

# **Huidobro, Pound y Eliot: estudio comparativo de las vanguardias chilena y anglo-americana**

## **Huidobro, Pound and Eliot: A comparative study of the avant-garde and Anglo American Chile**

Guillermo Duff

[wduff13@gmail.com](mailto:wduff13@gmail.com)

Universidad de Chile.

### **Resumen**

El propósito del presente texto es examinar comparativamente el movimiento creacionista y los movimientos imagista/vorticista, como las manifestaciones más claras de una y otra vanguardia. Teniendo en cuenta que uno de los elementos que distinguen a la vanguardia histórica de otros movimientos anteriores es la “explicitación programática del contenido formal innovador” (Aullón, 2003: 1481) que se da en ella, el análisis se basará en gran parte en la lectura detallada de los manifiestos y textos críticos producidos por los representantes más cabales de estas vanguardias: Vicente Huidobro por un lado, y Ezra Pound y T.S. Eliot por el otro. Dándose por sentado que tras esta explicitación programática, habrá una “consecución, o intento de consecución, artística de los postulados programáticos”, se ejemplificarán dichos postulados a través de dos poemas que son considerados centrales en cada uno de los movimientos: *Altazor* y *La tierra baldía*.

### **Palabras Claves**

Poesía –Vanguardias –Literatura comparada

### **Abstrac**

The purpose of this paper is to examine comparatively the creationist movement and movement images / vorticity, as the clearest manifestations of both avant-garde. Given that one of the elements that distinguish the historical avant-garde movements in other former is the "explicit formal program of innovative content (Aullón, 2003, 1481) that occurs in it, the analysis is based largely on the detailed reading of the manifestos and critical texts produced by the most accomplished representatives of these vanguards: Vicente Huidobro

one hand, and Ezra Pound and TS Eliot on the other. It being understood that after this explicit program, there will be a "procurement, or attempted procurement, the principles artistic program," It exemplifies these principles through two poems that are considered central in each of the movements: *Altazor* and *The Waste Land*.

## **Key Words**

Poetry - Avant-garde - comparative literature

## **Introducción**

José Ortega y Gasset anunciaba en 1925 que germinaba en ese momento en los artistas jóvenes “un nuevo sentido del arte, perfectamente claro, coherente y racional.” (Ortega y Gasset, 1962:12). Sostenía también que como en toda época histórica “una inspiración idéntica, un mismo estilo biológico pulsa[ba] en las artes más diversas” (Ortega y Gasset, 1962: 2), a pesar de la variedad y multiplicidad de sus manifestaciones, las cuales eran disímiles entre sí sólo aparente o superficialmente.

A pesar del optimismo unificador de Ortega y Gasset<sup>1</sup>, existen entre las diversas manifestaciones de la vanguardia diferencias demasiado notorias como para desestimarlas tan fácilmente. Quizás dos movimientos de vanguardia entre los cuales estas diferencias sean menos susceptibles de ser ignoradas son la vanguardia latinoamericana – íntimamente relacionada con la vanguardia europea – y la vanguardia angloamericana. Los contrastes entre una y otra se manifiestan en aspectos que difícilmente pudieran ser considerados menores.

Las referencias a estos poemas tendrán únicamente un propósito de ejemplificación; no se intentará, por lo tanto, un análisis exhaustivo de los mismos, ni se tendrán en cuenta aspectos que no sean consistentes con lo dicho en los textos teóricos.

El trabajo se concentrará en elementos clave de la teoría de la vanguardia en relación a los cuales haya diferencias entre las dos vanguardias estudiadas.

## **La ruptura de la tradición**

---

<sup>1</sup> El crítico español no es menos optimista con la frase “perfectamente claro, coherente y racional” referida al nuevo sentido del arte, como veremos más adelante.

Según Octavio Paz, “todas [las] oposiciones [entre la vanguardia europea y la angloamericana] pueden concentrarse en una: la vanguardia europea rompe con todas las tradiciones y así continúa la tradición romántica de la ruptura; el movimiento angloamericano rompe con la tradición romántica. A la inversa del surrealismo, más que una revolución [el movimiento angloamericano] es una tentativa de restauración.”(Paz, 2008: 146).

