

Hacer florecer la rosa saliéndose del rectángulo

Una aproximación a Vicente Huidobro y Carmelo Arden Quin

Ana Paiva - Cristian Cames

Ana Paiva

paivaliteratura@gmail.com

Profesora de Literatura egresada del IPA.

Trabaja en liceos públicos de Montevideo y en el Instituto Arnold Gesell.

Prologó el poemario *Desde las visceras* de Amanda Budhatt publicado en agosto de 2016. (Irrupciones Grupo editorial)

Cristian Cames

cames1969@gmail.com

Profesor de Historia e Historia del Arte egresado del Ipa.

Trabaja en liceos públicos de Montevideo, Instituto Arnold Gesell e Instituto de Profesores Artigas.

Cursa el Seminario sobre especialización en Patrimonio e Historia del Arte en el CLAEH.

Ambos docentes poseen una importante trayectoria de proyectos interdisciplinarios de perfil didáctico, en el Instituto Arnold Gesell. Uno de ellos fue presentado en el Congreso Sinergia de la ORT (2015), denominado *Para ver hay que mirar* (Arte urbano), llevado a cabo con alumnos de 1ºBD.

Resumen

Este trabajo pretende, desde un enfoque interdisciplinario (Historia del Arte- Literatura) acercarnos a las correspondencias entre las premisas básicas del Creacionismo y del Madí fundados por Vicente Huidobro y Carmelo Arden Quin respectivamente.

Estos puntos de encuentro se materializaron en la publicación de la revista *Arturo* (1946) que constituye la piedra fundamental de Madí y en la que Huidobro colabora con el poema *Una mujer baila sus sueños*.

Palabras clave: Creacionismo- Madi- Arden Quin- Huidobro-Vanguardias latinoamericanas-

Abstract

This work aims , from an interdisciplinary focusing (History of Art and Literature) to approach the correspondences between the basis premises of Creationism and Madí , founded by Vicente Huidobro and Carmelo Arden Quin respectively.

These meeting points became true in the publication of Arturo's magazine (1946) which is the key stone of Madí and in which Huidobro collaborates with the poem *A woman dances her dreams*.

Keywords: Creationism – Madi- Arden Quin – Huidobro – Vanguard.

En el lago del barco
durante el encuentro con la noche encantada
el yo del delirio se ve y se reconoce
Carmelo Arden Quin.

En la segunda mitad del siglo XIX el arte comienza a recorrer un camino inverso al trazado por los artistas desde finales del siglo XIV y expandido por los renacentistas a partir del siglo XV. Manet propone olvidarse de las preocupaciones por la tercera dimensión y abandonar los detalles en la representación. El desarrollo de la segunda revolución industrial y la expansión de la fotografía hacen que los artistas centren su búsqueda en una realidad representada a través de sus ojos. Los posimpresionistas Cezanne, Van Gogh y Gauguin sentarán las bases de las corrientes de vanguardia del siglo XX y se convertirán en el punto de partida de los diferentes caminos del arte.

Las primeras décadas del siglo XX se van a convertir en una de las épocas más fértiles en la producción artística, tanto por su cantidad como por su variedad. El desarrollo científico, la Filosofía y la Primera Guerra Mundial transformarán la visión del mundo y su futuro; las promesas de progreso que habían surgido con la industrialización se desvanecieron, provocando un sentimiento de escepticismo, que en algunos casos llegó hasta el nihilismo. El arte, válvula de escape muchas veces de estos sentimientos se presenta en forma de corrientes de vanguardia que buscan explotar diferentes aspectos del mismo: Cubismo, Expresionismo, Fauvismo, Futurismo, Dadaísmo y Surrealismo serán algunos de los movimientos más conocidos. París se erige como la Meca del arte, lugar referencial para todos los movimientos y centro de reunión obligado de artistas que pretenden ser reconocidos.

En este panorama, ¿qué papel juega América Latina? Hasta el siglo XX el arte latinoamericano se había convertido en un espejo de lo que sucedía en Europa, con la diferencia de que aquí las corrientes del siglo XIX llegaban con unas décadas de atraso. El itinerario de los artistas latinoamericanos era más o menos el mismo, aquellos que demostraban cierto talento, buscaban ser beneficiados con una beca del gobierno para terminar su preparación al amparo de alguna figura y regresaban convertidos en artistas “oficiales” por así llamarlos.

