



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE POSGRADO

HACIA UNA DECOLONIZACIÓN DE HUIDOBRO Y MATTA  
Propuesta para un enfoque decolonial de la obra de  
Vicente Huidobro y Roberto Matta

Tesis para optar al grado de Magíster en Artes  
con mención en Teoría e Historia del Arte

SERGIO HERNÁN CARVACHO GALAZ

Profesor guía: Sergio Rojas Contreras

SANTIAGO, 2017



## INTRODUCCIÓN

El presente estudio pretende decolonizar la obra de Huidobro y Matta o bien, dicho de otro modo, descentrar, cuanto sea posible, el peso -histórico de los discursos eurocéntricos que determinan en análisis de sus producciones.

Sin fiarse plenamente de los grandes discursos, las teorías poscoloniales y decoloniales parecen absolutamente pertinentes y válidas para enfocar comparativamente la obra de Huidobro y Matta desentrañando su pluriversalidad y su potencial crítico. Por lo tanto, se asume, sin culpa, todo el antecedente europeo de este enfoque relacionado con el posestructuralismo, neomarxismo, análisis del discurso y deconstructivismo.

En otras palabras, se usará a conciencia un discurso que se ha construido por autores de diversas latitudes para problematizar la identidad cultural latinoamericana. Este discurso no es “puramente latinoamericano”, pues se nutre de la teoría de muchos pensadores tanto de la misma metrópolis occidental como de nuestra región. Pero este origen no me parece incongruente ni conflictivo, sino lógico y constructivo.

La hipótesis fundamental de este trabajo es que *un enfoque decolonial de la obra de Huidobro y Matta permite aprehenderlos desde la pluriversalidad y potenciar el aspecto crítico de sus respectivas producciones artísticas.*

Anticipando algunos resultados, se debe aclarar que decolonizar la obra de estos autores no significa latinoamericanizarla. Sabemos que la producción de Huidobro y Matta no podría ser considerada indigenista, ya que se acerca mucho más a lo europeo. El poeta y el pintor entraron al campo intelectual de Europa por la puerta ancha y no tuvieron interés en adherir a la propuesta indigenista asumida en México o en la Región Andina a principios del siglo XX; y la causa más plausible que he podido pesquisar se relaciona con el origen social de ambos, pues sin desmerecer al indigenismo, me parece bastante lúcida la postura de Rama al respecto: “Se trató de una literatura escrita por y para las bajas clases medias o mestizas en situación de ascenso y por lo tanto ansiosas de la culturización indispensable para el cumplimiento de su proyecto” (Rama, 2004:-143).

Por ende, Huidobro y Matta, siendo ambos de la aristocracia chilena, no necesitaban el discurso reivindicativo de lo autóctono usado por los

mestizos de clase media ascendente para encubrir sus aspiraciones de validación cultural y social. Valorando sinceramente la solidaridad de los artistas indigenistas con los indígenas de América Latina, lo cierto es que este arte que idealizaba “lo indígena” en contra de “lo europeo” no estaba pensado ni destinado a los indígenas latinoamericanos.

Pese a que la obra de Huidobro y Matta se parece mucho más al canon europeo occidental que a lo que se considera latinoamericano, usted confíe en que se puede mirar desde otro enfoque no necesariamente eurocéntrico. Pero si no confía plenamente en esto, al menos acepte la justa réplica de un teórico latinoamericano, Silviano Santiago:

¿Se puede aprehender la originalidad de una obra de arte si se le considera exclusivamente por los dilemas contraídos por el artista respecto del modelo que tiene necesidad de importar de la metrópoli? ¿O sería más interesante revelar los elementos de la obra que marcan su diferencia?” (Santiago, 2012: 66).

Entiéndase que este proyecto se encausa dejando en segundo y tercer plano todas las relaciones obvias y simplistas con respecto a la obra de estos autores, tales como: ambos eran chilenos de la aristocracia, ambos

adhirieron a las vanguardias históricas, compartían los mismos amigos y eran comunistas.

Si bien es cierto que los datos anteriores sí ayudan como marco para leerlos y entenderlos, no parecen novedosos ni muy interesantes para interrogar la obra de estos autores. Algunos resultados de mayor relevancia logrados con este estudio son los siguientes:

A) Huidobro y Matta comparten una época de adhesión y aprendizaje de las vanguardias para luego generar un distanciamiento ideológico y estético en la propuesta de proyectos artísticos personales.

B) Ambos artistas confiaron en el positivismo científico de la época y fundamentaron racionalmente toda innovación estética de sus obras en oposición a otras corrientes vanguardistas que les fueron contemporáneas.

C) Se aprecia una tendencia autorreflexiva constante por la identidad personal y social que se traduce en una indeterminación con respecto a sí mismos y a la clasificación de su arte.

D) En ambos existe la obstinación de conjugar el arte de vanguardia y sus propios proyectos estéticos con los movimientos políticos de su época ligados al discurso marxista.

E) Comparten el uso de la experimentación lingüística y semiótica en gran parte de su producción con un sentido irónico y crítico.

F) En una etapa tardía de sus carreras, ambos vuelven su vista a Latinoamérica asumiendo una postura crítica en relación con la hegemonía de la matriz cultural europea y problematizando la identidad regional.

Estos son algunos de los resultados obtenidos con este estudio. A continuación serán probados, explicados y analizados para luego exponer las conclusiones extraídas de estos.

## **CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO**

Los Estudios Poscoloniales y Decoloniales representan un nuevo paradigma para entender la actual realidad cultural latinoamericana con la intención de explicarla con un lenguaje propio y mediante el surgimiento de un nuevo discurso que desborde el eje epistémico eurocéntrico legado luego de siglos de dominio económico y cultural. No es una tarea simple, y para algunos es sencillamente una causa fallida de antemano.

Los estudios poscoloniales no han nacido *ex-nihilo*, pues se sustentan en la crítica postestructuralista y en algunas revisiones del neomarxismo. No obstante, la aspiración de generar un discurso identitario nacido y articulado según una lógica latinoamericana y que funcione como metalenguaje epistémico de conocimiento y de cultura es, sin duda, una empresa que busca una ruptura revolucionaria con la herencia europea, lo cual no implica necesariamente una negación de dicha herencia, sino más bien una crítica a su genealogía y hegemonía.

Hoy, en los albores del siglo XXI, pareciera que todo discurso crítico, artístico y cultural ha sido disciplinado por la misma lógica, la cual está fundamentada en el paradigma social y económico imperante; y aquello que

supuestamente era distinto, resultó ser igual. En otras palabras: “La acción multicultural es obra de hombres blancos para que todos, indistintamente, sean disciplinadamente europeizados como ellos” (Santiago, 2012: 224).

Desde su génesis la crítica poscolonial y decolonial han manifestado su intención de aprehender el arte y la literatura desde una especificidad alejada de las categorías epistémicas occidentales. No obstante, su discurso no se libra de lo que irónicamente menciona Robert Young:

Paradójicamente, debe admitirse que mucha gente se siente intimidada o disgustada por el lenguaje de la crítica poscolonial, que parece tan opaco y difícil o farragoso como cualquiera de las teorías occidentales que han dominado el discurso académico en los últimos treinta años más o menos” (2010: 283).

Young reconoce que la crítica poscolonial tiene sus antecedentes en el estructuralismo y, particularmente, en el postestructuralismo, siendo fundamental el legado de autores como Deleuze y Derrida. También es cierto es que la teoría marxista hizo un notable avance al cuestionar el fundamento ideológico occidental a finales del siglo XIX, pero su lógica inicial nunca incorporó capitalmente la realidad latinoamericana, ya que el marxismo siempre mantuvo su arraigo europeo. Curiosamente, el deconstructivismo derridiano fue un interesante antecedente para que

surgiera la crítica poscolonial y se diera rienda suelta a la aventura de analizar el arte latinoamericano distanciado de las categorías epistémicas europeas; y pareciera que la única manera de acercarse a este fin es mediante el uso de un pensamiento-otro: “El pensamiento social con un nuevo lenguaje que desborda el paradigma de la ciencia social eurocéntrica heredado desde el siglo XIX” (Castro-Gómez & Grosfoguel, 2007: 18). Ello hace pensar en la relevancia de estudiar un “lenguaje propio”, lo cual es un tema importante para este trabajo.

Pese a que los estudios poscoloniales y decoloniales están igualmente enraizados, cabe señalar que existen ciertas diferencias entre ambos. Por supuesto que el objeto de estudio es básicamente el mismo y la base teórica es compartida, pero el enfoque no es del todo el mismo. Mientras que los estudios poscoloniales ponen el acento en los discursos culturales, filosóficos, religiosos y científicos que representan el legado europeo imperante en América y en lo que se considera Occidente; el enfoque decolonial pone su acento en la realidad socio-económica poscolonial, la cual no ha mutado sus raíces luego del término del colonialismo. Además,

la categorización económica, política y racial del capitalismo tiene injerencia en la jerarquización social poscolonial actual.

En otras palabras, para los estudios poscoloniales, el problema identitario de América estaría fundado básicamente en la imposición de un discurso cultural; mientras que para el enfoque decolonial, el mismo estaría enraizado en la lógica de un sistema económico impuesto desde la colonia hasta la actualidad, a saber, el capitalismo. Esto no quiere decir que un enfoque descarte al otro, sino que simplemente hay una mirada diferente y una preocupación por diversas prioridades como podemos leer a continuación:

Nosotros partimos, en cambio, del supuesto de que la división internacional del trabajo entre centros y periferias, así como la jerarquización étnico-racial de las poblaciones, formada durante varios siglos de expansión colonial europea, no se transformó significativamente con el fin del colonialismo y la formación de los Estados-nación en la periferia” (Castro-Gómez & Grosfoguel, 2007: 13).

Sea como fuere, se abren diversas interrogantes en relación con lo cultural y lo económico. Por ejemplo ¿cómo y por qué se instalaron estas lógicas tan profundamente en América, qué tipo de pensamiento sustenta

los discursos culturales occidentales, se puede deseuropeizar el arte latinoamericano, a qué costo y hasta qué punto, es el arte latinoamericano necesariamente un legado de la cosmovisión europea (incluyendo el arte periférico o de corte indigenista), hasta qué punto la episteme eurocéntrica está incorporada en el pensamiento latinoamericano y determina su producción y puede Latinoamérica postular un lenguaje propio fuera de la lógica eurocéntrica para articular su propio devenir histórico y cultural? Todas estas interrogantes motivan este proyecto, cuya finalidad es abordar críticamente la obra de Vicente Huidobro y Roberto Matta desde un enfoque decolonial.

## **1. ACOTACIONES DEL DISCURSO EUROCÉNTRICO Y FUNDAMENTOS DE SU IMPOSICIÓN**

**"Esta no es una historia de Occidente,  
sino una historia del mundo, en la que el predominio occidental  
es el fenómeno que hay que explicar"  
-N. Ferguson-**

Cuando hablamos de discurso eurocéntrico, cuesta bastante precisar exactamente a qué se refiere dicho discurso o bien en qué consiste, pero aún más cuesta saber hasta dónde llega su influencia. América fue descubierta a finales del siglo XV y en un momento crítico para Europa, pues era una época de transición cultural. Además, es la época en la que se empiezan a vislumbrar los primeros brotes del capitalismo como sistema económico y social que imperaría posteriormente.

La empresa de Colón se realiza en un contexto en el que Europa se atreve a descubrir nuevas fronteras y el pensamiento se aventura a descubrir el mundo, pero también se realiza en una época de ambición y expansión económica, pues, como lo indica Todorov (1982), Colón logra persuadir a los reyes católicos y a sus otros interlocutores con la promesa del oro y las riquezas que obtendrán como consecuencias de su viaje. No obstante, el móvil de la fe religiosa también es crucial para que Colón emprenda su

desafío, tal como lo prueban sus cartas de viajes: “Esta empresa se tomó con el fin de gastar lo que d’ella se oviesse en presidio de la casa Sancta a la Sancta Iglesia”<sup>1</sup>.

Se estima que en América Latina había una población de aproximadamente setenta millones de amerindios antes de la llegada de los españoles y 150 años más tarde quedaban sólo tres millones y medio. Varios estudiosos lo han catalogado como el genocidio más grande de la historia y todavía existe un gran debate con respecto a las causas de esta drástica disminución. No se han podido esclarecer los fundamentos del dominio español sobre la América indígena, pero es interesante considerar algunas posturas. Por ejemplo, la que Jared Diamond, presenta en su libro *Armas, gérmenes y acero*, en el cual expone una vasta cantidad de argumentos geobiológicos que explicarían el dominio general de Europa Occidental sobre América y, posteriormente, sobre los demás continentes en la época del imperialismo moderno. Para Diamond (1997), la accidentada geografía europea y la diversidad de su fauna habría facilitado la domesticación de animales de mayor tamaño usados para el desarrollo de la agricultura.

---

1 Carta al Papa Alejandro VI. Consulta en Venzke, Andrea 2005 “Cristóbal Colón” Madrid: Editorial Edaf.

Además, la presencia de una mayor diversidad de vegetales ricos en proteínas y más fáciles de cultivar que en otras zonas como era el caso de Oriente.

Por otra parte, tenemos la postura de Niall Ferguson (2012), quien en *Civilización, Occidente y el resto*, arguye que la tesis geobiológica de Diamond es insuficiente para explicar el dominio occidental sobre el resto del mundo a partir del siglo XVI. Yendo en una dirección contraria, el historiador anglosajón postula que los verdaderos fundamentos del dominio occidental derivan de seis factores: competencia, ciencia, derechos de propiedad, medicina, sociedad de consumo y ética del trabajo.

