

Huidobro y la axonometría. La clave visual de la vanguardia

Fernando AGRASAR.

Arquitecto. E.T.S. de Arquitectura.
Universidad de La Coruña.

En las etapas cruciales de la historia de la creación artística siempre ha existido una estrecha relación entre las diferentes artes, aunadas en el esfuerzo común de transformar la visión del mundo. Las claves de cada una de esas nuevas formas de “mirar” aparecen en las diferentes disciplinas artísticas, permitiendo lecturas teóricas paralelas, que ayudan a comprender desde diferentes perspectivas la esencia del nuevo lenguaje artístico.

Huidobro es un poeta, y también un teorizador de la poesía. Su obra está explicada por él mismo de una manera clara, rigurosa y coherente, manteniendo las mismas ideas base a lo largo de los años. Pero los textos teóricos de Huidobro son por y para la literatura. Una revisión en paralelo de las esencias de las artes visuales de la época y de la poesía de nuestro autor, quizá nos sirva para comprender el valor universal de las mismas y situarlas en uno de esos momentos de la Historia del Arte que señalan un antes y un después.

La vanguardia histórica supuso un giro brusco en la línea de búsqueda artística, un nuevo modo de contemplar y de representar la realidad. Se transgredió la pauta básica del Arte como imitación de la Naturaleza y su mecanismo visual: la perspectiva lineal.

Han sido tres los sistemas básicos de representación gráfica en la Historia del hombre, y el descubrimiento y la explotación de las posibilidades de cada uno de ellos ha marcado grandes conjuntos de etapas de producción artística. Estos tres sistemas de representación son el DIÉDRICO, la PERSPECTIVA, y la AXONOMETRÍA.

El más antiguo de los sistemas de representación es el de las proyecciones ortogonales, sistematizado y formulado geoméricamente como Sistema Diédrico. Los objetos se representan en una versión frontal y plana, reduciéndose los objetos a ideogramas, más o menos elaborados, que construyen obras visuales de carácter conceptual.

Cómo proyecciones ortogonales se han resuelto desde pinturas prehistóricas, hasta los frescos romanos, o toda la pintura medieval, por referirnos tan sólo a la Historia cultural de Occidente. No hay una técnica que permita una ilusión espacial, y por tanto, las figuras tienen un tamaño en relación con su importancia y flotan en un fondo plano, de color uniforme, sobre el que se recortan referentes naturales que permiten la lectura del conjunto como un ideograma, como un jeroglífico. Cuando se pretende una ilusión de profundidad, se recurre a trazar desde la proyección ortogonal de la figura falsas líneas perspectivas, que no guardan relación con la “espacialidad” de otras figuras adyacentes. El resultado es sensorialmente fallido, pero legible como concatenación de conceptos.

El Renacimiento supone el fin del dominio de las proyecciones ortogonales en las artes plásticas con el gran descubrimiento de la formulación geométrica de la perspectiva lineal.

La pintura de la Baja Edad Media planteó la necesidad de la representación espacial y las primeras tentativas de los pintores italianos del Trecento (Cimabue, Giotto o Duccio), aún no contaban con una formulación geométrica precisa.

En el Cuatrocento italiano, y de la mano de arquitectos-pintores, adiestrados en el manejo compositivo del espacio, medio esencial de la arquitectura, se logró el objetivo de tanto intento fallido: la ilusión sensorial de un espacio tridimensional en dos dimensiones (Brunelleschi, Alberti, Piero della Francesca o Leonardo da Vinci).

La construcción geométrica de la perspectiva lineal toma del mecanismo de la visión sus elementos constitutivos.

Una serie de rayos visuales parten del ojo hacia el objeto. Este haz de rayos se corta por un plano vertical sobre el que se dibujan las líneas y superficies que la luz conduce hacia el ojo. Este plano, como el cristal sobre el que dibujaban los maestros renacentistas, observa unas relaciones fijas de distancia y posición con el observador. Por lo tanto, al ponerse a punto una elaboración geométrica que reproduce bidimensionalmente los efectos de la visión espacial, las figuras se empequeñecen en la medida en la que se alejan del espectador, hasta perderse en el infinito, localizable geoméricamente en un punto de la línea del horizonte. Existe un plano base y las piezas visualizadas tienen una posición indiscutible con respecto al espectador, que asiste a la representación de una realidad detenida en el espacio y en el tiempo.