Huidobro se inscribe claramente en la tradición de la ruptura que menciona Paz cuando define a la historia del arte como una evolución del arte mimético al arte creacionista, como una “evolución del hombre espejo hacia el hombre-dios” (Huidobro, 2003: 1310). La idea de la evolución en sí misma implica una superación: el hombre-dios no sólo no incluye al hombre-espejo, sino que es su opuesto. El arte debe ser superior a la naturaleza, sostiene Huidobro – no debe ser inferior ni estar en equilibrio con ella, características de las fases del arte ya superadas. Su ruptura con sus predecesores es por lo tanto radical. “Basta señora arpa de las bellas imágenes / De los furtivos como iluminados / Otra cosa otra cosa buscamos” (Huidobro, 2008: 56) escribe en *Altazor*. *Altazor* asocia en esta cita al símil con el intento de representación de la realidad, descarta ese intento mimético completamente y señala con claridad que el creacionismo se dirige hacia otros rumbos, rumbos que rompen radicalmente con la visión tradicional de la poesía.

La vanguardia angloamericana, por el contrario, se instala en la tradición clásica. Basta una simple mirada a *La tierra baldía* para percibir de un inmediato la presencia del clasicismo en el poema de Eliot, poema que bien puede ser descrito como un palimpsesto de referencias a obras y escritores centrales en la tradición occidental. Tales referencias a autores de la talla de Dante, Ovidio, Shakespeare y Milton señalan la convicción de Eliot de que las mejores partes de la obra de un poeta “sino las más individuales, acaso resulten aquellas en las cuales los poetas muertos, sus ancestros, confirman su inmortalidad más vigorosamente” (Eliot,2000: 17). De una manera similar, Ezra Pound sostiene que los grandes escritores son aquellos capaces de “apilar y ordenar y armonizar los resultados de la labor de muchos hombres. Esta capacidad de amalgamación es parte de su genialidad”<sup>2</sup> La tradición que Pound se siente llamado a amalgamar en su obra, en coincidencia con

---

<sup>2</sup> Pound, E. “The Serious Artist” en *Early Writings – Poems and Prose*. Londres: Penguin, 2005, pág.242, traducción mía. .

Eliot, es la de la literatura clásica, medieval y renacentista. Se confirma así que la vanguardia angloamericana es “un renacimiento clásico”(Paz,2003:141).

Un caso emblemático de las diferentes actitudes de estas dos vanguardias con respecto a la tradición literaria es el de sus opuestas reacciones a Walt Whitman. En el caso de este escritor, la vanguardia angloamericana exhibe claramente su ruptura con la tradición romántica. Ezra Pound llega a “un pacto” con Whitman después de que decide que lo ha “detestado ya bastante”. (Pound: 1979:21). Previamente, había dicho que “estaría muy contento de poder ocultar su relación con su padre espiritual [Whitman] y jactarse de su más agradable ascendencia – Dante, Shakespeare, Téocrito, Villon” pero lamenta que su descendencia de estos últimos “sea algo difícil de establecer”.<sup>3</sup> Algo similar le ocurre a Eliot quien dice que no leyó a Whitman hasta mucho después de la publicación de *La tierra baldía* y que para hacerlo tuvo que superar “una aversión hacia su estilo, como también hacia mucha de su temática”<sup>4</sup>. Huidobro, muy por el contrario, establece con R.W.Emerson y con Whitman una de las pocas filiaciones que su orgullo le permite admitir. Homenajea a Emerson en su prefacio a *Adán*, y describe a Altazor como “aquél que todo lo ha visto, que conoce todos los secretos sin ser Walt Whitman” en el prefacio a *Altazor*. La lectura de *Altazor* deja al lector con la impresión de que lo único que impide que Altazor sea Whitman es que el primero nace “el día de la muerte de Cristo” (Huidobro, 2008:9). La visión totalizante y esperanzadora de Whitman es ciertamente imposible en el mundo de Altazor, pero es claro que la mirada de Huidobro hacia Whitman es tan anhelante como la de Pound hacia Dante. De hecho, Altazor se describe como “el nuevo atleta”(58) y luego repite esta descripción de sí mismo en dos otras oportunidades en el poema, estableciendo así su vínculo con aquél que se definió como “el maestro de atletas” (Whitman, 1969).

La visión que estos tres poetas tendrán del proceso de producción y recepción de la obra literaria resultará, en gran medida, de su relación con la tradición ya descrita. Tanto Eliot como Pound relativizan el rol del escritor, y revalorizan el rol del lector. Completando la anterior cita acerca de la amalgamación, Pound dice que esa facultad que tiene el gran escritor de incorporar la tradición a su obra es “de alguna manera, una suerte de modestia, una suerte de falta de egoísmo”(2005:242). Pound llega a afirmar que “es tremendamente

---

<sup>3</sup> Pound, E. “What I Feel about Walt Whitman” en *Early Writings*, p.188, traducción mía.