Ferguson no desmerece el azar o las calamidades climáticas que afectaron a otras civilizaciones, pero considera que los seis factores mencionados no sólo lograron que la Europa cristiana triunfara hegemoníamente hasta nuestros días, sino además que estas innovaciones, costumbres e instituciones han producido la admiración constante por parte de las otras culturas. Para este autor, el dominio histórico de la cultura europea occidental sobre Oriente, África y Latinoamérica se canalizaría en una serie de elementos que podrían traducirse como *civilización* o *civilidad*.

Esta indescifrable gama de propiedades sería la prueba irrefutable de la superioridad de la cultura occidental: “Competencia y monopolio; ciencia y superstición; libertad y esclavitud; curación y asesinato; trabajo duro y ociosidad: en cada caso” (Ferguson, 2012: 17).

Para otros autores (propriadamente de la línea poscolonial y decolonial), al menos tres de los elementos de Ferguson no probarían la superioridad objetiva de la cultura occidental, sino que la limitan y la perjudican, y no es muy difícil identificar cuáles son los tres factores que componen esta tríada negativa de Occidente.

La visión decolonial se confronta fuertemente con el darwinismo cultural de Ferguson: “la victoria del blanco en el nuevo mundo se debe menos a razones de carácter cultural que al uso arbitrario de la violencia, a la imposición brutal de una ideología, tal como lo demuestra la presencia de las palabras "esclavo" y "animal"” (Santiago, 2012: 59).

Pero no es mi intención dilucidar las causas reales de este dominio; por lo demás, tampoco me siento calificado para hacerlo. Sólo pretendo cavar un poco para vislumbrar algunas raíces del pensamiento occidental impuesto en la poética de dos autores latinoamericanos. No busco enjuiciar

la superioridad o inferioridad de este pensamiento en contraste con otro, ni siquiera calificarlo como bueno o malo (aunque inevitablemente termine haciéndolo). Cavar un poco en la cultura y revisarla con lupa resulta interesante para comprender la cosmovisión imperante en el contexto de producción de ambos artistas, evaluar sus condiciones de posibilidad y analizar el modo en que son abordados hoy en día por la crítica en general.

En otras palabras, se quiere decir que el discurso cultural eurocéntrico y toda su episteme tuvo una evidente influencia en toda la producción poética y pictórica de Huidobro y Matta, pero además modula nuestro modo de abordar la obra de ambos artistas en la actualidad. He aquí un problema crucial que diagnostica este estudio y sobre ello se trabajará para probar la tesis de que sí pueden ser abordados desde un pensamiento alterno.

La mayoría de los conceptos, parámetros y categorías con los que se aborda una obra de arte tienen su origen en el discurso eurocéntrico, el cual fue elaborado y expandido gracias al “descubrimiento” de América y al proceso de colonización europea, lo que repercute de manera inmediata en la configuración de la modernidad y lo que se considera arte como tal.

Haciendo un poco de memoria, dentro de la Europa prerrenacentista, España es un territorio que se unifica tempranamente gracias a lo que se conoce como *La cuña castellana*, un proceso llevado a cabo también de forma violenta y que, como es obvio, puso en juego una serie de intereses de clase y poder. La denominada Reconquista Española<sup>2</sup>, responde en sí misma a una nominación tramposa y forzada para unificar política y militarmente a los diversos reinos que coexistían en la Península Ibérica. Finalmente, se termina imponiendo el catolicismo como religión oficial y el dialecto castellano se considera la expresión más acabada y pura de lo que luego se conocerá como la lengua española, idioma oficial que se expandirá gracias al posterior Imperio Español.

Esta es la época en que Colón emprende su viaje con una serie de convicciones teóricas que habrá de confrontar en su aventura por América. Al respecto, es interesante considerar la postura de Todorov (1987), quien presenta a Colón como un sujeto un poco “medieval” y un poco “moderno”: medieval en su estructura lógica y en su disciplina religiosa, pero moderno en su afán por descubrir y conocer. No obstante, Colón se vale del método

---

<sup>2</sup> Considerando que el territorio de Hispania estaba dividido en reinos que hablaban diversas lenguas (catalán, gallego, euskera) y que España ni siquiera existía como nación sería incorrecto el concepto de re-conquista de España.

deductivo y no de la inferencia científica para descubrir, por lo que no se puede decir que “descubre” en estricto rigor, sino que más bien encuentra, lo cual lo acerca más a lo medieval que a lo moderno: “Sabe de antemano lo que va a encontrar; la experiencia concreta está ahí para ilustrar una verdad que se posee, no para ser interrogada, según las reglas preestablecidas, con vistas a una búsqueda de la verdad” (Todorov, 2013: 28).

Lo anterior puede ser ilustrado de mejor manera si recordamos el feroz relato bíblico que describe Castro-Gómez sobre la descendencia de Noé. En dicho relato Cam termina siendo el hijo maldito de Noé y el sino de toda su descendencia consiste en ser siervos de los hijos de sus otros dos hermanos<sup>3</sup>. Es simple entender que Colón, en primera instancia, actúa bajo la convicción de estarse relacionando con una raza inferior que estaba más cerca de la animalidad que de los humanos. Mas, cuando luego de un tiempo, se les conceden facultades humanas a los indígenas americanos, es el viejo relato bíblico el que avala la condena indígena y africana de ser los siervos del bendito pueblo europeo. Considerando una lógica deductiva en

---

<sup>3</sup> Fue Canaán quien vio a su padre borracho y desnudo sin cubrirlo “Y despertó Noé de su embriaguez, y supo lo que le había hecho su hijo más joven, 9:25 y dijo: Maldito sea Canaán; Siervo de siervos será a sus hermanos”. De acuerdo a este relato, la jerarquía queda establecida del siguiente modo: primero Jafet, el hijo mayor de Noé y padre de los europeos, luego Sem, padre de los asiáticos y por último Cam, el hijo maldito, padre de las naciones africanas.

relación con el arbitrario relato bíblico, los conquistadores estaban seguros de haber encontrado un pueblo de siervos.

Para los colonos, la animalidad de los indígenas se confirma en una infinidad de signos y comportamientos. El hecho de no estar vestidos los vincularía a lo natural y a la inocencia, dando origen a lo que se conocerá como el mito del “buen salvaje”, además piensan que carecen de cultura, pues, según la cosmovisión europea, no se puede poseer cultura a cuerpo descubierto. En primera instancia, los indígenas son una especie de niños a los cuales se les puede culturizar y evangelizar. Los relatos españoles confirman que se les considera ingenuos y carentes de cultura y religión: “Ellos no tienen secta ninguna ni son idólatras” (27.11.1492).

Como vemos, para los conquistadores, los indígenas carecían de credo religioso y de lengua. Podrá ser cierto que los indigenismos son rápidamente asimilados por los españoles, pero esta incorporación léxica al español no implica un reconocimiento jerárquico de las lenguas indígenas en igual medida que la lengua ibérica<sup>4</sup>. Dicho de otra manera, los indígenas

---

<sup>4</sup> Recordemos que el americanismo *canoa* es rápidamente reconocido e integrado por Nebrija en 1495. Además, “Tan significativa es esta presencia antillana en el español, frente a las demás, que ya en 1526, cuando Oviedo escribe en Madrid el Sumario, con el fin de informar al Emperador sobre las cosas de América, nombra lo nuevo [...] con los términos antillanos”. Véase de María Vaqueros (1991) “El español de América y lenguas indígenas”.

podrían tener palabras para nominar a sus objetos y a la naturaleza, pero esto no implicaba que tuviesen una lengua equiparable gramatical y estéticamente a la española, la cual contaba con el apoyo incondicional de los reyes y de toda la nobleza ibérica<sup>5</sup>.

Dada la convicción de la inferioridad cultural total, los colonizadores adaptan diversas actitudes frente a los indígenas de América. Primero son paternalistas y castigadores, luego beligerantes y, finalmente, pedagógicos. Colón se convence de que debe evangelizar a toda costa a los nativos porque ve en ellos cierta predisposición al cristianismo. No obstante, este proceso de educación cristiana no estará exento de oscuras medidas y de una violencia abrumadora: “Salidos aquellos del adoratorio, tiraron las imágenes al suelo, las cubrieron con tierra y orinaron encima”; al ver esto Bartolomé, el hermano de Colón, decide castigarlos de muy cristiana manera [...] los hizo quemar públicamente” (Ramón Pané. Hernando Colón, 26. En Todorov, 2013: 57).

---

5 Recuérdese el polémico discurso del emperador Carlos I ante la protesta del embajador francés en la corte, quien no entendía su lengua. Supuestamente, le dio la espalda y habló al obispo estas palabras: "Señor obispo, entiéndame si quiere; y no espere de mí otras palabras que de mi lengua española, la cual es tan noble que merece ser sabida y entendida de toda la gente cristiana". Véase Gauger (2005), Martínez (2009: 35).

## 1. 1. Hegel, ilustración, modernidad y colonialismo

*La conquista del país señaló la ruina de su cultura,  
de la cual conservamos noticias;  
pero se reducen a hacernos saber que  
se trataba de una cultura natural,  
que había de perecer tan pronto  
como el espíritu se acercara a ella*  
-G. Hegel-

Con la llegada de la modernidad y la ilustración, la consideración con los indígenas habrá de mutar su matiz, pero los colonizadores mantendrán siempre la noción de estar tratando con una raza inferior a la que se debe educar en la “alta cultura”. Esta noción estaba totalmente patente en la época de Huidobro y de Matta y, por supuesto, es visible hasta nuestros días.

Hegel es para muchos el filósofo de la modernidad y para otros, es el filósofo del fin. Por una infinidad de razones, Hegel constituye un poderoso paradigma filosófico. Fue uno de los primeros en usar la herencia del pensamiento griego y en actualizar los alcances de los sofistas a sus ideas. Pensó la filosofía inscribiéndola en sus momentos históricos y precisó el método dialéctico de manera prolija. No es sencillo comprender el alcance que tuvo su dialéctica, pero este método de análisis le dio una respuesta a Hegel para abordar su máxima preocupación, a saber, la verdad.

Verdad e Ilustración son dos términos que suelen enlazarse rápidamente si se considera que la ilustración buscó el descubrimiento de la verdad para que el hombre viviese en ella, por supuesto, gracias a la razón. Hegel fue un agente crucial en esta búsqueda, pero ¿logró su cometido? Entender la verdad dialécticamente a la manera hegeliana es hacerlo pensando que, así como el espíritu, la verdad tiene momentos: primero estaría la idea (antes de la materia y del espíritu), luego la naturaleza y, finalmente, el espíritu, que es síntesis de los dos momentos anteriores. El espíritu, como síntesis de idea y naturaleza, vendría a ser el momento de la verdad absoluta, de la verdad en sí y para sí.

Ahora bien, pensar en la verdad según los términos anteriores, es estar pensando en Dios, pues la revelación de Dios no puede quedar fuera de esta tríada dialéctica. Y esta relación de verdad y Dios es una de las tantas cosas que dificultan la comprensión del pensamiento de Hegel. Si consideramos los términos “verdad”, “Dios”, “idea”, nos damos cuenta de que las aspiraciones de Hegel son bastante complejas, más bien, son absolutas, ilimitadas... universales.

Estas aspiraciones configurarán la idea de *universal* en Hegel, la cual tiene un carácter hegemónico de importancia crucial a la hora de entender su filosofía. Cuando Hegel configura su noción de *universal*, cae en la homogeneización cultural y con ello categoriza los estados del espíritu de cada pueblo. Los efectos de esta idea de *universal* son detonantes para la Historia del Arte, la cual compartirá básicamente la misma lógica a la hora de analizar el arte y dividirlo según los periodos establecidos. Si hay un espíritu universal, también hay estados culturales de las naciones y del arte mismo, lo cual nos posiciona en una visión lineal del arte como expresión de evolución del espíritu humano, tal como lo veremos más detalladamente en el siguiente apartado.

Lo anterior nos remite a grupos de vanguardia y grupos atrasados en la evolución humana y ¿en dónde se juega el devenir histórico para Hegel? Claramente en Europa, pues “El Viejo Mundo es el teatro de la historia universal” según la mirada hegeliana, y tanto el Renacimiento como la Ilustración son pruebas irrefutables de este protagonismo.

Antes de la Ilustración, el mundo se había configurado, básicamente, como una extensión del sujeto: “Lo sobrenatural, espíritus y demonios, es reflejo de los hombres que se dejan aterrorizar por la naturaleza” (Adorno & Horkheimer, 1998: 62). El hombre estaba proyectado en el mundo y más allá de éste, lo cual no ofrecía mayores problemas para la religión. En la Época Clásica, las divinidades eran objeto de veneración y admiración representando a los hombres con todas sus características: “Jenófanes ridiculiza la multiplicidad de los dioses porque se asemejan a los hombres, sus creadores, con todos sus accidentes y defectos” (Adorno & Horkheimer, 1998: 61). Luego el cristianismo generará una aspiración ética y la religión ya no será una mera representación cultural, sino propuesta de virtud moral para el hombre.

Dado que el hombre está proyectado en los objetos del mundo y los impregna de sí, no logra estar en sí mismo como sujeto cognoscente para relacionarse con estos bajo una lógica hegeliana. El hombre ha creado un mundo de objetos y un orden, una realidad, pero fuera de su razón. Por ejemplo, el mito ofrecía enseñanzas, pero estaba fuera de una lógica racional. Por consecuencia, el hombre debe hacer racional el mundo para

diferenciar aquello que es real en él y, finalmente, para establecer la verdad como tal (esto es crucial cuando se analiza el proceso de colonización o el posterior imperialismo moderno).

El hombre no puede conocer los objetos porque los ha impregnado de sí y, lo que es peor, no puede conocerse porque no está en sí mismo. La solución del europeo se resume en volver 'cosa'<sup>6</sup> al objeto, es decir, despojarlo de todo lo que hay de sujeto para conocerlo tornándolo racional y, por ende, dándole existencia real, proceso que fue efectuado con los indígenas africanos y americanos.