Esta situación se repitió a lo largo de toda América Latina hasta las primeras décadas del siglo XX, lo que hizo plantear la duda a muchos teóricos sobre la existencia efectiva de un arte latinoamericano propio. A estos efectos García Canclini, Manrique y Giunta presentan posturas bien diferentes.

Esta discusión se extiende con el advenimiento de las Vanguardias, ¿existen movimientos de vanguardia exclusivamente americanos?

Las vanguardias en América Latina se desarrollan en una situación ambigua donde se entrecruzan los lenguajes que llegan de Europa, valorados y reconocidos, con la construcción de un discurso nacionalista producto de la celebración de los centenarios de la independencia. A este respecto, el *Manifiesto Antropófago* de 1928 en Brasil y la *América invertida* de Torres García, son claros ejemplos de la necesidad de romper con esos lazos de dependencia del arte europeo.

Las corrientes abstractas en Uruguay se desarrollan en los años 40 y van a estar influidas especialmente por las propuestas invencionistas que provienen de Buenos Aires, la revisión del neoplasticismo europeo que introdujo Torres y el constructivismo ruso. Las primeras exposiciones abstractas se desarrollan en 1948, dentro de un ambiente reducido. El desarrollo del movimiento Madí en Buenos Aires en 1946, las primeras Bienales de San Pablo y el ambiente intelectual de la segunda posguerra serán el ámbito ideal para el desarrollo de una corriente arte abstracto en nuestro país.

En Literatura es conocida la periodización que establecen críticos como Pedro Enríquez Ureña o Enrique Anderson Imbert. Atendiendo al primero podemos asumir que, retorcido ya el cuello del cisne -como poetizaba el mexicano Enrique González Martínez- hacia 1940, estamos en la transición entre los “ismos” y la poesía actual mientras que, si apelamos al segundo crítico, nos hallamos ante la “anormalidad” y el “escándalo”

Todos sabemos que las categorizaciones permiten un criterio de ordenación para comprender movimientos dispares y heterogéneos luego de que, una proyección histórica retrospectiva nos lo permite.

Al respecto Jaime Brihuega afirma: “Sabido es lo infructuosa que resulta esa pretensión teórica de disponer de una noción de Vanguardia lo suficientemente clara, unívoca, global o deslindante como para discernir sus ámbitos de existencia en el seno de la cultura artística contemporánea” (*Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Volumen II. “Las vanguardias artísticas: teorías y estrategias”)

No obstante y, asumiendo el riesgo de encajar en un molde movimientos que, justamente pretendían lo contrario, lo cierto es que existen una serie de caracteres genéricos que nos permiten, al menos, establecer puntos de conexión entre los ismos

En este sentido, María de los Ángeles Rueda, consigna lo siguiente:

Negación del pasado y ruptura con lo anterior (especialmente en el concepto de mimesis); crítica a las instituciones clásicas y académicas; culto a elementos plásticos puros y al lenguaje (lo que deriva, naturalmente, en la experimentación); internacionalismo-cosmopolitismo; existencia de una conciencia de grupo y correspondencia e interdisciplinariedad entre distintas

manifestaciones artísticas. (*Revoluciones, apropiaciones y críticas a la Modernidad. Itinerarios del arte moderno entre América latina y Europa (1930- 1945)*). María de los Ángeles Rueda (coordinadora). Libros de Cedra. Ediciones de Universidad de la Plata. Página 49.)

Ahora bien: este trabajo propone un acercamiento en clave de comparación a los artistas Vicente Huidobro y Carmelo Arden Quin. Y, cabe aclarar, no conformará un estudio crítico de la lírica del poeta sino, un abordaje desde la Historia del Arte y la Literatura conjuntamente, en aquellos puntos que, a nivel discursivo resulten coincidentes. Desde ese ángulo, y por tratarse este espacio (*SIC*) de Literatura y suponiendo por tanto que la obra huidobriana y la crítica que se ha ocupado de ella es ampliamente conocida por los lectores, reseñaremos brevemente qué es Madí, porque entendemos que tal movimiento no es tan visitado por los círculos académicos uruguayos ni tan trabajado en las aulas.