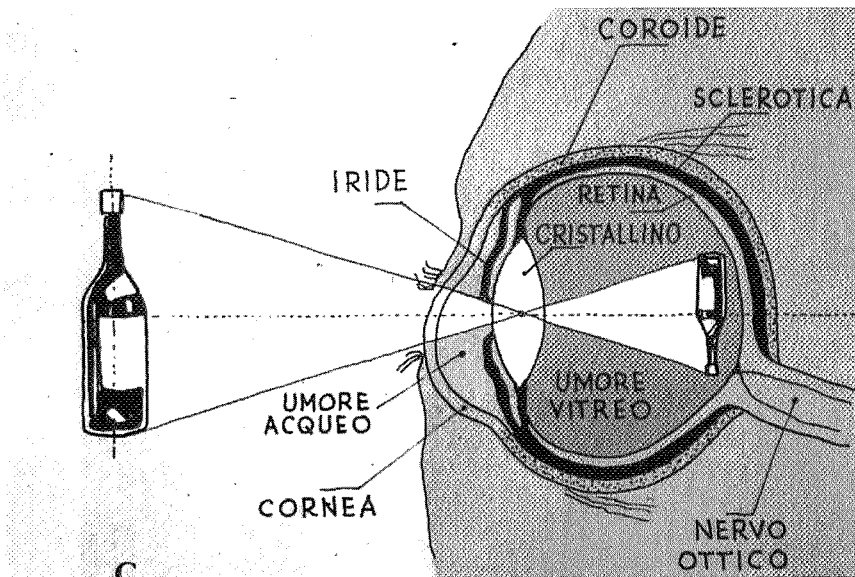


Figura 1.- Esquema de perspectiva real (mecanismo de la visión).

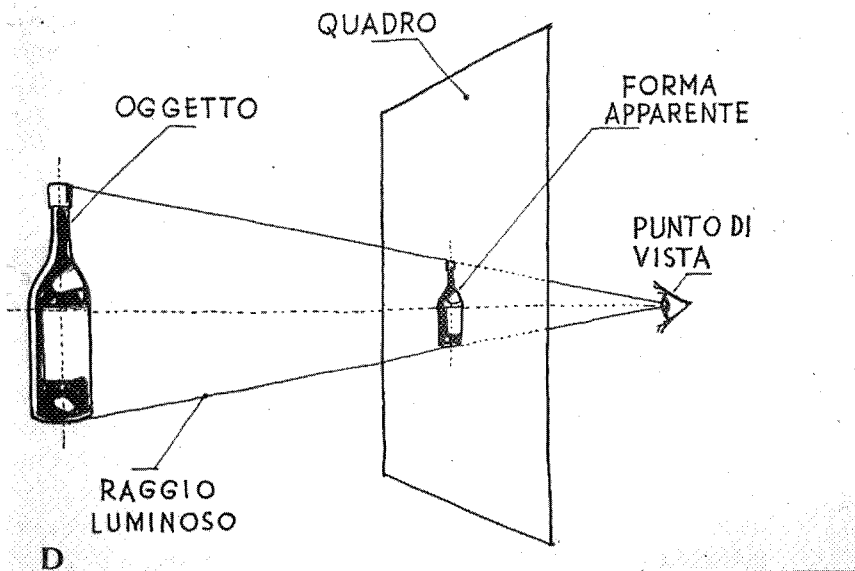


Figura 2.- Esquema de perspectiva geométrica.

La representación de un espacio continuo presupone una serie de relaciones espaciales entre los objetos representados, pero como la visión humana está reducida a un determinado entorno sólo puede mostrarse lo inmediato o reducir drásticamente de tamaño lo lejano hasta unos límites imperceptibles, como señala Erwing Panofsky en *Renacimiento y renacimientos en el Arte Occidental*: “las dos cualidades que caracterizan el espacio que el arte “moderno” presupone y presenta hasta Picasso (son) : CONTINUIDAD (y, por tanto, mesurabilidad) e INFINITUD”.

Esta ilusión de realidad conlleva la asunción de todas las demás leyes físicas y convenciones naturales: los objetos pesan, la luz arroja sombras y los colores se atribuyen de acuerdo con lo esperable. El Arte, al fin, imita a la Naturaleza, pero a una Naturaleza congelada en un instante y limitada a la percepción sensorial.

