tan estereotipada como “el canto del agua”. Porque incluso en el supuesto caso de que estos versos procedieran de un dictado automático del inconsciente que se sustrajo a “cualquier control de la razón”, nada nos asegura “que un hombre dormido sea más hombre —o más interesante— que uno despierto”. Al contrario, dice el chileno, automáticos son los actos más rutinarios y habituales.

Aunque conjeture que “las páginas más hermosas de la literatura” no fueron “producidas bajo dictado automático”, importa finalmente poco, para Huidobro, el origen de esas imágenes³¹. Porque lo artístico o lo poético no se encontraba, a su entender, en su procedencia sino en su resultado, en la producción de “esa realidad extra-habitual que llamamos Arte”. Y esta realidad se obtenía —Huidobro evoca la definición de la imaginación formulada por Voltaire— reuniendo “varios objetos distantes”³². El poeta sería entonces quien “sorprende la relación oculta que existe entre las cosas más lejanas, los ocultos hilos que las unen”, de modo que para hacer poesía “hay que pulsar aquellos hilos como las cuerdas de un arpa y producir una resonancia que ponga en movimiento las realidades lejanas”. Esta operación poética provocaría un efecto sobre el lector, “la alegría de la revelación, pues toda revelación, todo descubrimiento produce en el hombre un estado de entusiasmo”. Un poema, insiste Huidobro, “sólo es tal cuando existe en él lo inhabitual”³³. Apenas “se

convierte en algo habitual, no emociona, no maravilla, ni inquieta más, y deja, por lo tanto, de ser un poema”, sin importar si proviene del inconsciente o de una operación perfectamente deliberada de la consciencia. De uno u otro modo, el poeta le “da vida a lo que no la tiene”: “cada palabra, cada frase adquiere en su garganta una vida propia y nueva” y “va a anidarse palpitante de calor en el alma del lector”³⁴. Las palabras toman entonces un “valor encantatorio”, “todo cobra nueva fuerza y así puede penetrar en la carne y dar fiebre al alma” y se apoderan de ésta “la fascinación misteriosa y la tremenda majestad”³⁵, aunque Huidobro no haga alusión a ninguna reviviscencia de rituales primitivos sepultados por el racionalismo moderno o el utilitarismo de la sociedad industrial. El chileno se limita a evocar aquel célebre pasaje del *Ion* de Platón en el cual Sócrates afirma que los poetas y los lectores forman una cadena de inspirados, semejante a los anillos magnetizados, que despertaría la sensibilidad poética de los lectores.

Pero cuando Huidobro evoca a Voltaire para asegurar que el acto poético consiste esencialmente en reunir “varios objetos distantes” o “realidades lejanas”, no se está refiriendo ni a objetos ni a realidades sino a palabras, y a palabras que, por el hecho de colocarse en un lugar “inhabitual”, lejos de su “habitación” oficial, adquieren, a su entender, “una vida propia y nueva”, como sucede con los collages de Picasso y Georges Braque durante el período del llamado “cubismo sintético”, donde los artistas componen un cuadro a partir de materiales ordinarios “desviados” de su función inicial.

A propósito de su poema *Horizon carré*, el chileno explicó durante una conferencia pronunciada en Madrid que la palabra *horizonte* ya tenía un estatuto poético en la vida, pero cuando se le añade el adjetivo *cuadrado*, “la poesía en la vida” se vuelve “poesía en el arte”: “De poesía muerta pasa a ser poesía viva”³⁶. Y a esto se refería cuando aseguraba que crear un poema consistía en ir “sacando de la vida sus motivos y transformándolos para darles una vida nueva e independiente”³⁷. ¿Y esta *vita nova* de las palabras no vuelve a obtenerse gracias a la vieja receta de la *peregrinatio* prescripta por Godofredo de Vinosalvo ochocientos años antes? Como decía Víctor Shklovski en ese mismo momento, el arte extraña o desautomatiza la percepción que tenemos de las cosas, y por eso los narradores suelen escoger el punto de vista de extranjeros, de niños, de animales, de idiotas —desde las *Cartas persas* de Montesquieu hasta *El sonido y la furia* de Faulkner—, de todas aquellas miradas que desplacen sus hábitos perceptivos.

Todo ocurre entonces como si Breton y Huidobro hubiesen revivido las dos antiguas significaciones de la conversión: los surrealistas entendían más bien como una

epistrophé, un retorno a los orígenes de la especie o el individuo, al hombre primitivo o al niño, mientras que los creacionistas optaban por la *metanoia*, el alejamiento con respecto a los hábitos, las rutinas, las costumbres, una *xeniteia* o, para decirlo con los formalistas rusos, un “extrañamiento”.