La Ilustración se podría resumir en conocer, definir, validar, racionalizar... los objetos. Por esta razón, no es asombroso que Adorno catalogue a la Ilustración como *totalitaria*. En virtud del contexto de la Ilustración ¿qué rama de la filosofía adquiere un relieve momentáneo? Claro que la estética y ¿por qué?:

La exigencia hegeliana de poner la cosa misma en lugar del gusto estético, ya anticipaba esto mismo, aunque no consiguió emerger de su actitud de aprecio por el gusto estético del observador imparcial. Su propio sistema le capacitaba para ello, ya que creía que el conocimiento es tanto más fructífero cuanto mayor distancia conserve de los objetos. Él y Kant fueron los últimos que, dicho toscamente,

---

<sup>6</sup> No nos referimos al concepto de *cosa* que ha sido traducido de Heidegger; más bien, nos acercamos a Marx y a su concepto de *fetiché*.

podieron escribir una gran estética sin entender nada de arte.  
(Adorno, 2004: 433)

## **1.2. La Modernidad: lo bueno, lo malo y lo feo**

La herencia que la Ilustración deja a la Modernidad es tremenda y compleja. Por supuesto, la razón no se agotará en la interpretación del mundo, sino que además calará el pensamiento científico, social, tecnológico, político y, evidentemente, artístico.

En general, la razón seduce al sujeto con una nueva posibilidad. Serán muchos los intelectuales y pensadores que vean en este cambio la esperanza de un desarrollo humano y una esperanzadora superación del hombre por el hombre: “Así, mientras Hegel elaboraba su sistema, Saint-Simon en Francia exaltaba la industria como el único poder capaz de conducir a la humanidad hacia una sociedad libre y racional” (Marcuse, 1994: 10). Esta herencia no dejará de estar patente en la época de Huidobro y Matta. Por ejemplo, en dicha época, alguien en España acotará con optimismo: “Se trata simplemente de recordarle que entre las creencias del hombre actual es una de las más importantes su creencia en la "razón", en la inteligencia” (Ortega y Gasset, 2001: 29).

Hay cierto optimismo que avanza hasta el XX. Se puede decir que “lo bueno” sería que la razón representa un fin a seguir y una meta de ennoblecimiento para el hombre. Con ella se cree haber derribado el mito cegador y opresor. Ahora es el hombre mismo quien puede forjar su historia en pleno uso de sus facultades.

Sin embargo, no todo es color de rosa: “La Ilustración se relaciona con las cosas como el dictador con los hombres. Éste los conoce en la medida en que puede manipularlos. El hombre de la ciencia conoce las cosas en la medida en que puede hacerlas” (Adorno & Horkheimer, 1998: 64). No hace falta detallar ahora cuán negativa puede ser esta relación entre sujeto y objeto, pero lo cierto es que este afán cuantificador, categórico y positivista incomodará la sagaz mirada de algunos que, desde otra óptica (“desde el eje del mal”), vislumbren un peligro declarado: “Sobre el árbol de la ciencia. -Verosimilitud, pero no verdad; apariencia de libertad, pero no libertad. Gracias a estos dos frutos, el árbol de la ciencia no corre el peligro de que le confundan con el árbol de la vida” (Nietzsche, 1994: 27).

Lo curioso es que, por magia o por dialéctica negativa, desde la razón surge lo irracional; y todo lo absoluto, verdadero y real se torna relativo, es decir, el totalitarismo de la Ilustración puede ser desvelado para ver sus oscuras pretensiones de dominio.

La razón le sirvió al europeo para adueñarse soberbiamente de la verdad, una verdad creada a escala de las civilizaciones occidentales y que no admitía otros enfoques culturales. Las categorizaciones culturales desde un prisma evolucionista son tajantes y violentas. Las culturas cercanas a la naturaleza como las africanas o las americanas precoloniales no eran lo suficientemente humanas ni libres como para actuar en el teatro mundial, lo cual fundamentará todo el colonialismo durante el siglo XIX: “La conexión de la naturaleza con el carácter de los hombres parece contraria a la libertad de la voluntad humana. Llamémosla la parte sensible, y cabría pensar que el hombre lleva la verdad en sí mismo e independientemente de la naturaleza” (Hegel, 2004: 162)

Finalmente, “lo feo” es que pese al tremendo cambio de mentalidad llevado a cabo gracias a la Ilustración, no se alteraron los presupuestos que

naturalizaban el dominio europeo, tampoco se trastocaron sustancialmente las relaciones con las colonias.

El “otro” se transformó en un objeto de conocimiento para los colonos ante el cual contrastar diferencias para que Europa misma adquiriese conciencia de sí e incluso para aprender sobre América, pero no se validó a los indígenas como seres humanos jerárquicamente idénticos. Se terminó aceptando la influencia de la cultura amerindia, pero siempre como un cúmulo de extravagancias simpáticas de una cultura en un estado inferior de evolución: “En el siglo XVIII muchos intelectuales de la Ilustración condenaron la esclavitud, pero ninguno de ellos dejó de pensar que el negro africano era un ser humano inferior” (Mignolo, 2007: 33).

Dilucidando vagamente la configuración del pensamiento eurocéntrico y considerando que, pese a sus múltiples mutaciones históricas, este pensamiento mantuvo una lógica basal inmutable en cuanto a ciertas categorías antropológicas y epistémicas, resulta lógico pensar que

el arte latinoamericano también ha sido entendido de acuerdo a estas categorías desde la Modernidad hasta nuestros días.

### **1.3 La idea de arte universal: ¿dónde quedan Huidobro y Matta?**

Tal como fue mencionado en el capítulo anterior, la influencia de Hegel en la configuración epistémica del pensamiento occidental moderno es evidente. Su filosofía fundó las bases de la modernidad y articuló un sujeto moderno con una manera de entender la realidad que no fue fácil de cuestionar.

La idea de universal, que luego permeará tantas esferas de la vida humana, es una herencia hegeliana, así como también la concepción moderna de Estado o la idea de progreso -término crucial en esta filosofía-. La noción de progreso hoy es puesta en tela de juicio en gran cantidad de ciencias humanas y sociales, pero en la Historia del Arte no se ha abordado lo suficiente de manera crítica.

En el arte la idea de progreso y evolución, es decir, la noción de que el arte está avanzando a un ideal, a un universal, no es totalmente responsable de Hegel, pues ya desde el renacimiento se comienza a perfilar la idea de que el arte se iba superando a sí mismo constantemente y que se iría desarrollando de acuerdo a sus condiciones de producción ligadas al estado cultural de cada pueblo: “Los avances progresivos o regresivos que los artistas efectúan sobre un esquema fatalmente lineal son sistemáticamente elevados en función de un modelo que sirve, de manera recurrente, de criterio de juicio estético absoluto y universal para todas las épocas; este modelo es el del arte clásico” (Hazan, 2010: 238).

Considerando el avance técnico logrado en el Renacimiento Florentino, se elaboraron muchas teorías con respecto al devenir del arte. Por ejemplo, que la estabilidad económica y la condición mercantil pacífica de los mecenas del siglo XVI, quienes financiaron y apadrinaron a diversos talentos sin mucha mediación de la iglesia, también la riqueza y las condiciones de la región aportaron las condiciones necesarias para que el arte adquiriese un nivel homologable al glorioso pasado grecolatino e

incluso que superase a dicho pasado. La idea de los renacentistas era que el arte realmente había resurgido y había dado un paso hacia adelante después de los oscuros siglos de la época medieval, esto gracias a las condiciones sociales, políticas y económicas generadas por el surgente capitalismo en Florencia.

El arte renacentista será usado como modelo del arte universal, como referente de perfección y belleza. A partir de este modelo se instaurará un canon estético que irá de la mano con la filosofía hegeliana, pues será la prueba de que el arte evoluciona, de que, pese a sus oscilaciones, avanza lentamente hacia un universal estético de belleza y que expresa la evolución cultural y espiritual de cada pueblo.

Esta noción escatológica y limitada de lo excelso, que determina qué es evolucionado y qué no lo es se torna bastante peligrosa cuando se quiere convivir con otras realidades culturales. Por ejemplo, el arte oriental quedó fuera del canon estético durante décadas y ni hablar del arte africano o americano, los cuales han tardado siglos en ser parcialmente reconocidos.

La estética que parecía una rama tan inocente dentro de la filosofía no sólo se tiñó con el pensamiento de un Hegel marcadamente discriminatorio, sino también con los descubrimientos de Darwin y, finalmente, las ideas de evolución, de progreso o retraso cultural y artístico quedaron plasmadas en la Historia del Arte, historia de un arte arbitrariamente catalogado como “universal” y esto es un problema que todavía debemos reformular: “Mientras que la estructura lineal de la obra de carácter lineal permitió hace algunos decenios justificar la existencia de esta disciplina, esta se encuentra hoy amenazada por una exigencia cada vez más apremiante de llenar las lagunas propias de unas decisiones percibidas en la actualidad como racistas y sexistas” (Hazan, 2010: 189)

Si relacionamos lo anterior con la figura de Matta, podemos notar que el pintor chileno comienza siguiendo el patrón de sus coetáneos europeos y aprendiendo técnicamente de ellos. Desde el impresionismo, la pintura sufrió una mutación tremenda relacionada con su forma y su significado, por lo que claramente en el siglo XX la impugnación estética será aún más fuerte, pero las vanguardias históricas entran a la Historia del Arte porque

se gestan en el teatro de la historia universal como bien lo defendía Hegel y parecerá paradójico, pero tendremos al nuevo arte europeo impugnando la “universalidad” del viejo arte europeo.

En el caso de Matta, gradualmente el pintor irá encontrando su particularidad y separándose estética e ideológicamente del núcleo surrealista y sólo en la etapa más tardía de su vida podrá hacerse cargo de su herencia cultural mestiza, atreviéndose a tocar temas y problemáticas netamente latinoamericanas, pero también es cierto que esto ocurre cuando ya Latinoamérica ha ingresado totalmente al horizonte del arte universal.

Con respecto a Huidobro, vemos que ocurre prácticamente lo mismo e incluso de manera algo más evidente. Su primera fase es modernista, esto debido al inusitado ingreso de Rubén Darío en el panorama universal. Luego sigue un estilo propiamente prevanguardista europeo. Sus referentes son clarísimos, pues encontramos en su pluma a Baudelaire, Verlaine, Mallarmé y más tarde veremos cómo se generan polémicas con Reverdy, Guillermo de Torre y otros surrealistas, cubistas y ultraístas.

En síntesis, tanto para Matta en la pintura como para Huidobro en las letras, la escisión de las vanguardias europeas será un proceso difícil y lleno de contradicciones, lo cual se corresponde inevitablemente con la identidad cultural de ambos. Recordemos lo siguiente:

Si quisiéramos encontrar a través de las obras de los escritores colonizados las diferentes fases que caracterizan esa evolución, veríamos perfilarse ante nuestros ojos un panorama en tres tiempos. En una primera fase, el intelectual colonizado prueba que ha asimilado la cultura del ocupante. Sus obras corresponden punto por punto a las de sus homólogos metropolitanos. La inspiración es europea y fácilmente pueden ligarse esas obras a una corriente bien definida de la literatura metropolitana. Es el periodo asimilacionista integral. Se encontrarán en esta literatura del colonizado parnasianos, simbolistas y surrealistas (Fanon, 2011 :64)

Posteriormente, Fanon nos cuenta que el escritor colonizado comienza a incorporar paulatinamente temas locales y a manejar la lengua como sus compatriotas, pero siempre bajo cierta distancia impuesta por su condición mestiza, civilizada y culta.

No obstante, la impugnación ideológica hacia la matriz colonial, que se puede apreciar en el caso de algunos artistas, no deja de ser interesante y valiosa. Si dada la condición de mestizo no es fácil criticar el fundamento y

la imposición de la cultural occidental, puesto que tampoco se sabe exactamente qué cosa reivindicar de la cultura indígena o bien porque no existe la convicción de que sea una alternativa viable y preferible a la imposición europea, entonces no deja de ser interesante que el artista mestizo se vuelque a la revisión y al uso del mayor instrumento de imposición ideológica, a saber, la lengua.

Para los teóricos abocados a la filosofía del lenguaje y a las diversas ramas del Análisis Crítico del Discurso (A.C.D.), el sistema lingüístico juega un rol crucial en la articulación ideológica de todo discurso. Ciertamente que la ideología no es sólo lengua, pero siendo el discurso el medio por excelencia para su expresión, no se puede desmerecer el poder del instrumento usado para la producción de discursos, es decir, la lengua; y toda lengua es un sistema organizado de lo que conocemos como signos lingüísticos según la clásica definición saussuriana. Entonces ¿qué ocurre cuando dudamos de esos signos que componen la lengua?

## **2. HACER SOSPECHOSA LA IDEA DE SIGNO PARA DECONSTRUIR LA IDENTIDAD**

Para encausar el proyecto de un discurso latinoamericano fundando en un pensamiento-otro como lo demandan Castro-Gómez y Grosfoguel, el cual nos permita analizar la obra de Huidobro y Matta alejados de las categorías canónicas eurocéntricas, quizás lo indicado sea partir por poner en tela de juicio la estructura de los elementos con los que se conciben e interpretan las obras de arte. Dudar de los signos o, de alguna manera, deconstruirlos no es un método original de los Estudios Culturales y Decoloniales. El legado teórico de algunos autores europeos bien puede ser aprovechado por la crítica decolonial si se sigue un método arqueológico en pro de deconstruir la colonización para liberar ciertos discursos soslayados por ésta.