<sup>4</sup> Citado en B.C. Southam. *A Student's Guide to the Selected Poems of T.S.Eliot*. Londres: Faber and Faber, 1994., p.105, traducción mía.

importante que se escriba gran poesía, no hace la más mínima diferencia quién la escriba” (2005:105). Eliot concuerda: “el progreso de un artista constituye un ininterrumpido sacrificio personal, una constante extinción de la personalidad” (2000: 23). El artista es sólo un medio a través del cual se expresa, amalgama y actualiza la tradición. Esta concepción del artista dista de ser la del “pequeño Dios” del que hablaba Huidobro en su “Arte Poética” en *El espejo de agua*. Coherentemente con esta visión del poeta, Huidobro definirá la relativa importancia del lector: “La potencia del creador nos interesa más que la del observador, y además, la primera encierra en sí misma y en más alto grado a la segunda.” (2003:1358). El rol del lector en la vanguardia angloamericana es más activo, más creativo. En esta vanguardia sí se produce lo que Peter Bürger llama la “superación de la oposición entre productores y receptores” (Bürger: 1997:108).

Más allá de la ruptura con la tradición literaria, existe en Huidobro una ruptura con la tradición cristiana, como se evidenció en la cita sobre el nacimiento de Altazor. Altazor celebra la muerte del cristianismo “bailando un fox-trot / Sobre el sepulcro de Dios”(31). Tal celebración es lógica para alguien que cree que el cristianismo “no ha resuelto ningún problema” y “sólo ha enseñado plegarias muertas”(21). En la poesía de Eliot, sin embargo, hay una importante presencia de lo religioso. En *La tierra baldía*, la tercera y quinta sección terminan con un llamado a Dios y a la paz trascendental conectada con la religión. La esperanza reside en la intervención divina para la salvación de la esterilidad del mundo que Eliot retrata. Se confirma así lo dicho por Paz, que hay en Eliot “una nostalgia por el mundo cristiano medieval” (Paz, 2008:142).

Ambas vanguardias coinciden en la crítica a la burguesía por sus esfuerzos por despojar al arte de relevancia social. Bürger relaciona esta idea con el principio de autonomía del arte y sostiene que dicha autonomía lo separa de la “praxis vital”. En este sentido, Bürger afirma que la vanguardia denuncia que la separación denota de parte de la burguesía “un momento de falta de compromiso, de falta de consecuencias”(Bürger, 1997:81) del arte en su vida. La vanguardia busca reunificar el arte con la praxis vital y uno de los mecanismos de los que dispone para tal fin es el shock. El shock “es el medio para acabar con la inmanencia estética” (Bürger, 1997:146) Eliot, citando a Baudelaire, se dirige directamente al lector al final de la sección I, llamándolo hipócrita por no aceptar o no

querer reconocerse en la condición estéril de la voz de *La tierra baldía*<sup>5</sup>. Eliot da por sentada la similitud de sentimiento y de experiencia del lector con la voz poética, y lo insta, al exponerlo en su hipocresía, a que reconcilie la experiencia artística con la praxis vital, desarticulando así la estrategia de defensa del lector burgués que quiere poner distancia entre una emoción artística que lo desestabiliza y su vida. Huidobro hace una crítica similar a la devaluación burguesa de la función del arte cuando denuncia que hay “demasiada poesía / Desde el arco-iris hasta el culo pianista de la vecina”. “Basta señora poesía bambina,” continúa, “Y todavía tiene barrotes en los ojos” (56). Huidobro expone su desprecio por la poesía inofensiva y cómoda, la poesía domesticada y burguesa, la poesía que no se traduce en una percepción distinta del arte y la vida.

### **La unidad de la obra**

La unidad de la obra es puesta en jaque en la vanguardia. La obra vanguardista busca manifestar el sentimiento de fragmentación y de falta de absolutos que reina en el mundo post-guerra – “No hay bien no hay mal ni verdad ni orden ni belleza”, dice Altazor en el Canto I (17). Es en este único sentido quizás en que se puede considerar a las obras de vanguardia como miméticas, como veremos más adelante, aunque más que mimesis, se debería hablar en términos del intento de unificación y coherencia entre praxis vital y arte que se mencionó en el apartado anterior. El sentimiento de pérdida reina y no es posible evadirlo: “La evasión imposible”, dice nuevamente Altazor después de infructuosos intentos a tal fin. Por lo tanto, la infertilidad fragmentaria del mundo moderno se manifiesta en el arte y esto plantea el problema de la cohesión de la obra de arte.