El Movimiento Madí, surge en Buenos Aires, en 1946, de la división de los artistas que integraban el grupo *Arturo* y habían publicado la revista en 1944. Diego Alexandre Asi- artista plástico madi actual- defiende con vehemencia el surgimiento de Madí en nuestro país:

Y yo insisto en que el movimiento Madí no surge en Buenos Aires, sino en Montevideo de la mano de los uruguayos Carmelo Arden Quin y Rhod Rothfuss que se conocen en el año 1936 y de allí comienzan a trabajar e intercambiar ideas. El movimiento Madí planta sus semillas en Montevideo y germinan en Buenos Aires. Pero sin dudas el adn es nuestro con una gran influencia de J.Torres García (Las charlas a las que concurrió Carmelo en el año 1935 le cambian la forma de ver el arte)¹

Su nombre tiene varias interpretaciones, parecido a lo que ocurre con el “Dadá”. Gyula Kosice defiende la teoría de que surge de la voz popular “Madrí, Madrí ¡¡no pasarán!!” de los republicanos durante la Guerra Civil Española. Arden Quin explica que Madi, son las primeras sílabas del Materialismo Dialéctico y explica que se llega a él a partir de las contradicciones ente Romanticismo y Realismo (Tesis y Antítesis) y del Simbolismo que representaría la síntesis. Alguno explican que Madí son las letras iniciales de: Movimiento, Abstracción, Dimensión e Invención. Otros teóricos entienden que Madi son letras que se desprenden del nombre CarMelo ArDen QuIn.

Más allá del verdadero origen el movimiento se convirtió en una de las vanguardias más relevantes del Río de la Plata. Alexandre Asi resalta que fue “el único movimiento de vanguardia en las Américas en el siglo XX.”

Los artistas más destacados que integraban el movimiento fueron: Carmelo Arden Quin, Gyula Kosice, Rod Rothfuss, Martín Blaszko, Valdo Longo, Juan Bay, Esteban Eitler, Diyi Laañ, Valdo Wellington, Rodolfo Ian Uricchio, Horacio Faedo y Armando Ramaglia.

En 1946 se realizan tres exposiciones *Madi*: una en el Instituto Francés de Estudios Superiores, otra en la Escuela Altamira y la última en el Club Bohemien.

En 1945 en la introducción al manifiesto: *El Móvil*, Arden Quin sienta las bases de lo que será la estética madi:

- Destruir lo estático. Hacer todo móvil, el poema, la arquitectura, el cuadro.
- Abandonar el rectángulo, la forma poligonal es la más original y brinda la posibilidad de invención.
- Creación de objetos lúdicos que interactúan con el sujeto.
- Creación de un objeto plástico puro. Superficies planas y uniformes, colores primarios, cargados de energía, ausencia de expresión emotiva y de referentes figurativos, esta idea se expande en los coplanales y en elementos móviles.
- Campos de color encerrados en gruesos trazos tomados del neoplasticismo de Mondrian.
- Composición diagonal cuyo referente es Theo Van Doesburg.
- Los coplanales se inspiran en los juguetes didácticos de Torres García.
- La multidireccionalidad de los ángulos generan vitalidad, disparándose hacia afuera de la obra.

La influencia del maestro Torres García en el arte rioplatense se ve reflejada en algunos de estos puntos así como la medida áurea. Según Di Maggio en el arte MADI “lo accidental se convierte en trascendental”

Partiendo de la base de que Huidobro y Arden Quin son vanguardistas y asumiendo las antedichas notas genéricas de las Vanguardias, se hace evidente la correspondencia. Si a eso agregamos que los dos son latinoamericanos y, además, piedras fundacionales de movimientos de Vanguardia parece hasta simplista dicha correspondencia. Es decir, no habría nada de nuevo o de distintivo en relación con otros artistas y movimientos. De hecho, Huidobro, se acercó mucho más al Cubismo.

Sin embargo, cuando vamos profundizando en Madi, encontramos un lenguaje, la búsqueda de una estética y una forma de relacionarse con el pasado que, naturalmente, nos recuerda a Huidobro. Y eso es lo que nos interesa abordar.