Podrá parecer confuso, pero se facilita esta noción si se lleva a la idea de signo. Saussure sostiene que la unión de un significado y un significante son como dos caras de la misma moneda. El padre de la lingüística moderna presenta una síntesis ya terminada, pero lo que no señala (quizás porque él mismo no lo ha cavilado o porque no le parece importante) es esto:

Frente a lo que ligaría indisolublemente la voz al alma o al pensamiento del sentido significado, vale decir, a la cosa misma [...] todo significante, y en primer lugar el significante escrito, sería derivado. Siempre sería técnico y representativo. No tendría ningún sentido constituyente. Tal derivación es el origen de la noción de "significante". La noción de signo implica siempre en sí misma la distinción entre significado y significante, aun cuando de acuerdo con Saussure sea en última instancia como las dos caras de una única y misma hoja. Dicha noción permanece por lo tanto en la descendencia de ese logocentrismo que es también fonocentrismo. (Derrida, 2005: 18)

Por otra parte, Lacan será conocido por su interés en la reinterpretación de las teorías freudianas y su forma de abordar el signo se vinculará profundamente con el psicoanálisis. El autor se interesa por el significado implícito y explícito de los enunciados. Además, analiza profundamente el lenguaje en las relaciones intersubjetivas, pero, al parecer, su gran mérito consiste en enlazar el inconsciente con los estudios del lenguaje. Controvertida será su tesis (Lacan 1972-1973) de que el inconsciente se estructura como un lenguaje (*no por, sino como*).

Tanto en Lacan como en Derrida se aprecia una especial fijación por el significante. Con un tratamiento innovador del signo, pondrán en duda la estructura saussuriana y se remitirán constantemente a las ideas del maestro

del *Cours* tanto para aceptarlo como para criticarlo duramente: “El signo no es pues signo de algo; es signo de un efecto que es lo que se supone como tal a partir del funcionamiento del significante” (Lacan, 1992: 64).

Para tensar los límites del significante, Lacan planteará que éste siempre actúa como sujeto de otro significante, es decir, un significante apunta a otro y así continuamente. Es más, si nos remitimos al *origen* (concepto muy importante en la obra de ambos autores), Lacan indicará que hasta en el Génesis lo que se crea *ex nihilo*, es sólo significante. Entonces ¿qué ocurre con el significado?

Derrida asocia la noción de significado a la idea de *logos* proveniente de la Antigua Grecia, con lo cual el significado se enlaza con lo espiritual, lo prístino y, de alguna manera, con lo puro. Es por ello que el significado no puede dejar de ser prioridad en el pensamiento occidental y como su existencia no puede certificarse si no es a través de una presencia, se le asocia indisolublemente a un significante: tal como si la verdad de Dios no pudiese constatarse sino a partir de su encarnación en Cristo o bien, como si la creación se probara en un único significado, como lo sugiere Lacan.

Así como el materialismo no puede existir sin su opuesto, Derrida reivindica el papel de la escritura señalando que no hay signo antes de la ésta, puesto que “la idea de institución -vale decir de lo arbitrario del signo- es impensable antes de la posibilidad de la escritura y fuera de su horizonte” (Derrida, 2005: 58).

La escritura es la huella del signo, la huella de su presencia y sólo gracias a ésta se puede pensar en una diferencia, vale decir, una idealidad que es como significado. Así Derrida (1967) demuestra que la huella no es la borradura del origen, sino el origen del origen. Quizás podríamos asociar lo anterior al *punto cero* del cual habla Castro-Gómez.

No hay que olvidar que para Derrida la escritura también es signo y que comunica tanto en su forma como en su contenido; y tanto la escritura como la pintura son presencia material de signos. Por esta razón resulta interesante apreciar el tratamiento de los signos en Huidobro y Matta, ya que esto nos puede ayudar a desentrañar lo particular en sus obras, puesto que, finalmente, dudar de los signos es dudar del Ser y de sus fundamentos.

En el caso de Huidobro y Matta, tenemos a dos artistas del siglo XX que trabajaron a la par con las vanguardias históricas, fueron parte de una época de fuertes cambios sociales, de paradigmas políticos e ideológicos que permearon el arte, la filosofía, la cultura y que dieron lugar a diferentes construcciones de sujeto: el sujeto histórico y el nuevo hombre marxista, el superhombre nietzscheano, el sujeto de mercado, el individuo del psicoanálisis freudiano...

La idea consiste en dudar un poco de todas estas configuraciones eurocéntricas para encontrar lo original en Huidobro y Matta. Cuando se habla de lo original no se hace referencia a lo local o a aquello que vincularía a estos artistas más a Latinoamérica que a Europa, lo cual ciertamente sí se podría precisar, pero no es la intención de este trabajo. La idea tampoco es tomar aquello que los vuelve universales, sino que -valiéndose de la expresión de Mignolo (2007)-, encontrar eso que los haga devenir *pluriversales*, es decir, ni centrales ni periféricos ni europeos ni indígenas ni colonos ni colonizados.

Para precisarlo, dudar del signo es dudar del Ser según una óptica derridiana, pero también bajo una óptica deleuziana, quien fue sagaz en su teorización sobre las indeterminaciones subjetivas. Con el afán de trascender las categorías asociadas a ambos artistas y de generar agenciamientos nuevos, mediante este ejercicio se tiene fe en descubrir un verdadero portento artístico que no ha sido considerado por la crítica relacionada con el poeta y el pintor:

El arte alcanza asimismo este estado celestial que va nada de personal ni de racional conserva. A su manera, el arte dice lo mismo que los niños. Se compone de travectos y de devenires, con lo que hace mapas, extensivos e intensivos (Deleuze, 1996: 106).

En otras palabras, debemos obviar un poco la estética de las vanguardias en Huidobro y Matta e intentar dilucidar cómo lograron confrontar dicha estética e ideología de origen europeo con la realidad cultural latinoamericana y local, pero sustrayéndolos de la oposición binaria de lo que significa “ser latinoamericano” frente a “ser europeo”, pues se caería nuevamente en la lógica de un pensamiento eurocéntrico que inventó y modeló a su opuesto. La idea es ver cuán influyente es la conciencia mestiza en estos dos artistas, cuya formación estética e ideológica parece absolutamente europea. Una propuesta para acercarse a este objetivo es

focalizarse en el lenguaje personal de ambos, en el tratamiento de los signos lingüísticos en el caso de Huidobro y de los signos pictóricos y estéticos en el caso de Matta o también en la relación ideológica y estética con su contexto cultural de producción: ¿Cómo Huidobro y Matta explicaban sus obras, cómo se definían a sí mismos, tenían claridad sobre la naturaleza de sus obras y propósitos o había más bien cierta indeterminación y una constante oscilación entre la identidad latinoamericana y la europea?

## **CAPÍTULO II:**

### **3. USANDO EL LENGUAJE DEL OTRO PARA DEVENIR**

#### **ALTERIDAD: EL PROBLEMA DECOLONIAL**

##### **EN HUIDOBRO Y MATTA**

Fuera de la academia, la influencia de Matta en el Surrealismo es casi tan poco considerada como la que ejerció Huidobro en el Ultraísmo y en la vanguardia europea en general. Esto pese a que existen testimonios contundentes en los círculos literarios y críticos que posicionan a ambos artistas como próceres de estos movimientos. Por ejemplo, recordemos la halagadora referencia de Duchamp con respecto al pintor: “Su primera contribución a la pintura surrealista, y la más importante, fue el descubrimiento de regiones del espacio, desconocidas hasta entonces en el campo del arte” (Duchamp, 1946. En Oyarzún et al, 2001: 12).

Respecto a Huidobro, el teórico Jorge Scharz (2002), se atreve a postularlo como fundador de la vanguardia en Latinoamérica y, sin ir más lejos, Juan Manuel Bonet, en su *Diccionario de las vanguardias en España 1907-1936*, dedica más de dos páginas completas para referirse al padre del

Creacionismo, explicando su relación y su relevancia en el surgimiento de la vanguardia ibérica (bastante más de lo que se destina al connotado Premio Nobel chileno). De hecho, el autor -quizás exagerando un poco- lo cataloga como “el fundador de la poesía de vanguardia en lengua castellana” (Bonet, 2007: 212).

Volviendo a Matta, su proyecto de superar en la pintura la representación del espacio tridimensional euclidiano es un legado no sólo para el surrealismo, sino para la vanguardia pictórica en general. El tema del espacio es crucial, pero la obsesión de Matta se centró en la forma. Su intención se orientó a graficar formalmente un *continuum* psicológico tempo-espacial. La figuración conceptual de corte onírico y fetichista que le dio fama mundial a Dalí sería, de alguna manera, la contrapartida a esta idea mattiana. Dalí jugaba con la deformación de objetos en los que el tiempo no era un factor realmente captado en la pintura. Precisamente Dalí es más conceptual que Matta y por eso puede resultar mucho más agradable (y, por ende, más objeto de mercado), pero la aspiración de Matta es mucho mayor y más compleja -al margen de su éxito o fracaso-. Lo mismo podríamos señalar con respecto a la aspiración teórica de Huidobro con el

Creacionismo: el generar una poesía realmente creativa y original entraña una voluntad fundacional muy alta, y el poeta experimentó cuanto pudo con el lenguaje para que su proyecto llegara a buen puerto. Esto al margen de si realmente logró su cometido de ser puramente creacionista.

Si consideramos una primera etapa en la que ambos artistas adhirieron y aprendieron de las vanguardias europeas, se puede aceptar que tomaron prestado un lenguaje ajeno a la realidad cultural latinoamericana, pero luego buscaron generar uno propio, que trascendiese los límites epistémicos y conceptuales de las vanguardias históricas que les sirvieron de escuela y de eje canónico eurocéntrico ¿cuál fue ese lenguaje?

### **3. 1. Huidobro y Matta acercándose al campo para ingresar al canon**

Primero corresponde precisar los dos conceptos que figuran en este apartado, a saber, *canon* y *campo*. El primer concepto proviene de la religión. Sabemos que el acto de canonizar algo consiste en reconocer en

esa persona u objeto cualidades divinas o bien, cierta aura<sup>7</sup> mística y trascendente.

Pero para acercarse a una acepción más estética del concepto, es pertinente la siguiente definición:

se ha convertido en una elección entre textos que compiten para sobrevivir, ya se interprete esa elección como realizada por grupos sociales dominantes, instituciones educativas, tradiciones críticas o, como hago yo, por autores de aparición posterior que se sienten elegidos por figuras anteriores concretas (Bloom, 2006: 30).

Corriendo el riesgo de minimizar la postura de Bloom, la catalogaremos como elitista y hermética (no en sentido negativo ni ofensivo). En otras palabras, para Bloom la validez del canon literario y artístico se impone por sí misma, puesto que los autores que se encuentran dentro de él son innegablemente superiores que aquellos que, por diversos motivos, quedaron fuera de éste (de ahí lo elitista). Para Bloom es cierto que podrá haber un juego ideológico en la elección del canon, pero esta herramienta no tiene el poder suficiente como para determinar el canon

---

<sup>7</sup> Se puede pensar en la idea de *aura* de Walter Benjamin, aunque el autor nunca precisó el concepto sino mediante metáforas y ambigüedades. No obstante, se podría considerar como la cualidad máxima de una pieza de arte única y original, lo cual la aleja de la masa para otorgarle cierta veneración y pureza. Para explicación léase *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* (1936).

literario (el canon se mantiene hermético en su fijación), el cual debe estar sobre cualquier ideología, moral, interés social, etc.

El mismo Bloom reconoce haber perdido gran parte de sus buenos estudiantes porque terminaban adhiriendo a lo que él, irónicamente, denominó “La escuela del resentimiento”. Probablemente, yo no habría sido un buen alumno para Bloom, pero ciertamente me considero más cercano a dicha escuela. Y ahora, que Bloom me crucifique, pero así como “creo en Shakespeare todopoderoso”, también creo que la imposición del canon occidental es mayoritariamente ideológica.

Para justificar lo anterior, no tomaré prestadas palabras de teóricos decoloniales (quienes ni siquiera discuten a Bloom), sino que me basaré en un sociólogo contemporáneo a Harold Bloom:

Hay que preguntarse si aún el autor más indiferente a las seducciones del éxito y menos dispuesto a hacer concesiones a las exigencias del público, no debe tomar en cuenta la verdad social de su obra que le remiten el público, los críticos o los analistas y redefinir de acuerdo con ella su proyecto creador (Bourdieu, 2002: 20)

Meter en el *ring* a Harold Bloom y a Pierre Bourdieu parece entretenido, pero no es una innovación mía<sup>8</sup>, así que no me detendré en ello. Bastará con limitar el asunto señalando que Bourdieu precisa el concepto de *campo intelectual*, el cual básicamente consiste en un conjunto de personas cualificadas que, debido a su influencia social, legitima un saber cultural determinado en virtud, obviamente, de sus intereses y preferencias.

Lo anterior configuraría históricamente un tipo de *inconsciente cultural*, el cual regula, al más puro estilo freudiano, nuestra aprehensión y valoración de la cultura y el arte. Habiendo precisado escuetamente ambos conceptos, lo que me interesa ahora es dar cuenta de cómo Huidobro y Matta, estando en conocimiento del canon literario y artístico occidental, logran ingresar al campo intelectual de su época: ¿qué obstáculos y ventajas tuvieron al momento de participar del campo intelectual, por qué forman parte del canon cultural actual (al menos del canon académico especializado), qué posición ocupan en este canon, es posible trocar esa posición?

---

<sup>8</sup> Al respecto, véase BELLÓN AGUILERA, José Luis. *Tres teorías del conflicto intelectual: Randall Collins, Pierre Bourdieu y Harold Bloom*. Romanica Silesiana, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2013, Neuveden, č. 7, s. 240-250. ISSN 1898-2433.

### 3.2. Huidobro y Matta al *avant-garde* del siglo XX

Revisemos un poco el caso de Huidobro. El poeta adhiere bastante a los postulados cubistas y tiene en gran consideración las ideas de Picasso y Apollinaire, pero intenta hacer un tipo de *cubismo literario* como lo señala René de Costa (1975). Con respecto a Matta, trabajó con Le Corbusier y luego se acerca a la escuela surrealista. No obstante, luego de un tiempo de formación en las vanguardias, ambos artistas buscaron su independencia e se aventuraron en la gestación de teorías propias.