El enfrentamiento entre el surrealismo y creacionismo nos permite identificar así algunas divisiones muy netas en el seno de la propia vanguardia. Tanto el futurismo italiano como el surrealismo francés eran los herederos del progresismo de las Luces, aunque el primero exaltara los adelantos de la revolución industrial y el segundo promoviera más bien un retroceso hasta la infancia del hombre. El creacionismo o el ultraísmo proseguían en cambio la tradición romántica de la regeneración y la palingenesis. Cuando en 1921 Borges explica en la revista *Nosotros* qué es el ultraísmo, cita la “anchurosa” definición de su iniciador, el sevillano Rafael Cansinos Assens, quien hablaba de “una orientación hacia continuas y reiteradas evoluciones, un propósito de perenne juventud literaria, una anticipada aceptación de todo módulo y de toda idea nuevos” y un “compromiso de ir avanzando con el tiempo”³⁸, de modo que el ultraísmo terminaba identificándose con la historia de la literatura o al menos con una manera palingenésica de verla. Y es en este aspecto que Huidobro no se alejaba mucho de Goethe cuando les preguntaba a los poetas por qué le cantaban a la rosa en lugar de “hacerla florecer en el poema”. Si el poeta es un “pequeño dios”, como decía el chileno, se debía a que no imitaba la *natura naturata* sino la *natura naturans*: hay que “hacer un poema”, sentenciaba, “como la naturaleza hace un árbol”, y esto es posible porque el vocabulario de la poesía es “infinito” dado que “ella no cree en la certeza de todas sus posibles combinaciones” y porque este “infinito anida en nuestro corazón”³⁹.

Tanto el futurismo como el creacionismo pensaban que la historia era ese interminable proceso de producción del hombre por el hombre, sólo que, para los primeros, esa producción pasaba por el desarrollo tecnológico, mientras que, para los segundos, esa producción era más bien cultural. El futurismo seguía pensando la historia, y la poesía, como una epopeya: “Queremos cantar el amor al peligro, el hábito de la energía y la temeridad”, empezaba diciendo el manifiesto de Marinetti en 1909; “el coraje, la audacia y la rebelión serán los elementos esenciales de nuestra poesía”, y en vez de exaltar “la inmovilidad penosa, el éxtasis y el sueño”, preferían cantarle al “movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso de carrera, el salto mortal, la bofetada y el puño”. “Nosotros queremos glorificar la guerra” porque “no hay belleza sino en la lucha”. Sólo había que cambiar las viejas mitologías por las nuevas, donde “un automóvil rugiente

que parece correr sobre la metralla, es más bello que la Victoria de Samotracia⁴⁰. Si había un hombre nuevo, para los futuristas, este procedía de la alianza entre los cuerpos y los dispositivos técnicos, de los guerreros con las nuevas armas, de los obreros con las nuevas máquinas. Y a Marinetti se dirige Huidobro cuando escribe en su *Arte poética* de 1916:

*Estamos en el ciclo de los nervios.
El músculo cuelga,
Como recuerdo, en los museos;
Mas no por eso tenemos menos fuerza:
El vigor verdadero
Reside en la cabeza.*⁴¹

Hay una infancia surrealista, una juventud creacionista y también una juventud futurista, sólo que Marinetti sigue rindiéndole culto al coraje guerrero y el vigor muscular, es decir, a la *juventus* romana, mientras que Huidobro le rendía culto a la juventud cerebral, a la versatilidad de las asociaciones inesperadas o insólitas, como lo hacían también los ultraístas o José Ingenieros.



¹ Beuier, Franck. “Le dessin d’enfant exposé, 1890-1915. Art de l’enfance et essence de l’art” en: *Gradhiva*, sept. 2009, p. 104.

² Citado por Donna Darling Kelly, *Uncovering the History of Children’s Drawing and Art*, Westport, Praeger Publishers, 2004, pp. 83-84.

³ MacDonald, Stuart. *History and Philosophy of Art Education*. London, Lutterworth Press, 2004, p. 325 y ss.

⁴ Lubbock, Sir John. *The Origin of Civilisation and the Primitive Condition of Men. Mental and Social Condition of Savages*. New York, Appleton, 1898.

⁵ Cestelli Guidi, Benedetta. “La collection pueblo d’Aby Warburg (1895-1896)” en: Warburg, Aby. *Le rituel du serpent*. Paris, Macula, 2003, p. 168.

⁶ Beuier, ob. cit., p. 116.