La axonometría es el tercero de los sistemas básicos de representación. Podemos entenderlo intuitivamente como una perspectiva lineal en la que el punto de vista, esto es, la posición del espectador, se encuentra en el infinito y, por lo tanto, los rayos visuales son paralelos. Son tres las consecuencias fundamentales de esta idea:

1. En primer lugar, no existe una relación espacial cuantificable entre el espectador y el objeto representado; éste se muestra abstraído de su posición en el espacio y puede rotar libremente mostrando todos sus ángulos.
2. En segundo lugar, la axonometría es capaz de resolver el problema de la representación del infinito en una medida justamente humana, esto es, imposible de captar sensorialmente pero entendible como concepto abstracto. La perspectiva cónica supone, como hemos visto, un progresivo empequeñecimiento de los sólidos representados hasta su reducción a un único punto; por el contrario, la representación axonométrica asume la imperceptibilidad del infinito y lo sitúa conceptualmente en su formulación geométrica como aquel punto donde se cruzan dos líneas paralelas.
3. En tercer lugar, la axonometría aporta al mundo de la plástica la posibilidad de hacer medibles los objetos representados. Las dimensiones de los objetos ya no se perciben según la distancia y posición del observador con respecto a los mismos, sino que las líneas y superficies muestran su verdadera magnitud; es posible, entonces, ofrecer una imagen mental de la Naturaleza y no una imagen sensitiva.

La axonometría, cuyas primeras formulaciones rigurosas en relación con la doble proyección ortogonal son de Durero, con sus axonometrías de sólidos, estuvo, hasta las primeras décadas de este siglo, exclusivamente vinculada a la ciencia, como instrumento descriptivo valioso, del que el mundo de la erudición científica valoró su objetividad, (sin apreciaciones

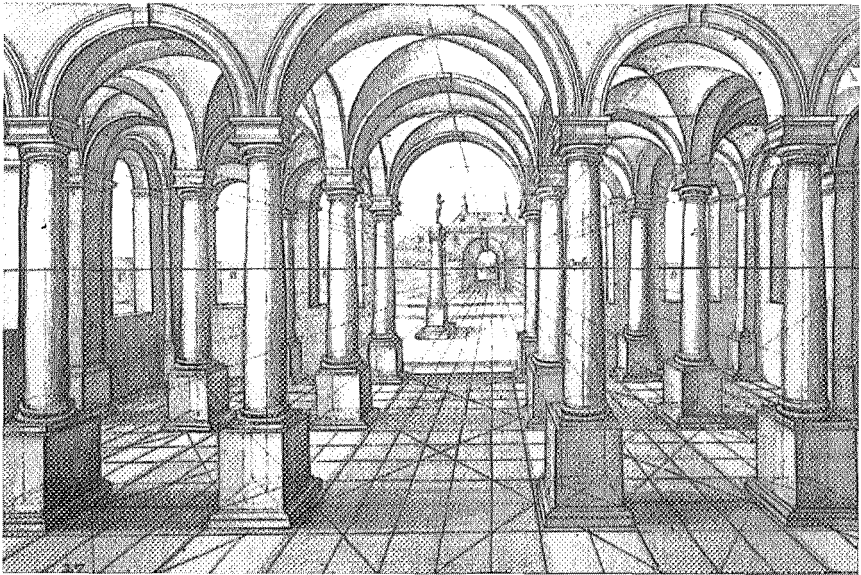


Figura 3.- Perspectiva del tratado de JAN VREDEMAN DE VRIES. Publicado en Leiden en 1604.

sensoriales) y su capacidad de abstracción (posibilidad de ensimismar el objeto sin referentes de entorno). Así, el Reverendo William Farihs, científico inglés presidente de la Cambridge Philosophical Society, leyó en 1820 la memoria *Isometrical Perspective*, en la que presenta un método de proyección que considera “la más apta para la representación de la maquinaria que la “común” perspectiva lineal”. En 1835 la *Enciclopedia Británica* publicó un extenso artículo dedicado a la proyección isométrica. Auguste Choisy utilizaba, a finales del siglo XIX, la axonometría para sus publicaciones sobre arqueología, y su libro *Historie de l’Architecture*, de 1899, plagado de axonometrías, fué el libro de cabecera de juventud de Le Corbusier.