Huidobro quiso superar al cubismo literario adjudicándole a la poesía no sólo el poder de abordar la realidad desde múltiples enfoques y prescindir de la mimesis como lo proponía esta escuela, sino que también pretende darle al lenguaje poético la omnipotencia de generar nuevas realidades imposibles de construir sin él.

Por otra parte, Huidobro está muy cerca del dadaísmo en relación con la experimentación lingüística, pero su afán rupturista con el lenguaje y el arte se misura en un punto, pues el autor de *Altazor* no soportaría jamás la pérdida de sentido: “Al poeta le están permitidas todas las aventuras del

lenguaje siempre que las justifique” (Huidobro, 1937. En García-Huidobro, 2000: 150).

Cuando Huidobro se refiere a 'justificar', apunta a que debe hacerse racionalmente, es decir, no importa si se escribe una locura siempre y cuando se tenga un motivo racional para hacerlo. Debe haber un sentido que dé cuenta de la existencia de esa locura, como es el caso del mismo *Altazor*. Luego veremos que esto lo vincula bastante con la técnica y con las ideas de Roberto Matta.

Para Matta la pintura y el lenguaje son parte de un *continuum*, de un devenir psíquico que trastoca los límites entre sujeto y objeto. Por esto señala que al pintar un árbol no pretende plasmar cómo el verdor de las hojas reviste la corteza o la madera, sino importar un cúmulo de sensaciones asociadas al árbol y también a la palabra ['árbol'] pintada en sí misma, la cual podrá no tener ninguna relación con el objeto árbol, pero le debe su existencia y su razón de ser. Más de alguien dirá que intentar desligar a Huidobro de las vanguardias (y ver el Creacionismo en su

especificidad) es tan absurdo como intentar separar a Matta del surrealismo, pero hay quienes no lo consideran así:

Desde este punto de vista, el que Matta fuera considerado por la *Crítica* y la *Historia del Arte* como un artista surrealista, depende menos de la práctica o no del automatismo psíquico y de otros métodos de producción surrealista, que del hecho de la estrecha colaboración y amistad que Matta, Breton y en particular Duchamp, sostuvieron en Nueva York (Álvarez, 2001: 81-82).

Matta es creacionista a la manera de Huidobro, pero su relación con el lenguaje y la pintura es poderosamente morfológica. Se podría defender que supera a Huidobro, considerando que pictóricamente re-semantiza las imágenes y con esto logra mayor concreción teórica que el poeta en la globalidad de su arte, pues sus figuraciones se complementan con los títulos que escoge para sus cuadros y el acto creativo es potenciado por una apertura de lenguaje y formas pictóricas.

Por ejemplo, cuando Huidobro juega con los caligramas o con poemas pintados, su estética continua siendo convencional, pues representaba objetos determinados con palabras determinadas. En el caso de los caligramas, estos parecían bastante alejados de lo que serían sus futuras pretensiones creacionistas. Con respecto a los trece poemas pintados

expuestos en París en 1922, estos no carecían de originalidad (sobre todo considerando la relación entre texto e imagen). No obstante, tanto *Tour Eiffel*, *Piano* y *Moulin* son objetos determinados con la incorporación de un texto (en lengua francesa) que actúa como pleonismo o como herramienta hiperbólica de un campo semántico determinado.

Matta no era poeta y no habría logrado jamás una aventura lingüística del calibre de *Altazor*, pero su afán por experimentar con los conceptos se potencia enormemente, ya que la fragmentación del signo lingüístico usada en sus títulos se condice con la representación pictórica de sus cuadros. Si lo relacionamos con Huidobro, comprenderemos que la aspiración de superar el espacio euclidiano en la pintura representando no tres, sino las cuatro dimensiones de la realidad, es para Matta tan racional como la teoría de la relatividad para Einstein y como todas las alteraciones del signo lingüístico que figuran en el canto VII de *Altazor* o en el discurso del presidente de la obra *En la Luna*. No hay azar en Matta, puesto que “Dios no juega a los dados”, y en esto concuerda totalmente con Einstein y con Huidobro: “Nada de poemas tirados a la suerte; sobre la mesa del poeta no hay un tapete verde” (Huidobro, 1924. En Huidobro, 1989: 303).

Toda aparente locura irracional es fruto de un tipo particular de razón o de “superciencia” (usando la nomenclatura huidobriana), pues Matta también pintaba con la fuerza de sus sentidos más despiertos que nunca, como alguna vez lo exigió el poeta creacionista: “Y es en este intento por captar la realidad cambiante, la transformación constante de las formas donde el lenguaje, las pinturas y los dibujos de Matta se distancian definitivamente de la abstracción” (Accatino, 2001: 70).

Sabemos que ambos autores están relacionados entre sí, que ambos formaron parte de las vanguardias, pero no parece interesante saber cómo adhirieron a uno u otro movimiento estético europeo, ni siquiera precisar cómo influyeron estas escuelas en sus obras, pues creo que esta deuda ya ha sido lo suficientemente saldada por la crítica. La incógnita decolonial que resulta realmente interesante es saber ¿por qué intentaron trascenderlas, por qué se desligaron ideológicamente del lenguaje que tomaron prestado y, por supuesto, cómo intentaron hacerlo?

Finalmente, Huidobro y Matta usaron un lenguaje ajeno para inventarse a ellos mismos y luego buscaron generar una identidad propia. Las preguntas cruciales son: ¿por qué persistieron en ese proyecto, lograron realmente su cometido, qué problemas tuvieron y por qué?

## CAPÍTULO III:

### 4. HUIDOBRO Y MATTA:

#### EL JUEGO ENTRE DESEO Y REALIDAD

*Los verdaderos poemas son incendios.  
La poesía se propaga por todas partes,  
iluminando sus consumaciones con estremecimientos de placer o de  
agonía.  
»Se debe escribir en una lengua que no sea materna.  
-Altazor-*

En la década del treinta del siglo pasado se escribía *Altazor*, quizás con nombre de pájaro y de astro, o bien como sustantivo común a la especie humana. *Altazor* se escribió lentamente en una lengua extranjera para su autor, y ambicionó plasmar la teoría de Huidobro sobre una escritura de vanguardia que se desbordase a sí misma. No importa quién (sujeto), sino qué (concepto) ES *Altazor*. Porque más allá de lo semántico, *Altazor* es el incendio de una lengua menor que todavía no termina. *Altazor* no es una especie de “ángel caído” ni una “metáfora del hombre moderno”, es el devenir de una escritura movilizada por un deseo fundacional, pues cuando se habla de placer y de agonía en el poema, se piensa en la consumación de un deseo, consumación que nunca ocurre, porque “Un poema es una cosa que nunca es, pero que debiera ser/Un poema es una cosa que nunca ha

sido, que nunca podrá ser”<sup>9</sup> . En *Altazor* no hay reflejo de placer, simplemente hay constantes vibraciones de deseo, de una fuerza que impulsa a seguir cayendo hasta el umbral de una nueva lengua, una lengua prístina, y la interrogante que surge al captar su devenir es homóloga a la que planteó Roberto Matta: “¿Cómo remitir la elaboración de conceptos a una especie de Inmaculada Concepción? De partida, es la idea que los conceptos no provienen ni de la química ni de la lógica, sino de transformaciones epifánicas. El concebir llega virgen”<sup>10</sup>

Mirando la creación desde esta virginidad *poietica*, lo real y lo imaginario no forman una distinción pertinente: “Por este motivo lo imaginario y lo real deben ser más bien como dos partes yuxtaponibles o superponibles de una misma trayectoria, dos caras que se intercambian incesantemente, espejo móvil” (Deleuze, 1996: 101-102).

La única forma de superar la realidad es escribiendo realmente algo que no existe y crear una realidad nueva tomando ciertos bloques de lo existente. Si *El viaje en paracaídas* fuese totalmente imaginario, no podría

---

9 Extracto del Prefacio de *Altazor*.

10 Revisa GUATTARI, FÉLIX & MATTA, ROBERTO (1987) “Coloquio”. En Chimère (Revista de esquizoanálisis), N° 3 otoño.

sostenerse por sí mismo, pues sería ilegible, totalmente ilegible. Y si bien es cierto que en *Altazor* hay fragmentos que podríamos clasificar como *ilegibles* o más bien, legibles, pero incomprensibles; como también hay ciertos cuadros de Matta que pueden parecer un cúmulo imágenes sin orden alguno, pero lo cierto es que esto no implica, en ningún caso, que no tengan sentido, pues lo adquieren precisamente gracias a su relación de agenciamiento con otros fragmentos legibles, tal como los legibles también contribuyen a darle más fuerza semántica a los otros. Es por esto que *El viaje en paracaídas* va haciendo escala en realidad y en la estructura de la lengua oficial. Es una fuga, pero crudamente atada a lo real, aunque con intenciones de distanciarse completamente de esa estructura: “Lo que me interesa es un imaginado-imaginable, un imaginado expresándose mediante imágenes imaginantes, antes que la idea se transforme en ideología; una imaginación en estado naciente. De ahí, pues, la necesidad de forjar sistemas de comparación en los cuales se deba llegar a comparar incomparables”. (Matta, 1987)

En este sentido, la producción de ambos autores no representa un *arte cartográfico*, sino *arqueológico*<sup>11</sup> y por esto es una caída constante. La idea en *Altazor* no es mirar la realidad desde arriba para trazar un mapa de su aspecto general, sino introducirse hasta los confines de la historia para delirar con lo que ha existido y con lo que podría venir. No hay presente en *Altazor*, no hay ninguna captura de la realidad, sólo hay actualidad y devenir. Tomando la expresión de Matta, hay una gestación en un tipo de “espacio *oestral*” que está siendo conformado y presentado por el personaje.

Esta relación yuxtapuesta con la realidad, en la que se encuentra la génesis del Creacionismo como sistema de flujos<sup>12</sup>, se puede apreciar de forma explícita en obras como *Gilles de Raiz* (1932) o *Cagliostro* (1934). La magia de ambos personajes estriba precisamente en que, con respecto a ellos, no se tiene certeza sobre los límites entre realidad y ficción. Huidobro se interesa por Gilles de Rais porque su figura raya en lo humanamente inaceptable; y Cagliostro, quien fue una especie de arcano taumaturgo,

---

11 Referente a diferenciación entre los conceptos de “arte-arqueología” y “arte cartografía”, revisar *Crítica y Clínica* (1993) de Gilles Deleuze.

12 Referente a la idea de Creacionismo como *sistema*, véase *La creación pura* (1924) de Vicente Huidobro.

comparte la misma suerte. Ambos cuentan con registros históricos, pero ampliamente dudosos y ambos vienen a ser como una burla para la historiografía. De alguna manera, son la encarnación misma de la literatura como posibilidad de fuga de lo real, como fuente de agenciamientos entre una dimensión y otra.

*Gilles de Raiz* es un ardiente deseo de negación, el deseo de negar toda moral cristiana y de contraponerse al tiempo cronológico y a la historia como construcción de sentido. Porque como decía Matta: “El cristianismo de los primeros tiempos descansaba en una experiencia humana. Pero la Iglesia lo ha transformado en función abstracta” (Matta, 1987).

*Gilles de Raiz* se enfoca en la búsqueda de lo prohibido, pero su deseo continúa ardiendo durante toda la obra. Ninguna de sus mujeres lo satisface salvo aquella que es como una proyección de sí mismo y a quien no logra poseer totalmente, a saber, Gila, quien es la encarnación de su propio deseo y el poseerla totalmente implicaría su propia muerte. No es que haya una fijación del personaje con la castración edípica ni una búsqueda de la muerte como vuelta a la quietud según la versión freudiana.

Es una confrontación con toda la historia y con los confines de lo humanamente cognoscible lo que moviliza el actuar del personaje. Gilles de Raiz no clausura su propio deseo en el placer, el amor no es su refugio ni su alivio, pues sabe que significaría su muerte:

Gilles.- Gila, en el mundo hay dos grandes elementos que juegan un terrible juego; el amor y la muerte. Esto es muy trivial, pero es la verdad. La fatalidad los maneja a su guisa y es inútil oponerse a ella con discursos y vanas resoluciones (Huidobro, 1995: 50).

Por esta razón su deseo adquiere proporciones históricas, y es toda la humanidad la que se conjuga en su delirio, pues el delirio de Gilles de Raiz vulnera la construcción histórica de una estructura social. No es la familia como institución la que rige el juego ni una confrontación con el padre o con Dios usando su lugar, es un rechazo a los fundamentos estructurales de la sociedad:

El delirio no es familiar, sino histórico-mundial. Se delira a propósito de los chinos, de los alemanes, de Juana de Arco y del Gran Mongol, acerca de los arios y los judíos, del dinero, del poder y de la producción, y no en absoluto sobre papá y mamá (Deleuze, 1996: 36).

Este afán ardiente de negación no sólo con respecto a una cultura (puesto que Gilles es un personaje francés), sino con toda una realidad

existente, es también la intención de un nuevo comienzo, de una destrucción de la lógica europea impuesta y replicada en América desde la colonia, tal como se aprecia en *La próxima*, lo cual será explicado a continuación.

El hecho de que Juana de Arco se le aparezca viva a Gilles de Raiz en la obra se fundamenta en la misma razón por la que Huidobro escribe, para generar una fuga y un equívoco en la historia. No tiene relevancia si Juana de Arco está realmente viva o no, pues probablemente su aparición en escena corresponde al delirio del personaje con aquello que la historia ha clausurado, con una prohibición. Por esta misma razón, no es de asombrarse que al delirio se sumen otros personajes históricos como el Marqués de Sade, la Marquesa Brinvilliers, Don Juan, Huysmans, Anatole France, Bernard Shaw... y hasta el mismo Huidobro.