En 1944 se publica la revista *Arturo*, a cargo de Carmelo Arden Quin, Rod Rothfuss, Gyula Kosice y Edgar Bayley. Esta revista con un único ejemplar propone la invención y está en contra del automatismo que pregonaban los surrealistas(aunque en una aparente contra-

dicción Edgar Bayley le reconozca rasgos positivos). La ruptura con la pintura tradicional se basaba entre otras cosas en romper con el marco cuadrado o rectangular. Rothfuss escribe “Una pintura debe ser algo que empiece y termine en ella misma” (*Arturo*), afirmación muy similar a la de Huidobro al expresar que “un poema es hermoso en sí y no admite términos de comparación y tampoco puede concebirse fuera del libro”

En las páginas 10 y 11 de la mencionada revista, aparece un poema del escritor chileno titulado *Una mujer baila sus sueños*.

A esta altura, la producción huidobriana, había alcanzado un punto culminante. Pensemos que *Altazor* es de 1931.

Su participación en *Arturo* no es casual. Según Gimena Crena, “(...) el Creacionismo del poeta chileno Vicente Huidobro, se presenta como el antecedente claro de la nueva poesía invencionista” (*III Congreso internacional Cuestiones críticas. Rosario, abril 2013. “Deshumanización e invención: Una lectura de Arturo, Revista de las artes abstractas. Buenos Aires” 1944*)

Edgar Bayley reconoce explícitamente la importancia del Creacionismo porque “(...) al dar imágenes puras, sin preocupación por su acuerdo con realidades externas, echan las bases para la concepción de una nueva imagen. Esta es la idea estética más importante del momento en que vivimos” (*Arturo*. Página 8)

Si tenemos en cuenta que “Inventar y Crear” son los fundamentos básicos de Madi, entonces es lógica la presencia del fundador del Creacionismo: “Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra”(Arte poética en *El espejo de agua, 1916 ¿O 1918?*)

“Para el madismo, la invención es un “método” interno, superable, y la creación una totalidad intercambiable. Madi, por lo tanto, INVENTA Y CREA. Buenos Aires, 1946” (*Manifiesto Madi*)

Como decíamos, ya en la primera página de la revista en cuestión, hallamos la expresión “Invención contra automatismo” en evidente oposición al Surrealismo. Actitud compartida por el poeta, muchos años antes por no adherir a la máxima de que el artista fuera un instrumento (mero) revelador de los dictados del inconsciente. En 1925 afirmaba:

Desde el instante en que el escritor se sienta a la mesa lápiz en mano, existe una voluntad de producir y (no juguemos con las frases) el automatismo desaparece pues él es esencialmente involuntario y maquinal. Desde el instante en que os preparáis para escribir, el pensamiento surge controlado.

Y sentencia: “El automatismo psíquico puro- es decir la espontaneidad completa- no existe.” (*Selección de manifiestos. Manifiesto de Manifiestos. Creacionismo. Cuadernos del docente*. Museo Vicente Huidobro. Página 5)

Para el poeta el poema creacionista sólo nace de un estado de superconciencia o de delirio poético.

La concepción del poeta como “pequeño dios” propone otro tipo de vínculo y estética con el mundo objetivo circundante y la capacidad creadora del poeta:

El poeta dice a sus hermanos: «Hasta ahora no hemos hecho otra cosa que imitar al mundo en sus aspectos, no hemos creado nada. ¿Qué ha salido de nosotros que no estuviera antes parado ante nosotros, rodeando nuestros ojos, desafiando nuestros pies o nuestras manos?» (*Non serviam*.1916), “inventar y construir objetos dentro de los valores absolutos de lo eterno” (*Manifiesto Madi*)

En cuanto al vínculo con el arte anterior, ambos artistas son muy claros aunque Huidobro, resulta más violento en la ironía:

Adiós, viejecita encantadora; adiós, madre y madrastra, no reniego ni te maldigo por los años de esclavitud a tu servicio. Ellos fueron la más preciosa enseñanza. Lo único que deseo es no olvidar nunca tus lecciones, pero ya tengo edad para andar solo por estos mundos. Por los tuyos y por los míos. (*Non serviam*)