Pero el momento crucial en la historia de la axonometría se produce cuando la vanguardia histórica descubre su potencial estético. A ello no es ajena la vinculación de este sistema de representación con la ciencia y la técnica, pero son sus cualidades, que ya hemos expuesto, las que sirven a las necesidades de expresión de los creadores de este momento, desterrando la perspectiva renacentista como un instrumento agotado. Esta idea es expuesta con claridad por dos pintores y teóricos de la vanguardia rusa en la segunda década del siglo.

El Lissitzky escribe en su ensayo *A. y Pangeometría* este revelador fragmento a propósito de los inconvenientes de la perspectiva lineal: “*Se acepta generalmente que la representación perspectiva es la clara, objetiva y obvia manera de representar el espacio. (... Pero de hecho) la perspectiva comprende el espacio de acuerdo con el concepto de la Geometría Euclídea de un espacio tridimensional constante. Ha encajado el mundo en un cubo, lo cual lo ha transformado de tal manera, que el plano aparece como una pirámide. El vértice de esta pirámide visual miente a nuestros ojos*”.

Malevich, rechaza la perspectiva renacentista, al tiempo que señala la axonometría como el vehículo de la nueva ideología plástica, con una pomposa metáfora: “*Si la perspectiva es Medusa, la letal petrificación del espectador; la axonometría es Pegaso, el caballo volador nacido de la sangre de la Gorgona*”. Malevich sitúa la solución al problema de la perspectiva, espectador inmóvil y único ámbito de referencia en la realidad perceptiva, como el triunfo de la intelectualizada y abstracta axonometría —Pegaso— a costa de la muerte de la perspectiva —la Gorgona Medusa—.

La arquitectura no es ajena a este estado de las cosas. Además, la clave de la conmoción artística es un sistema de representación, un elemento propio de su disciplina. El arquitecto y pintor Theo van Doesburg escribe el 1919 en la revista *De Stijl*: “*Actualmente ya comienza a manifestarse el inicio de una arquitectura pensada de modo espacial-funcional, que se dibuja por el método axonométrico. Este modo de representación permite la lectura simultánea de todas las partes de la casa en sus proporciones correctas, incluso desde arriba y abajo, es decir, sin puntos de fuga perspectivas*”.

La eclosión vanguardista se inaugura con el cubismo, del que *Les demoiselles d'Avignon* de 1907 son el pistoletazo de salida.

Los cubistas, con los que Huidobro tendrá una relación intensa, adoptan las claves axonométricas en sus pinturas, como instrumento para subvertir el orden natural del arte. Picasso y Braque, los primeros maestros cubistas, poco aficionados a teorizar si no es con la práctica de su pintura, lanzan la famosa máxima, “*pintar lo que se sabe no lo que se ve*”, atribuida al primero de ellos por Apollinaire en su *Méditations Esthétiques. Les Peintres Cubistes*, en 1913, tomado como manifiesto del movimiento. Consecuencias de esta idea base serán:

1. La reducción cromática a una mínima serie de ocre y grises (no se piensa en color).
2. Los temas se reducirán, al menos en la primera etapa, a naturalezas muertas compuestas por elementos cotidianos e irrelevantes, puesto que el tema es un mero soporte de expresión de la idea.
3. Se incluirán en los lienzos elementos tipográficos. Para provocar la imagen mental que tiene el espectador de un periódico o una botella de vino, nada más inmediato que recortar la cabecera de esa publicación o la etiqueta de la botella y pegarla en el cuadro.
4. Y lo que más nos interesa para situar la relación existente entre axonometría y modernidad, es la destrucción cubista de la perspectiva renacentista y su apuesta por una representación axonométrica, que le permite mostrar las diversas caras de los volúmenes en su verdadera magnitud, rotar los objetos en el espacio, despreocupados por la posición del espectador de la, hasta entonces, inmutable calidad de lo visto y lo oculto y de las demás leyes físicas de la Naturaleza.

Hasta ahora hemos hablado en clave puramente visual; intentaremos evidenciar el trasfondo de la revolución axonométrica en el pensamiento poético de Vicente Huidobro, en el discurso creacionista.