El juego consiste en hacer que el relato histórico se fugue de sí mismo y en mezclar las voces de los personajes en una multiplicidad caótica, en un mismo cuerpo sin órganos para conformar una máquina de guerra que logre decir lo indecible y abrir una *pluriversalidad*.

#### **4.1. La próxima y el pueblo que falta: ¿evolucionismo o re-fundación?**

Quien lea *La próxima* le adjudicará el término utopía a la novela. Y es que precisamente, salvo *En la Luna*, no hay obra más utópica escrita por Huidobro. La diferencia es que mientras que *En la Luna* funciona a modo de sátira política para denunciar la precariedad del sistema político e impugnar ideológicamente a la clase dirigente, *La próxima* es el sueño revolucionario de comenzar de nuevo suponiendo el agotamiento natural del régimen imperante. La pregunta crucial de la obra es ¿una revolución debe comenzar de cero, debemos hacer *tabula rasa* a todo el legado cultural e histórico europeo? Huidobro resuelve la problemática en la novela de manera drástica: toda máquina e invención tecnológica moderna es quemada y eliminada de la nueva sociedad fundada por el pueblo que escapó de la catástrofe sufrida en Europa.

Si pensamos en la actitud de Matta, quien -a diferencia de su compatriota- participó en el proyecto socialista de la Unidad Popular en

Chile, veremos que las ideas revolucionarias del segundo se alinean con un método más evolucionista que rupturista. Durante el poco tiempo que puede permanecer en Chile, Matta trabaja para popularizar su arte y culturizar al pueblo chileno democratizando su pintura e intentando consagrar un proyecto que tiene una meta clara. No pretende hacer *tabula rasa* con la cultura, pues Matta piensa en un objetivo social que se logrará avanzando en concordancia con el pueblo. No pretende re-fundar sino evolucionar encaminándose a una meta común. Por esta razón, cuando arriba a Chile, acota: “Allende quiere decir más allá y yo he venido a ver el “más allá”<sup>13</sup>

La procedencia vanguardista de Matta dificultó su acercamiento a la masa chilena, pero sus esfuerzos por demostrar coherencia práctica con sus planteamientos lo hacen movilizarse. En 1971 recorrerá el país dictando charlas en las cuales expondrá sus ideas sobre un arte revolucionario que debe nacer del pueblo y ser expresión popular. Realizará proyectos con obreros y campesinos, tales como el cuadro *Puro pueblo es tu cielo azulado* (1971) y, finalmente, creará haber encontrado una forma de acercamiento al pueblo chileno mediante el muralismo:

---

<sup>13</sup> Entrevista a Roberto Matta realizada por el diario *La Prensa* el 8 de noviembre de 1970.

Resulta lógico que Matta, cada vez más comprometido con el componente social y político del arte, se vinculara a estas Brigadas durante su estancia en Chile. Debemos recordar que en 1964 había pintado «Grimau, la hora de la verdad» (Los poderes del desorden), en homenaje a Julián Grimau, miembro del Partido Comunista fusilado en España por orden del general Franco. Matta participa en todas las acciones del mayo francés y en 1968 traslada su exposición del Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris a la fábrica Nord-Aviation, como símbolo del apoyo que prestó a los trabajadores encerrados en dicha fábrica durante la huelga general (Bellido, 2003: 215).

*El primer gol del pueblo chileno* (1971) parece ser la más grande materialización del planteamiento estético-ideológico de Matta. El mural pintado en la comuna de La Granja, con la ayuda de la Brigada Ramona Parra, se presenta como una impugnación social y una exaltación proletaria que concuerda con las intenciones del Gobierno. Matta pinta un partido de fútbol en que el pueblo triunfa y no deja de lado el humor para dar cuenta de esta victoria simbólica.

El muralismo fue la puerta de entrada de Matta al proyecto cultural de la izquierda. Su relación con los trabajadores era cada vez más constante y su fe en el desarrollo de un arte emancipador y en contacto con las clases bajas no parece tener tregua. No obstante, pese a su trabajo con las brigadas y a su explícito apoyo al Gobierno, existía cierta divergencia en la

concepción que el pintor tenía del arte y la promovida oficialmente por el Gobierno de la U.P..

Cabe recordar que para la intelectualidad partidista del momento, el arte es concebido como un instrumento, cuyo contenido ideológico es crucial para la transformación social y cultural, por lo que dicho contenido no sólo debe estar claramente definido, sino además ser de fácil lectura para la clase obrera (de ahí la estética usada por las brigadas y por la propaganda de la U.P.).

De manera algo distinta, el pintor exiliado del surrealismo cree que el arte es una actividad vital, cuya práctica formal no necesita ser comprendida, sino simplemente experimentada, es decir, superpone lo formal al contenido experiencial: “Así pues, el arte no es para ser explicado, sino para ser hecho, para hacer en cada uno de nosotros a la propia persona humana que después crea y construye una visión débil, culpable o creativa de la realidad” (Matta, 2006: 213).

Huidobro vivió un contexto histórico diferente y su postura es más beligerante y extrema. *La próxima* presenta un nuevo mundo, un ideal

fundado por un nuevo pueblo que destruye todo y comienza de cero. El poeta chileno vivió la peligrosa época de principios del siglo XX, a saber, el periodo de gestación del Nacional Socialismo, del fascismo italiano, de la Guerra Civil Española y del posterior arribo de la Segunda Guerra Mundial, por lo que lógicamente su actitud es mucho más radical y urgente:

Me dicen que la situación en Chile está cada día peor y el control cada día más estricto. Si a usted le parece dígame si debo partir a Chile. Acaso sería necesario decidir esto pronto. Cómo está el mundo. Cómo huele el fin de una era y la agonía de toda una civilización fundada sobre la mentira y la estupidez humana! ¡No siente Ud. todo lo que viene en marcha?" (Huidobro, 1932. En Zegers y Harris, 1997: 26).

La novela de Huidobro plasma todas sus aspiraciones revolucionarias. No obstante, vemos que es la clase ilustrada y comandada por el personaje Alfredo Roc la que inicia el proyecto de una nueva civilización, y lo hace nada menos que en Angola, en el África ardiente. No podemos sino recordar a Hegel y su teoría de la evolución del espíritu absoluto cuando vemos que, en *La próxima*, son precisamente los europeos los que deben escapar de una realidad desgastada por ellos mismos para fundar otra civilización en la parte más "salvaje" del mundo, en la fértil Angola, pues así parece exigirlo su superioridad espiritual.

Huidobro nunca ocultó su admiración por el Viejo Continente, pues lo consideraba culturalmente superior y deposita en Europa toda su utopía de una revolución social mundial, exceptuando en la última etapa de su vida, momento en la cual cambia drásticamente su percepción (algo sobre lo que me detendré más adelante):

Lo único que me duele es la educación de mis hijos allá y no en Europa. ¿Por qué? Porque yo mismo no puedo tener ningún respeto y ninguna esperanza por gente educada en la Araucanía, así sean mis hijos. Forzosamente tendré que sentirlos inferiores, aunque no quiera, tendré que hablar con ellos como se habla con gente de otra raza, por mitades, como ellos hablarían con el hijo de la llavera que se educó en el liceo de Chimbarongo”. (Huidobro, 1930, en Zegers y Harris, 1997: 18).

Alfredo Roc y sus amigos intentan rescatar lo más elevado del ingenio humano y fundan un nuevo pueblo en el que cada hombre trabaja la tierra en armonía con los demás y no existen diferencias de clase, de raza o esclavitud. Huidobro pensó que este hecho no estaría lejos de ocurrir, que debía realizarse prontamente, pues avizoraba una catástrofe mundial que se iniciaría en Europa, tal como lo evidencia la correspondencia con su familia recién citada. *La próxima* es la utopía de una nueva sociedad soñada por Huidobro y, curiosamente, fue escrita en Italia, en el espacio medular del

imperio occidental más importante que ha existido, una relación territorial que catapulta la creación de la utopía para Huidobro:

Pero precisamente decir que la revolución es en sí misma una utopía de inmanencia no significa decir que sea un sueño, algo que no se realiza o que sólo se realiza traicionándose. Al contrario, significa plantear la revolución como plano de inmanencia, movimiento infinito, sobrevuelo absoluto, pero en la medida en que estos rasgos se conectan con lo que hay de real aquí y ahora en la lucha contra el capitalismo, y relanzan nuevas luchas cada vez que la anterior es traicionada (Deleuze, 1997: 101).

#### **4. 2. Decolonizando signos**

El creacionismo es un atentado contra el sensacionalismo<sup>14</sup>. La escritura desde la óptica creacionista pretende generar una realidad más allá de la lengua y transgredir la estructura de cualquier idioma. Según Huidobro, la poesía creacionista se torna universal porque su esencia está en la creación de un hecho nuevo y no en la lengua que lo plasma<sup>15</sup>. Es más bien una elaboración sensible originada gracias a sensaciones múltiples y no un realismo sensacional. La lengua es crucial como técnica, pero tiene un rol secundario en esta producción, pues sólo intenta hablar por un cuerpo

---

14 Para la distinción entre “sensación” y “sensacionalismo”, véase de Gilles Deleuze (1981) *Francis Bacon. Lógica de la sensación*.

15 Esta idea es detallada en *El Creacionismo* (1925), manifiesto que figura en *Obra Selecta*, 1989 p.p. 306-315.

cruzado sinestésicamente por la sensación. Por esta razón, *Altazor* o *Temblor del Cielo* se escriben como una canción, como un cuadro de Matta y en un estado de “superconciencia” en el que todos los sentidos se entrelazan: “La poesía ha de ser creada por el poeta, con toda la fuerza de sus sentidos más despiertos que nunca” (Vicente Huidobro, 1925. En Huidobro, 1989: 316).

En su apuesta por la sensación, Deleuze pretende difuminar el límite binario entre sujeto-objeto, afán que comparte absolutamente con Matta: “Es por eso que digo que no soy pintor. Desde el momento que se llega a describir la conciencia superando la oposición sujeto/objeto, es preciso elaborar otro sistema de comparación, a base de máquinas, de vida orgánica o de cualquier otra cosa” (Matta, 1987). Entonces dejamos de entender que el sujeto percibe la sensación gracias a su relación con un objeto (como lo revisamos en el apartado sobre la modernidad). El cuerpo es transgredido por esta polaridad y se vuelve tanto sujeto como objeto de la sensación en el momento de su devenir. No es que haya dos caras en la sensación, es el cuerpo el que se desdobra, y la escritura debe generar la instancia para los agenciamientos de un cuerpo que pierde su unicidad y su forma, así como la

pintura se vuelve un espacio *oestral* de gestación psíquica en constante devenir.

El sujeto sumido en la sensación se desborda a sí mismo y la realidad penetra en el cerebro con choques eléctricos que rozan el umbral perceptivo. La sensación cruza todo el cuerpo para detonarlo y deformarlo transitando de una forma a otra. Ya no importa el rostro o la identidad, no hay un ser humano o animal determinado, es toda la cultura y la historia moderna la que está siendo representada y mitificada. En Matta, esto recuerda a la etapa de las *morfologías sociales* (1942): “pasar de las formas imaginarias propias de los vertebrados, de los animales desconocidos y de las flores raras que exprimían mis sentimientos, a expresiones culturales, totémicas de la civilización” (Matta, 1942. En Ferrari, 1978: 301).

Esta etapa se corresponde en Matta con su interés por la colonización y la pugna entre el indígena americano y el español: la violenta imposición de una lengua y una cultura, y la fractura irreparable de la cosmovisión indígena. No es novedoso decir que la asimilación del español para el

colonizado fue la instauración de su gran cadena ontológica: “Hablar una lengua es asumir un mundo, una cultura. El antillano que quiere ser blanco lo será más cuanto más haya hecho suyo el instrumento cultural que es la lengua” (Fanon, 2016: 62).

¿Qué se podría decir entonces de Huidobro dominando el francés o escribiendo una oda para el héroe de la España cristiana, obviamente, en perfecto español? La lengua fue para Huidobro un espacio de creación, pero también la clausura legal de su alteridad; algo así como la estética surrealista para Matta, cuyo lenguaje intentó superar desmontando el espacio euclidiano.

Sin duda que Huidobro y Matta estaban muy lejos de ser indígenas, pero cierto es que europeos tampoco eran, más bien parecían europeos tanto para los latinoamericanos como para Europa, pero no podían asumir cien por ciento una identidad europea justo en una época en que la determinación identitaria y cultural era tremendamente relevante.

Correspondían a la rancia aristocracia criolla y esto les valió una cómoda puerta de entrada a la elite cultural del Primer Mundo.

Por tanto, no es azaroso que Matta y Huidobro se obstinasen en la indeterminación absoluta frente a sus identidades, frente a sus gustos, intereses y frente al mismo arte, pues les permitía un espacio de emancipación alternativo a la universalidad eurocéntrica, una *pluriversalidad* sin la obligación de asumir un extremo dialéctico en la pugna de bárbaro-civilizado o bien, de burgués-proletario<sup>16</sup>.

Considerando lo anterior, para Huidobro una alternativa fue la innovación lingüística como herramienta ideológica de transgresión normativa, cultural y hasta política, lo cual comparte totalmente con Matta<sup>17</sup>, puesto que el pintor hizo exactamente lo mismo. Comienza así el

---

16 Pensemos a Huidobro y Matta, procediendo de la más alta aristocracia chilena, militando en el Partido Comunista, refiriéndose con asco hacia la clase alta y apoyando al proletariado.