Uno de las propuestas más conocidas de Arden Quin y el movimiento MADI fue la emancipación del rectángulo, proponer la estructura poligonal, polígono quebrado y marco recortado. El cuadro como ventana desaparece, el espectador no debe recorrer el cuadro para descubrir algo: “la tela, el libro siempre un rectángulo, porque es una norma universal”. ¿Por qué no salirse de ella?²

Nosotros llegamos a la geometría por nuestros antecedentes, discípulos del arte clásico geométrico pero, nos dimos cuenta que, para ir adelante y plegarse, verdaderamente a toda la geometría, era imposible quedarse en el rectángulo. ¿Por qué no hacer un triángulo?...crear una nueva superficie .La pintura antes de MADI era punto plano línea plano rectángulo... (*70 años de MADI. La imagen y la palabra*. Carmelo Arden Quin)

La ruptura con lo anterior, aún reconociendo lo que de ello se pudo aprender, es clara. El planteo discursivo, punto de encuentro entre ambos artistas. Veamos qué proponen para sustituir lo heredado.

Cuando escribo: “El pájaro anida en el arco iris”, os presento un hecho nuevo, algo que jamás habéis visto, que jamás veréis, y que sin embargo os gustaría mucho ver. Un poeta debe decir aquellas cosas que nunca se dirían sin él. (Vicente Huidobro. *El Creacionismo*. 1921)

Por su parte, Arden plantea en general:

“Ruptura del cuadro, ruptura de la poesía sin negar la poesía anterior moderna pero para ir más allá y siste-

matizar lo móvil en la escultura, en la arquitectura, en la poesía, en la pintura”

Y en lo particular referido a la poesía expresa en el manifiesto ya citado: “La poesía madí, proposición inventada, conceptos e imágenes no traducibles por otro medio que no sea el lenguaje. Suceder conceptual puro.” Se percibe la misma visión que dejara ver Huidobro en sus versos *El vigor verdadero/ reside en la cabeza*.

El pintor uruguayo incluso habla de la poesía móvil y ejemplifica con la palabra agua:

“Agua. La das vuelta y sale clara: agua clara. Un poema móvil”. Ahí surge “lo nuevo”, en correspondencia directa con lo expresado por Huidobro en el ejemplo del pájaro y el arcoiris.

Sin embargo, esta experiencia del lenguaje, este juego de ir “moviendo” la palabra y descubriendo significados, alcanza su punto máximo en *Altazor*, verdadero experimento que termina destrozando el idioma con neologismos y giros lingüísticos desconocidos hasta entonces. Final de un trayecto que parte, según Roberto Apratto en el orgullo (“Como un ángel caído”) y culmina con la aceptación de la muerte como caída definitiva. (*Columna Íntima. La máquina de pensar*. Radio Uruguay).

Pensemos *Altazor*: A lo largo de siete cantos asistimos a un trayecto de trabajo de experimentación con el lenguaje, como nunca se había hecho antes (Incluso más allá de *Trilce* de Vallejo, emblema de la poesía de vanguardia). Concretamente y sólo a modo de ejemplo, en los versos 170 a 179 del *Canto último*, donde el juego con el vocablo golondrina, y siguiendo esa idea ardequiana de “dar vuelta una palabra”, hallamos neologismos como: golonfina, golonclima, golonrrisa, goloniña, golonrrima. No solo presenciamos una suerte de degradación del lenguaje. Presenciamos también lo lúdico llevado a un extremo casi exasperante (ni pensar en los versos 240 a 435). Semejante a un juego se asocian significados relacionados con el ave, pero no al estilo surrealista ni de los caligramas (también experimentados por el poeta) sino conceptual. La palabra desafía a la palabra, la gira, la retuerce, la dice y la transfigura. Se sale de sí misma en lo que tiene de sí.

Para finalizar queremos agregar que Nelson Di Maggio, hablando del artista plástico que estamos trabajando, introduce un concepto (tomado del teórico francés Nicolás Bourriaud) que bien podría aplicarse a Vicente Huidobro: radical y radicante.