Huidobro expone su pensamiento creacionista, en Santiago de Chile con su *Non Serviam*, en 1914, y en Buenos Aires, en su conferencia de 1916, formulando plenamente su filosofía, como él mismo señala en su ensayo *El Creacionismo*, de 1925. En este momento el cubismo había agotado su etapa inaugural de la mano de Braque y Picasso (de 1907 a 1914). Huidobro, sensible a la esencia de las innovaciones europeas, formula su pensamiento literario desde el conocimiento profundo del cubismo, de la pintura axonométrica.

La primera de las ideas creacionistas tiene su paralelo inmediato en el cubismo y, consecuentemente, en el resultado de la adopción de la axonometría como codificadora de la creación: el Arte no debe imitar a la Naturaleza, sino crear una nueva realidad. La réplica al “*pintar lo que se sabe no lo que se ve*”, la da Huidobro en su “*Non serviam*”. En este discurso el poeta expo-

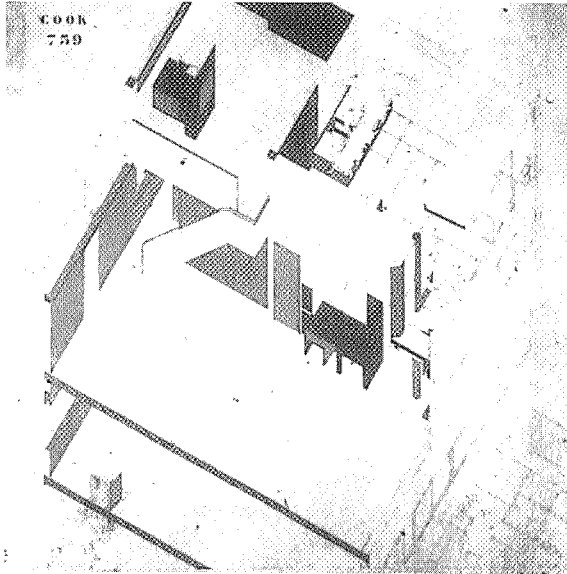


Figura 4.- Le Corbusier, Villa Cook, 1926. La axonometría es empleada por el arquitecto como un sistema de representación simbólicamente acorde con el ideario de la arquitectura del Movimiento Moderno.

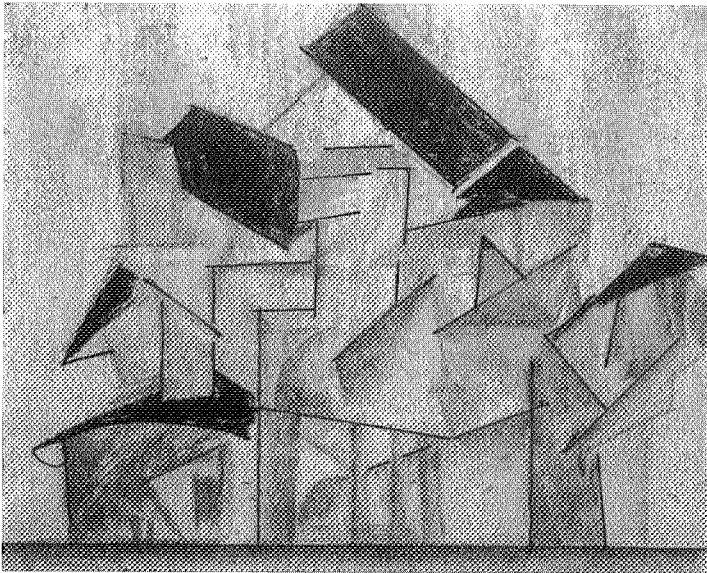


Figura 5.- Vladimir Krinsky, Casa Comunal, 1920. Cubismo pictórico y esquemas de propuesta arquitectónica se confunden.

ne su posición frente a la realidad: “*Hemos aceptado, sin mayor reflexión, el hecho de que no puede haber otras realidades que las que nos rodean, y no hemos pensado que nosotros también podemos crear realidades en un mundo nuestro, en un mundo que espera su flora y su fauna propias*”.

Ahora no es el objetivo del arte el mostrar la realidad, sino el crear una realidad fuera de la Naturaleza, “*en un mundo nuestro*” en un mundo intelectual, en el que las imágenes se **piensen** y no se **vean**.

Una segunda consideración sobre paralelismo cubismo-creacionismo se refiere a la figuración de sus elementos, es decir, no se imita a la Naturaleza, pero se toman de ella los elementos que servirán para componer la nueva realidad.