17 En relación a la crítica política, la generación de la palabra “Hiroscemia” en Matta para referirse a la aberración de la bomba atómica jugando la forma italiana ['scemia'] estupidez y con el nombre de la ciudad destruida. Con respecto a la indeterminación identitaria, por ejemplo, cuando Matta se refiere al origen de su apellido como ['Matxa'] señalando que se relaciona con ['errante'] (Véase Carrasco, 1987: 67).

devenir de una lengua que no existe, pero debe existir ¿Por qué? Para no pagar siempre con la “dependencia cultural” el “complejo de inferioridad” que irritaba tanto a Fanon como a Huidobro: “Los países de Latinoamérica no deben colocarse por ningún motivo en un plano de inferioridad” (Huidobro, 1933. En Huidobro, 2015: 227).

En el devenir no hay temporalidad y ahí está la invitación de *Temblor del cielo*, la invitación a un espacio de indiscernibilidad e indeterminación: “El cerebro rueda cuerpo abajo y se va no se sabe dónde. Al mismo instante las selvas huyen a la desbandada.” (Huidobro, 1931: 28). Y es así como asistimos a la génesis de una nueva lengua.

### **4.3 El devenir de una lengua que no existe**

La fuerza de un devenir radica en su indeterminación conceptual e identitaria, todo su potencial está en que un devenir es indefinible formalmente y en que representa una multiplicidad de agenciamientos a los que jamás puede ser reducido. Nunca es un estado ni un momento, es un medio entre dos estados y entre dos medios. No sólo todo *Altazor* es un

devenir: devenir ángel, devenir niño o devenir por medio de la caída de una voz astral; es también un movimiento indeterminado de conexiones con la cultura occidental, con la realidad y, al mismo tiempo, un águila cayendo en picada cuya aceleración no puede segmentarse.

*Temblor del cielo* es la extensión de un devenir hombre, devenir mujer, devenir pueblo y multiplicidad. Su potencial revolucionario radica en sus multiplicidades. Apareta ser una obra críptica e intraducible, carente de sentido, pero la verdad es que esconde declaraciones de guerra. Hay un entramado de hojas que cubren una máquina de guerra más conectada con lo celestial y con la esperanza que con lo bélico. Al igual que *Altazor*, encubre pretensiones de imposible y de revolución, de hacer audible aquello inaudible, de que una sola voz cante por todas las voces y se escuche a un pueblo sesgado por la historia, una garganta poderosa que sea como una trompeta:

La trompeta de las edades, la trompeta de todos los que han sufrido, de todos los que han temblado en sudores de sangre sobre el terror o el desaliento, la trompeta de todos los dolores, de todos los rencores, de todas las venganzas. La trompeta de raíces pavorosas” (Huidobro, 1989: 190-191).

Ahora piénsese en Matta en época de las *morfologías sociales* cuando se interesa por graficar la violencia de la colonización en México y se pregunta: “Cómo representar el campo de batalla, no físicamente, sino en su esencia, miedo contra coraje, crítica y odio, recelo y confianza?” (Matta, 1942. En Ferrari, 1987: 111).

La fuerza rizomática del devenir está en la negación de sí mismo, en la mezcla de los contrarios en ciertos agenciamientos que no podrían existir sin la imposibilidad de su formación y sin su constante deformación. Por esta razón Huidobro y Matta siempre están declarándose lo uno y lo otro, por esto siempre se burlan de las determinaciones. Porque las estructuras más sólidas pueden ser demolidas si se articulan repeticiones incesantes y carentes de concepto, las cuales en algún momento dejan al descubierto los puntos de fuga del sistema.

Bajo esta indeterminación conceptual rupturista, muchas veces leemos y escuchamos que Huidobro se declara antipoeta y que Matta

defiende que él no es pintor<sup>18</sup>; pareciera que es más bien un creacionista de la pintura si le aplicamos la categoría huidobriana: “No soy modernista ni antimodernista, no soy revolucionario ni antirevolucionario, no soy anarquista ni antianarquista. Soy un hombre con un corazón inmenso que devora ríos de sangre y dos ojos que se abrirán desmesurados mientras haya sol, mujeres hermosas y poemas que escribir” (Huidobro, 1924. En García-Huidobro, 2000: 70).

La repetición entendida como diferencia sin concepto desestabiliza la estructura de la lengua y las determinaciones semánticas. En su transmutación semiótica, la repetición va alternándose con pequeñas variaciones que desintegran las unidades de significado y significante. El significante es modificado para que su existencia (presencia) pueda ser limitada semánticamente con las palabras que lo rodean, pero dichos signos tampoco tienen un significado unívoco, sólo generan una semiósfera<sup>19</sup> de multiplicidades (hay que recordar esto para leer el discurso del presidente en la obra *En la Luna*).

---

18 “Yo no pinto, yo veo en las manchas un cosmos. Yo parto de las manchas. Como la gente ve vacas en las nubes, yo veo mundos en las manchas...” (Roberto Matta. En Carrasco, Matta. *Conversaciones*, Santiago de Chile, Interamericana, 1987: 75)

19 Recordar la definición de *semiosfera* planteada por Lotman (1996) como un espacio semántico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis.

*Altazor* juega con la invención de palabras para generar el devenir de una lengua en medio del poema y para desestabilizar la estructura gramatical. La idea es que la poesía se vuelva un misterio sorprendente y que la única forma de desentrañarla sea viviendo la experiencia de una lengua propia que no pueda generalizarse bajo ningún esquema. La misma definición de la poesía debe ser hecha siempre en una lengua revolucionaria y contraria a las definiciones: “La poesía es el tricamagnuceptófalo del maravilloso secreto”. Entonces cabe preguntarse: ¿dónde se origina la repetición, cuál es el secreto, qué palabra conduce a la determinación semántica, dónde inicia y termina el rizoma, cuál es el sujeto oracional y cuál es el predicado que determina a dicho sujeto, el sujeto (la poesía) ES “el tricamagnuceptófalo del maravilloso secreto” o bien el sujeto (tricamagnuceptófalo del maravilloso secreto) ES la poesía, qué querrá decir exactamente el infinitivo del verbo SER en este enunciado?

Cuando la poesía es creada en su propia lengua y contraviene a la formalidad lingüística amparada por el sistema político, social y discursivo imperante, no sólo se convierte en un acto estético de vanguardia, también

entraña un gran potencial crítico y revolucionario, puesto que trastocar la lengua y sus cimientos discursivos es mucho más efectivo que cuestionar un discurso ideológico explícito.

Considerando el ejemplo anterior, la verdadera crítica ideológica se genera cuando no sólo existe un poema, sino toda una poética (huidobriana o mattiana) que nos obligue a cuestionar los fundamentos de un sistema y su ordenación estructural, que nos impele a cuestionar la genealogía de la gramática como norma naturalizada de la lengua supuestamente en absoluta correspondencia con una lógica inmanente del ser humano. En virtud de esto, cabe recordar la postura de Foucault respecto a la lógica del discurso:

La organización de un conjunto de reglas, en la práctica del discurso; aun en el caso de que no constituya un acontecimiento tan fácil de situar como una formulación o un descubrimiento, puede estar determinado, sin embargo, en el elemento de la historia; y si es inagotable, lo es en el sentido de que el sistema perfectamente describable que constituye, da cuenta de un juego muy considerable de conceptos y de un número muy importante de transformaciones que afectan a la vez esos conceptos y sus relaciones (Foucault, 1979: 101)

No toda la escritura de Huidobro puede funcionar como crítica ideológica *sin* ideología, es decir, como una crítica que critique el instrumento de formalización ideológica y, por ende, a la ideología misma o como una crítica ideológica que es precisamente crítica porque deja de ser ideológica. Sólo funcionan aquellos escritos que, en sus múltiples conexiones, nos obligan a generar una nueva gramática para una nueva lengua. Se requiere una gramática “preconceptual” que no se ocupe de las relaciones sintácticas o morfológicas amparadas por el discurso de la gramática normativa, una gramática generada para comprender una nueva lengua y que se distancie de la literatura escrita en la lengua estructurada con las reglas de la gramática normativa. Es necesaria una literatura que nos obligue a generar una gramática teratológica de la lengua así como una pintura que nos obligue a re-pensar la idea de pintura y de pintor como sujeto que plasma una idea particular en la tela.

Cuando hay forma, hay significaciones, hay sentido, no hay un significado unívoco, pero eso no es una precariedad sino una virtud. No debemos olvidar que cuando hay forma, hay contenido. Por esta razón

Matta defiende una *morfología psicológica* en la pintura que intente superar la formalidad del surrealismo.

En relación con esta lógica, la idea no es leer los últimos cantos de *Altazor* como una cadena de significantes que se suceden sin sentido como si fuesen los caballitos de un carrusel y no condujesen a ninguna parte, que sólo dan vueltas sobre su propio eje. La escritura de Huidobro no se trata de un simple *sport* de vocablos o de juegos sonoros y jitanjáforas alucinantes. *Altazor* se lee deconstruyendo la dicotomía entre significante y significado en medio de un delirio de semiosis, pero la semiosis sí existe, porque hay sentido.

Es necesario entender que el signo lingüístico de una nueva lengua no representa sólo una multiplicidad semántica, sino que es potencialmente múltiple en sí mismo, pues está electrificado para apuntar a todas partes. De acuerdo con Deleuze (1991), hay al menos tres partes que componen la heterogeneidad del signo: primero el objeto que lo porta o lo emite, luego el signo en sí mismo, pues envuelve otro objeto dentro de los límites del objeto portador (encarna una idea) y, por último, la respuesta que solicita

-considerando que el movimiento de esa respuesta no se parece al del signo-

En el caso del signo lingüístico, ingresamos en un espectro particular, puesto que, en literatura, la palabra se ve, se escucha, se experimenta y se decodifica. La palabra es portadora del signo y es el signo mismo, sobre todo, la palabra actuando en un poema. La pregunta es la siguiente: ¿cuál es nuestra respuesta a la palabra inconclusa de un poema, a la palabra no dicha?

La palabra también es forma, y la forma no está inconclusa en la pintura cuando observamos los cuadros de Matta. El problema no es diferenciar formas, el problema es el vínculo que procuramos hacer entre las formas y los conceptos, pero esto no es realmente un problema, esto no debiese ser jamás un problema.

La mejor manera de hacer crítica ideológica es desmantelando el lenguaje, pero guardando el recuerdo de su sentido crítico. Por esto, más que en el muralismo con el cual Matta buscó adherir a la estética del discurso ortodoxo de izquierda propio de la Guerra Fría, sus mayores logros políticamente críticos están en *Vivir enfrentando las flechas (1961)*, *Nacimiento de América (1967)* o incluso, *Con la guerrilla interior unámonos para ser un hombre nuevo (1970)*. En este último cuadro, no figura ni la guerrilla ni tampoco el hombre nuevo representado como un gigante soviético alzándose sobre la masa.

Asimismo, más allá de todo el discurso panfletario sobre comunismo ortodoxo que se puede leer en *En la Luna (1934)*, el momento cumbre de la crítica política e ideológica de la obra corresponde al discurso del presidente, en el que no figuran las palabras “igualdad” “comunismo”, “capitalismo”, “burguesía”, “guerra de clases”, etc., pero el ataque está claramente direccionado:

**Juan Juanes:** -Señores y conciudadanos: La patria en solemifados momentos me elijusna para directar sus destídalos y salvantiscar sus princimientos y legicipios sacropanzos. No me ofuspantan los bochingarios que parlantrigan y especusafian con el hambrurio de los hambrípedos. No me ofuspantan los revoltarios, los infiternos descontifechos que amotibomban el poputracio. No me ofuspantan los sesandigos, los miserpientos, los complotudios. La patria me

clamacita y yo acucorro a su servitidio cual buen patrófago, porque la patria es el prinmístino sentimestable de un coramento bien nastingado.

Si lo dineoros de la naciatra se perdisquean, no os inquiurbéis, ellos estaranguros en mis bolsefos. No os inquiurbéis por tan posoca. Risodantamos, carcadajamos de los hambrífogos. No manijustran escopitrallas. Las armafuegas están guarditas en mis casuertas.

Risodantemos, amiguiñores, de los inocingenuos y visiocardios profetistófalos de una imgualticia imposibrante. Marchifundiemos resultigrados al solipondio que es sacrificento para el patrímano por nuestra patria por su estuandilla glorifaciente.

No temescuad, amiguiñores, los legideales de nuestra patria son sacropanzos. Os lo prompturo. Este caotitorio del momestante con mi intelento, con mi solsofa muy prontigüedo domifarré.

**Voces:** -¡Bravo! ¡Bravo! ¡Estupendo! ¡Viva! ¡Bravo!

**Voz:** -¡Qué elocuencia! ¡Qué profundidad! Es un filósofo.

(Huidobro, 1995: 127-128)

El discurso enunciado por el señor presidente, don Juan Juanes, cuando es recientemente electo por el pueblo de La Luna, es una declaración de guerra, bajo la más mordaz de las ironías, contra la demagogia no sólo del Chile de los años 30, sino de toda Latinoamérica hasta nuestros días, contra la ideología en general como *falsa conciencia* de la que habló Marx, contra la hipocresía política e incluso contra todo el proceso de colonización y modernidad, pues curiosamente está construido

en una lengua que ninguno de los personajes (y espectadores) puede entender totalmente, pero todo el pueblo aplaude y ovaciona con entusiasmo al ilustrado presidente cuando finaliza su discurso.

## CONCLUSIÓN

En el cuerpo de este trabajo he realizado el ejercicio de decolonizar una variada parte de la obra de Huidobro y Matta sin llevarlos forzosamente a un latinoamericanismo determinante, lo cual también es factible (por extraño que parezca) y resulta aún más sencillo que el proyecto decolonial de universalizarlos, más bien *pluriversalizarlos*, y desterritorializarlos (usando la nomenclatura deleuziana).