Según este autor, Quin es tan radical como “radicante”. Radical porque su obra se opone al presente, tiene ese carácter de crítica, pero a su vez es radicante porque no sólo se opone a una raíz, a una forma artística, sino que sale de ella y crece de una manera diferente, crea una nueva forma. Esta definición la podemos ver plasmada en el concepto de “Invención” que propone Arden Quin en la revista *Arturo*. Si ser radical ya

de por sí deviene en una actitud muchas veces criticable (especialmente por aquellos a quienes van dirigidos los cambios), radicante lo coloca en una postura en la cual no hay referente que critique. Esta postura de Arden Quin, la mantuvo a lo largo de toda su vida, la invención, la improvisación como forma de encarar nuevas formas.

Tal actitud estética y aún, de vida amalgama con el poeta chileno. Su lema fue “Hacer un poema como la naturaleza hace un árbol”, construcción conceptual que mantuvo hasta el final de sus días.

Crear, inventar, salirse de los cánones produciendo algo nuevo:

En el fondo, era exactamente mi concepción de antes de mi llegada a París: la de aquel acto de creación pura que hallaréis, como una verdadera obsesión, en cualquier parte de mi obra a partir de 1912. Y aún sigue siendo mi concepción de la poesía. El poema creado en todas sus partes, como un objeto nuevo. (Vicente Huidobro. 1921)

En definitiva: Hacer florecer la rosa saliéndose del rectángulo.

Bibliografía

- Brihuega, Jaime (2002) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen II. Capítulo: Las vanguardias artísticas: teorías y estrategias*. Madrid. ED. La balsa de la medusa.
- Crena, Gimena. (2013) *Deshumanización e invención: Una lectura de "Arturo"*. *Revista de las artes abstractas. Buenos Aires 1944*. III Congreso internacional Cuestiones críticas. Rosario, abril 2013.
- Rueda, María de los Ángeles (coordinadora). *Revoluciones, apropiaciones y críticas a la Modernidad. Itinerarios del arte moderno entre América latina y Europa (1930- 1945)*. La Plata (Argentina). Libros de Cedra. Ediciones de Universidad de la Plata. Página 49.
- 70 años de MADI. La imagen y la palabra. Carmelo Arden Quin*. Video disponible en You Tube (www.youtube.com/watch?v=DWv9FnrKuxE)
- Selección de manifiestos. Manifiesto de Manifiestos. Creacionismo (2013) Cuadernos del docente. Museo Vicente Huidobro. Guías didácticas para docentes nivel universitario e investigador. (Versión PDF)

Notas

1. En nuestro país el movimiento Madí tiene algunos representantes. Es el caso de Diego Alexandre Asi a quien tuvimos el privilegio de entrevistar. Es un artista plástico y músico uruguayo que se autodefine como madí ya que desde conoció la estética madista no la abandonó más. El descubrimiento de Alexandre como artista se da de una forma fortuita y nos permite conocer los caminos del arte madí actual y el ambiente de la plástica uruguaya. Diego desde su adolescencia se dedicaba al dibujo, especialmente dibujaba caricaturas y se crió en una familia donde el arte estaba siempre presente, especialmente desde su abuelo. Sus primeras obras giraban en torno a un arte figurativo, con cierta influencia del expresionismo, de Paul Klee, Modigliani y del fauvismo. Su llegada al Madí se da de una forma fortuita en el 2010, cuando una conocida lo invita a conocer el arte madí, le regala un libro sobre el movimiento y tiene la oportunidad de visitar la muestra en el Centro Cultural de España sobre, justamente, Carmelo Arden Quin. A partir de ese momento se define como "carmeloardequiano" término inventado por él. En la actualidad se encuentra trabajando con el poeta argentino Alfredo María Villegas Oromí, ilustrando poemas madí además de dar conferencias y escribir artículos sobre el movimiento. Su producción artística se encuentra en los siguientes links:
<http://www.alexandreasi.com.uy/>
<http://alexandreasi.blogspot.com.uy/>
2. Ni Arden Quin ni el Madí inventaron el cuadro recortado, ya en los años 20, Lazlo Peri había desarrollado el cuadro recortado y Torres García con sus maderas recortadas y el pez, también había incursionado en ese sentido. En la obra de Quin se incorpora con la misma jerarquía el marco y la obra.