Huidobro lo expone así, también en “*Non serviam*”: *Non serviam. No he de ser tu esclavo, madre Natura; seré tu amo.*

Adiós, viejecita encantadora; adiós madre y madrastra, no reniego ni te maldigo por los años de esclavitud a tu servicio. Ellos fueron la más preciosa enseñanza”.

O en “*La Creación Pura*”: “*Ya que el hombre pertenece a la Naturaleza y no puede evadirse de ella, debe obtener de ella la esencia de sus creaciones*”.

La manipulación de objetos extraídos de la realidad, esa preciosa enseñanza a la que se refiere Huidobro, se traduce en un obsesiva **sustancialidad** de la poesía de este autor. Como en el cubismo, todos los elementos son reconocibles, figurativos, pero su disposición y sus relaciones componen nuevas imágenes mentales. Por eso la sintaxis no es lo importante, sino los nombres y verbos y, sobre todo, el resultado de las relaciones que el poeta establece entre ellos, lejos del **orden natural** de las cosas.

El tercer punto de coincidencia entre cubismo y creacionismo tras el que se hayan las consecuencias de la sistematización axonométrica del Arte, sería la ruptura del discurso figurativo, y nos referimos tanto al pictórico como al poético.

La narración, lo creado, ya no observa una coherencia discursiva dada por las leyes perceptivas de la realidad, lo que se ve, lo que se siente, lo previsible, y por el transcurso lineal del tiempo, que ahora ya no tendrá ninguna importancia. Las realidades creadas podrán ser simultáneas o jugar temporalmente como lo desee el artista. La fragmentación y las relaciones establecidas entre estos fragmentos del discurso serán la esencia de la creación. Estas relaciones no serán únicas e invariables, ya que se simultanéan en el tiempo y se superponen en el espacio.

Quizá lo que permita ver con una mayor claridad la relación entre la poesía de Huidobro y el carácter axonométrico de las artes visuales de su tiempo sea la técnica compositiva de esta literatura y de esta pintura.



Figura 6: Nikolai Sokolov. Axonometría del estudio de Vesnin, sobre un proyecto no realizado para un hotel turístico y de descanso; 1928. La axonometría permite el juego surreal de aumentar el tamaño de la menuda vegetación que rodea los habitáculos cilíndricos, hasta que los superan en altura.

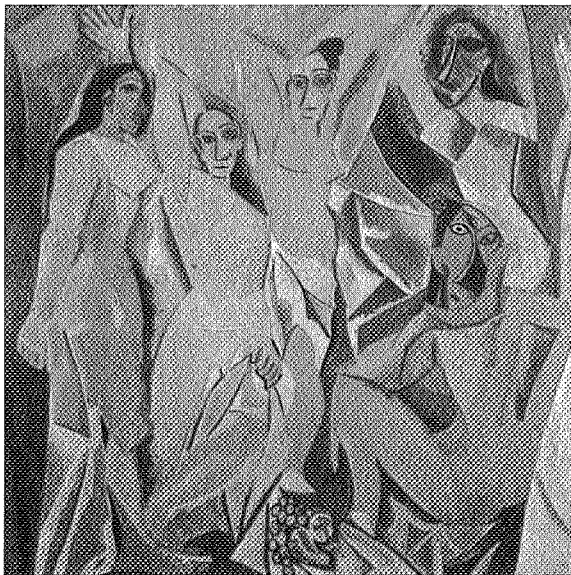


Figura 7.- Picasso. *Les demoiselles d'Avignon*, 1907.

todo, en sus principios discursivos. Huidobro lo expuso claramente al utilizar el título de su poemario, *Horizon carré*, para condensar la esencia de sus principios creativos, explicados en cuatro puntos:

1° *“Humanizar las cosas. Todo lo que pasa a través del organismo del poeta debe coger la mayor cantidad de su calor. Aquí algo vasto, enorme, como el horizonte, se humaniza, se hace íntimo, filial gracias al adjetivo cuadrado.”*

Esto es: todo fragmento de la realidad axonometrizado se vuelve más humano ya que es interiorizado, se vuelve idea, no realidad exterior.

2° *“Lo vago se precisa. Al cerrar las ventanas de nuestra alma, lo que se podía escapar (...), queda encerrado y se solidifica”.*

Huidobro nos expone el arte como nueva objetividad. La idea es precisa, ya que se posee y se manipula. Nos pertenece.