Bastaría con tomar solamente la etapa muralista de Matta o el momento en que pinta el motivo de la colonización en México; y con respecto a Huidobro, simplemente habría que revisar una reciente edición titulada *Textos inéditos y dispersos*, publicada el 2015, ir específicamente a la sección de *Referencias sobre Latinoamérica* y reseñar todas sus publicaciones en revistas chilenas, argentinas y uruguayas de la época, las cuales versan sobre La revolución mexicana, los conflictos fronterizos entre Chile y Bolivia, la guerra del Chaco, la emancipación cubana, etc. Con

dicho recuento, bien se podrían latinoamericanizar forzosamente las figuras de Huidobro y Matta, quienes, evidentemente, estaban fuertemente influidos por su contexto histórico. Pero este enfoque no sólo parece parcial, forzado y algo simplista, sino que además considero que no es una *decolonización* propiamente tal de estos artistas, pues la trampa colonial funciona precisamente cuando se intenta situarlos al otro extremo de la determinación dialéctica que clausura y constriñe una identidad libre de la lógica moderna eurocéntrica.

Cuando Huidobro señala: “Y no lo olvide usted que América fue en realidad descubierta por los vikingos y los normandos en el siglo séptimo y octavo, o sea, novecientos años antes de los mediterráneos, y en un tiempo en que la navegación era hartamente más difícil” (Huidobro, 1947. En Huidobro, 2015: 250), estaba mirando el descubrimiento de América bajo la óptica colombina descrita por Todorov, es decir, la acción de encontrar algo que se ha pensado con anterioridad y no la de descubrir realmente algo nuevo sobre lo que no se sabe nada. En otras palabras, en este discurso, todavía podemos ver a la Europa civilizada “inventando” una América incivilizada. Incluso cuando Huidobro y Matta apelan al “sueño bolivariano”, lo hacen

bajo la determinación identitaria fijada en América desde afuera y no problematizando la identidad de Latinoamericana desde una perspectiva crítica ajena al marco fijado.

Debido a lo anterior, es que planteo que la mejor manera de decolonizar la obra de Huidobro y Matta es abrirla a una lectura ecléctica, original y saldando la dependencia estética e ideológica con Europa, buscando no lo latinoamericano, sino la indeterminación identitaria *entre* Latinoamérica y Europa. Cuando Huidobro y Matta producen obras que critican los fundamentos estéticos e ideológicos que sustentan el canon eurocentrista, es realmente cuando están aportando en el proceso decolonial latinoamericano, lo cual cuenta con mayor originalidad y potencial creativo que cuando replican discursos ideológicos importados de Europa sin mayor revisión para ser adaptados forzosamente a una realidad Latinoamericana que no fue considerada en esta construcción.

Bien es cierto que no toda la obra de Huidobro y Matta puede prestarse para estos propósitos, pues gran parte está forjada evidentemente bajo la influencia y los patrones del canon eurocéntrico y, sin duda, se adapta a un campo intelectual concreto y específico. No obstante, luego de haber estudiado con mayor detención la obra de ambos artistas, creo que no es caprichoso defender que parte importante de su producción no carece de originalidad estética e ideológica con respecto a la matriz eurocéntrica y a la adaptación de esta matriz a Latinoamérica. Simplemente se quiere defender (ya con justificada evidencia) que si descentramos el discurso estético hegemónico de Europa sobre la lectura de la obra de estos dos artistas que parecen tan europeos como los europeos, encontraremos más de alguna particularidad crítica con respecto a la identidad, la cual ha sido opacada por un enfoque historicista de la teoría del arte y que también hallaremos más de alguna similitud entre ellos mismos que no había sido atendida.

Finalmente, me permito señalar, a modo general, algunos resultados de este estudio para facilitar la síntesis de lo presentado:

- 1) Para problematizar decolonialmente la obra de Huidobro y Matta hay que prestar atención a las indeterminaciones identitarias reflejadas en sus obras.
- 2) Pese a su procedencia foránea, Matta y Huidobro participaron a la par de las vanguardias artísticas europeas gracias a su dominio del canon cultural occidental y, fundamentalmente, a su procedencia social aristocrática.
- 3) El dominio de un lenguaje estético eurocéntrico y la afinidad con los planteamientos ideológicos de las vanguardias históricas validaron a Huidobro y a Matta en el *campo intelectual* de poder europeo obviando su procedencia latinoamericana.
- 4) El problema decolonial de la independencia cultural en Huidobro y Matta se tradujo en un afán de rupturista contra las clasificaciones identitarias y las categorías eurócentricas, lo cual se puede apreciar en la constante indeterminación personal y artística de ambos.
- 6) Tanto Matta como Huidobro asumen una visión racionalista del arte que aspira a deconstruir las formas estéticas y conceptuales en pro de una universalidad original o bien de una *pluriversalidad* creativa. Esta

característica sirve sustancialmente para enfocar su obra de manera decolonialista.

7) Una herramienta común usada por Matta y Huidobro para descentrar las categorías canónicas fue la experimentación lingüística con sentido crítico e ideológico.

8) La potencialidad decolonial emancipatoria en Huidobro y Matta radica en un ferviente deseo por usar el arte como espacio creativo que conjugue los opuestos de sujeto y objeto en un devenir identitario inclasificable.

9) La deuda colonial de Huidobro y Matta evidentemente está en el lenguaje, la estética y los postulados teóricos que importaron de la metrópoli europea, pero la pluriversalidad y originalidad de sus obras radica en cómo lograron usar dicho lenguaje para descentrar los discursos y trascender las determinaciones culturales modernas.

## BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, THEODOR, 2004. *Teoría Estética*. Madrid: Ediciones Akal.

ADORNO, THEODOR; HORKHEIMER, MAX, 1998. *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Editorial Trotta

BELLIDO, M. LUISA, (2003) “Roberto Matta: el creador de mundos personales”. En Revista NORBA-ARTE, vol. XXII-XXIII, p.p. 207-222.

BLOOM, HAROLD, 2006. *El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona: Editorial Anagrama

BOURDIEU, PIERRE, 2002. *Campo de poder, campo intelectual*. Tucumán: Editorial Montessor

BÜRGER, PETER, 2000. *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.

BUSTO OGDEN, E., 1983. *El creacionismo de Vicente Huidobro en sus relaciones con la estética cubista*. Madrid: Playor.

CARACCILO, TREJO. E., 1974. *La poesía de Vicente Huidobro y la vanguardia*. Madrid: Editorial Gredos.

CARRASCO, EDUARDO, 1987. *Matta. Conversaciones*. Santiago: Céneca, Cesoc.

CASTRO, BELÉN (2008) “Los horizontes abiertos del cubismo: Vicente Huidobro y Pablo Picasso”. En Revista Anales de literatura chilena Año 9, N° 9, pp. 149-167.

CASTRO-GÓMEZ, SANTIAGO, 2005. *La hybris del punto cero*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javierana.

- CASTRO-GÓMEZ, SANTIAGO & GROSFUGUEL, RAMÓN, 2007. *El giro decolonial, reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- DE COSTA, RENE, 1975. *Vicente Huidobro y el Creacionismo*. Madrid: Tuarus Ediciones.
- DE COSTA, RENE (1982) “Huidobro en el más allá de la vanguardia: París (1920-1925)”. En *Revista Chilena de Literatura* No 20 p.p. 5-25.
- DELEUZE, GILLES, 1984. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros
- DELEUZE, GILLES, 1996. *Crítica y Clínica*. Barcelona: Anagrama
- DELEUZE, GILLES; GUATTARI, FELIX, 2008. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Editorial Pre-textos.
- DERRIDA, JACQUES, 1997. “Carta a un amigo japonés”. En *El tiempo de una tesis. Deconstrucciones e implicaciones conceptuales*. Barcelona: Proyecto A Ediciones.
- DERRIDA, JACQUES, 2005. *De la gramatología*. México D.F.: Siglo XXI Editores.
- FANON, FRANTZ, 2011. *Los condenados de la tierra*. Matxingune Taldea [En línea]  
[http://matxingunea.org/media/pdf/Fanon\\_Los\\_condenados\\_de\\_la\\_tierra\\_def\\_web\\_2.pdf](http://matxingunea.org/media/pdf/Fanon_Los_condenados_de_la_tierra_def_web_2.pdf)
- FANON, FRANTZ, 2016 *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal
- FERGUSON, NIALL. 2012 *Civilización, occidente y el resto*. Madrid: Debate
- FERRARI, GERMANA (1987): “Entretiens Morphologiques”, Notebook N°1, 1936-1944, Londres, Sistan Limited.
- FOUCAULT, MICHEL, 1979. *La arqueología del saber*. México D.F.: Siglo XXI Editores

- FOUCAULT, MICHEL, 1999. *El orden del discurso* Barcelona, Fábula Tusquets Editores.
- GARCÍA-HUIDOBRO, CECILIA, 2000. *Vicente Huidobro a la intemperie-Entrevistas (1915-1946)* Santiago de Chile: Editorial Sudamericana
- GUATTARI, FÉLIX & MATTA, ROBERTO (1987) “Coloquio”. En *Chimère* (Revista de esquizoanálisis), N° 3 otoño.
- HAZAN, OLGA, 2010. *El mito del progreso artístico. Estudio crítico de un concepto fundador del discurso sobre el arte desde el Renacimiento*. Madrid: Ediciones Akal
- HEGEL, FRIEDRICH, 2004. *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*. Madrid: Alianza Editorial
- HUIDOBRO, VICENTE, 1989. *Obra Selecta*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- HUIDOBRO, VICENTE, 1995. *Gilles de Raiz/En la Luna (Teatro Completo)*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- HUIDOBRO, VICENTE, 1996. *Papá o el diario de Alicia Mir*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- HUIDOBRO, VICENTE, 1996. *La Próxima*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria
- HUIDOBRO, VICENTE (2009) “Al fin se descubre mi maestro”. En *Atenea*. N° 500, pp. 207-230. Universidad de Concepción Chile.
- HUIDOBRO, VICENTE, 2015. *Textos inéditos y dispersos* (Compilador) José Alberto de la Fuente Arancibia. Santiago de Chile: Ediciones Tácitas.
- LACAN, JACQUES, 1992. *El seminario de Jacques Lacan: Aun (1972-1973)* Buenos Aires: Editorial Paidós.

LACAN, JACQUES, 1995. *El seminario de Jacques Lacan: La psicosis (1955-1956)* Buenos Aires: Editorial Paidós

LOTMAN, YURI, 1996. *La semiosfera I: Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra

MARCUSE, HERBERT, 1994. *Razón y Revolución*. Barcelona: Ediciones Altaya.

MATTA, ROBERTO (1989) En *Araucaria de Chile*. Madrid : Ediciones Michay, 1978-1989 12 v., n° 1, (1978), p. 79-103

MATTA, ROBERTO, 1990. *Matta*. Buenos Aires: Der Brücke

MATTA, ROBERTO (2006) “Bonifacio por la puerta grande”. En *Antología de textos: Bonifacio en los campos de batalla*. Madrid: Ediciones Exposiciones. p.p. 213-214.

MIGNOLO, WALTER (1982) “La figura del poeta en la lírica de vanguardia” En *Semiosis*, julio diciembre 1982, no. 9, p. 39-59

MIGNOLO, WALTER, 2005. *La idea de América Latina, herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa Editorial

MIGNOLO, WALTER. “El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura, un manifiesto”. En CASTRO-GÓMEZ, SANTIAGO Y GROSGOUEL, RAMÓN (Comps.), 2007. *El giro decolonial, reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.

MOREIRAS, ALBERTO, 1999. *Tercer Espacio: Literatura y duelo en América Latina*. Santiago de Chile: LOM

MOSOVICH, MARCELA (2008) “Artistas Latinoamericanos del siglo XX: Roberto Matta” En *17 ensayos sobre la imagen*. Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. Bs. Aires ISSN 1668-5229

- NEGLIA, ERMINIO (1979) “El vanguardismo teatral de Huidobro en una de sus incursiones escénicas”. En *Revista Iberoamericana* Vol. XLV, No106-107, pp. 277-283.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH, 1994. *El caminante y su sombra*. Madrid: M.E. Editores.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, 2001. *Ideas y Creencias (y otros ensayos de filosofía)*. Madrid: Plaza Edición.
- OYARZÚN, PABLO; MUÑOZ, MARÍA; ACCATINO, SANDRA & ÁLVAREZ, GUADALUPE, 2001. *Tentativas sobre Matta*. Santiago de Chile. Delirio Poético
- PIZARRO, ANA (1969) “El creacionismo de de Vicente Huidobro y sus orígenes”. En *Mapocho*, No 18 Santiago de Chile: Biblioteca Nacional.
- PIZARRO, ANA, 1994. *Sobre el Creacionismo y las vanguardias*. Santiago de Chile: Editorial de la Universidad de Santiago de Chile.
- PIZARRO, ANA, 1995. *Modernidad, Posmodernidad y Vanguardias: situando a Huidobro*. Santiago de Chile: Fundación Vicente Huidobro.
- QUIJANO, ANIBAL, 2000 *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. Buenpos Aires: Gráficas y Servicios.
- RAMA, ÁNGEL, 2004. *Transculturación narrativa en América Latina*. México D.F.: Siglo XXI Editores
- SANTIAGO, SILVIANO, 2012. *Una literatura en los trópicos*. Santiago de Chile: Escaparate Ediciones
- SCHARTZ, JORGE, 2002. *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos* México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- TODOROV, TZVETAN, 2013. *La conquista de América. El problema del otro*. México D.F.: Siglo XXI Editores.

YOUNG, ROBERT (2010) “¿Qué es la crítica poscolonial?”. En *Pensamiento Jurídico*, No. 27, enero-abril, Bogotá, 2010, pp. 281-294

ZEGERS, PEDRO PABLO; HARRIS, THOMAS, 1997. *Vicente Huidobro, María Luisa Fernández. Epistolario (1924-1945)*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.