⁷ Coquet, Michèle. “Picasso ou l’enfance en boucle” en: *Gradhiva*, septembre 2009, p. 86.

⁸ Grosse, Ernst. *Die Anfänge der Kunst*. Freiburg, Mohr, 1894.

⁹ Luquet, Georges-Henri. “Le premier âge du dessin enfantin” in: *Archives de psychologie*. Genève, 1911, pp. 14-20; “Le problème des origines de l’art” en: *Revue philosophique de la France et de l’étranger*. Paris, Alcan, 1913, pp. 471-485.

¹⁰ Bataille, Georges. “L’Art primitif” en: *Documents*. N° 7, 1930, p. 389-397.

¹¹ Macke, August. “Les masques” en: *L’Almanach du Blaue Reiter*. Paris, Klincksieck, 1987, p. 113.

¹² Brassai. “Graffiti parisiens” en: *XX Siècle*. N° 10, 1958, p. 22.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Miró, J. *Ceci est la couleur de mes rêves*. Paris, Seuil, 1977, p. 118.

¹⁵ Miró, J. *Ecrits et entretiens*. Paris, Daniel Lelong, 1995, p. 159.

¹⁶ Cirlot, Juan E. *Juan Miró*, Barcelona, Cobalto, 1949, p. 35.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Queneau, Raymond. *Joan Miró. Le poète préhistorique*. Genève, Skira, 1949.

¹⁹ Hasta tal punto se trataba de una cuestión sensible en el marco del imperialismo europeo, que todavía en 1953 las autoridades francesas prohibirían durante ocho años la difusión de un documental que Chris Marker y Alain Resnais le habían consagrado al arte africano: *Las estatuas también mueren*. Realizado a pedido de la revista *Presencia africana*, este documental partía de una simple pregunta: ¿Por qué el arte africano se encuentra expuesto en el museo de antropología (*Musée de l’Homme*) mientras que el arte griego o egipcio se encuentra en el Louvre?

²⁰ *Ceci est la couleur...*, op. cit. p. 191.

²¹ *Ibid.*, p. 121.

²² *Ibid.*, p. 133.

²³ Breton. *Manifestes du surréalisme*. Paris, Gallimard, 1994, p. 52.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*, p. 13.

²⁶ Baudelaire. *Œuvres complètes I*. Paris, La Pléiade, 1975, p. 695.

²⁷ Reclus, Elie. *Les primitifs. Etudes d’ethnologie comparée*. Paris, Chamerot, 1885, p. XI.

²⁸ *Ibid.*, XII.

²⁹ Borges, Jorge Luis. “El arte narrativo y la magia” [1932] en: *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé, 1974, pp. 226-232.

³⁰ Huidobro, Vicente. “Manifiesto de manifiestos” en: Osorio, Nelson. *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988, p. 177.

³¹ *Ibid.*, p. 182.

³² *Ibid.*, p. 180.

³³ *Ibid.*, p. 184.

³⁴ *Ibid.*, p. 185.

³⁵ Huidobro, Vicente. “La poesía (Fragmento de una conferencia leída en el Ateneo de Madrid, el año 1921)” en: Müller-Bergh, Klaus - Mendonça Teles, Gilberto. *La vanguardia latinoamericana, historia crítica y documentos*. Tomo V, Madrid, Iberoamericana, 2009, p. 66.

³⁶ “El creacionismo” en: Osorio, Nelson. Ob. cit., p. 174. La sustitución del adjetivo *circular* por el adjetivo *cuadrado* en un pleonismo como *horizonte circular*, no supone, en realidad, una innovación más importante que los versos propuestos por Breton. Ignoramos por qué Huidobro le tenía tanto apego a este oxímoron que convirtió en título de uno de sus libros.

³⁷ *Ibid.*, p. 175.

³⁸ Borges, “Ultraísmo” en: *Revista Nosotros*. N° 151, diciembre de 1921, p. 469.

³⁹ “El creacionismo” en: Osorio, Nelson. Ob. cit., p. 174.

⁴⁰ Marinetti, Giuseppe. “Manifiesto futurista” en: Humphreys, Richard. *Futurismo*. Madrid, Encuentro Ediciones, 2000, p. 11.

Ver la respuesta de Huidobro al manifiesto de Marinetti en: Osorio, Nelson. Ob. cit., p. 43. Los principios del futurismo ya habían sido anticipados en el siglo XIX por algunos escritores de inspiración saint-simoniana.

⁴¹ “Arte poética” en: Osorio, Nelson. Ob. cit., p. 46.