3° *“Lo abstracto se hace concreto y lo concreto abstracto. (... , pues si) lo abstracto tendiera más hacia lo abstracto, se desharía entre sus manos Y si Vd. concretiza aún más lo concreto, éste le servirá para beber vino o para amoblar su casa, pero jamás para amoblar su alma”.*

Es decir: la visión axonométrica permite desdibujar lo concreto, y traer desde el infinito lo inconmensurable para codificarlo.

4° *“Lo que es demasiado poético para ser creado se transforma en algo creado al cambiar su valor usual, ya que si el horizonte era poético en sí, si el horizonte era poesía en la vida, al calificársele de cuadrado acaba siendo poesía en el arte”.*

Ya que si la axonometría ha roto las ataduras con las convenciones de la realidad, lo usual dialoga con lo sublime, y lo inmaterial se vuelve táctil.

Huidobro nos cuenta así lo que de axonométrico hay en la relación entre el horizonte y el cuadrado, lo que de axonométrica tiene su poesía, cubista en el fondo y no en la forma. Adoptando la esencia de la revolución artística de vanguardia en su significación profunda, y no en su superficie.

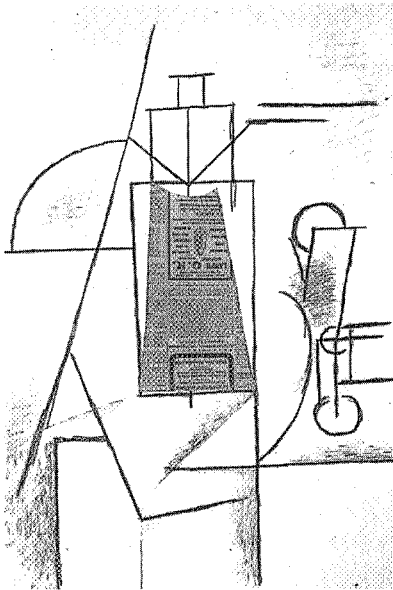
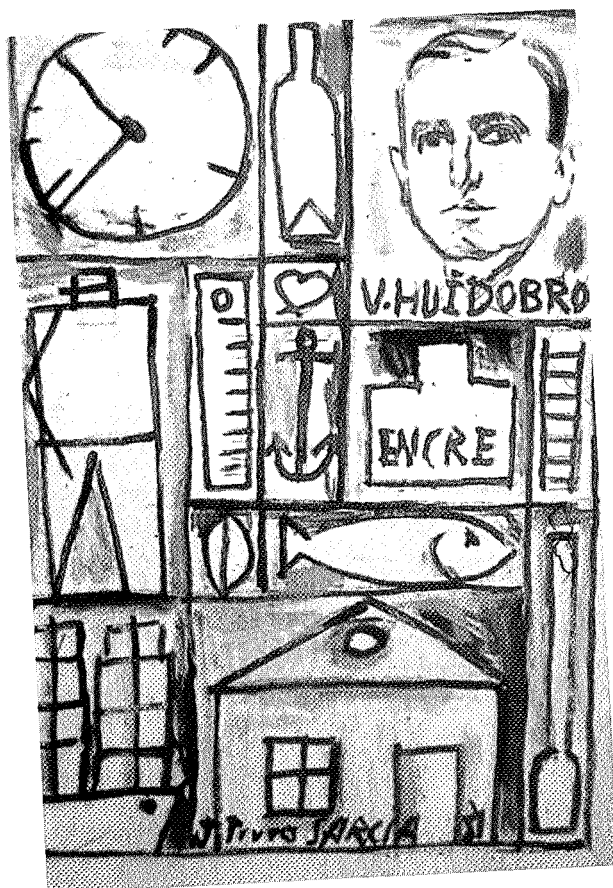


Figura 12.- Picasso, *Botella y vaso*, 1913. Juego de significados plásticos y contenidos lingüísticos. El reflejo de una bombilla sobre la superficie acristalada de la botella se obtiene mediante un anuncio publicitario de una lámpara, tomado de una publicación



Figura 12 bis.- Detalle, "La lámpara que ilumina en todas las direcciones y que se coloca en cualquier posición". La bombilla reflejada en el cristal de la botella.



Huidobro visto por Torres García (1931).