La mecanógrafa en la sección III de *La tierra baldía* dice “No puedo conectar / Nada con nada” (Eliot, 2001:15). y en esta sentencia parece estar expresando el sentimiento de toda una generación de artistas. Al negar la “conexión entre la parte y el todo característica de las obras de arte orgánicas”, la obra vanguardista se torna inorgánica: “el momento de la unidad está en cierto modo contenido muy ampliamente, y en el caso extremo sólo lo produce el receptor” (Bürger, 1997:112) – lo que, dicho sea de paso, confirma lo expuesto anteriormente sobre la centralidad del rol del lector en la vanguardia, por más que esto sea negado por Huidobro.

---

<sup>5</sup> “You! Hypocrite lecteur! – mon semblable, – mon frère!”

Bürger agrega que como consecuencia de esta inorganicidad, las partes de la obra se emancipan y pueden ser interpretadas al margen del todo. El hecho de que ambos poemas bajo análisis aquí hayan estado fragmentariamente en circulación antes de la publicación definitiva de los textos confirma esto. Pero es claro que tanto Eliot como Huidobro intentan dotar a estos dos poemas de largo aliento de cierto sentido de unidad.

Eliot, por un lado, recurre a una sólida estructura mítica para unificar su texto. En esta estrategia parece estar siguiendo los pasos de James Joyce en *Ulises*. De hecho, Eliot elogia el uso del mito que hace Joyce, arguyendo que el mito en *Ulises* es “una manera de controlar, ordenar y dar forma y significado al inmenso panorama de futilidad y anarquía que constituye la historia contemporánea”<sup>6</sup>. El poeta es consecuente con este argumento en su propio poema. Eliot reconoce en sus notas adicionales que tanto el libro de Jessie Weston, *From Ritual to Romance* y *La rama dorada*, de James G. Frazer fueron centrales en la composición de *La tierra baldía*. De la primera obtiene la leyenda del Grial, las referencias a las cartas de tarot y el mito del rey pescador. Del segundo, obtiene los ritos de regeneración de la vegetación y las estaciones. Por otro lado, de manera coherente también con su concepción de la tradición y el talento individual, Eliot apuntala la estructura del poema con un denso tramado de referencias intertextuales que lo inscriben en la tradición de occidente. Esta intención analógica de Eliot – entendiendo el concepto de analogía como lo define Paz, como lo que reconcilia “sin suprimirlas, [...] las diferencias y oposiciones” (Paz,2003:74) – es constantemente amenazada por la ironía crítica, no menos presente en el poema. Los personajes del poema, siguiendo a Paz, son arquetípicos, míticos, universales, pero al mismo tiempo son individuales, urbanos y actuales. Por lo tanto, la oposición entre la unidad y la fragmentación se plantea a nivel de los personajes del poema también. Eliot intenta resolver este dilema afirmando que uno de las figuras más centrales de su poema, Tiresias, “a pesar de ser un mero espectador y por cierto no un ‘personaje’, es sin embargo la personalidad más importante del poema, uniendo todo el resto. [...] Todas las mujeres en el poema son una mujer, y los dos sexos se encuentran en Tiresias. Lo que Tiresias ve es, de hecho, la sustancia del poema.”<sup>7</sup> En Tiresias se unirían entonces todos los hombres, todas las mujeres, el pasado y el presente. Esta afirmación de Eliot, por más interesante que sea,

---

<sup>6</sup> “Ulises, Order and Myth” en *The Waste Land.*, p.130, trad. Mía.

<sup>7</sup> Eliot, T.S. citado en *A Student's Guide to the Selected Poems of T.S.Eliot*, p.126, trad. mía.

no quita del lector la impresión de haber leído “sólo una pila de imágenes rotas”, que es todo lo que le está dado a ver siendo “hijo de hombre”<sup>8</sup>. En última instancia, el hecho de que Eliot recurra en la línea final de su poema a “Shanti” – la paz que va más allá del entendimiento, como él mismo explica en sus notas – da a entender que la dicotomía entre fragmento y unidad no puede ser resuelta por un “hijo de hombre” y que sólo se acalla con una paz religiosa, un silencio más allá de la razón. Se confirma así que el poema de Eliot es “una visión religiosa de la historia moderna de Occidente” (Paz, 2003:137) y que contiene las tensiones y paradojas que dicha descripción sugiere.

Le está vedado a Huidobro en *Altazor* recurrir al concepto religioso como unificador, ya que como se ha visto el punto de partida del poema es la muerte de Dios. Huidobro, igual de consistente con su visión de la tradición que Eliot, constituye un yo poético fuerte, una especie de Superhombre nietzscheano (Hahn, 2008) que quiere convertirse en una entidad “todo-incluyente” a la manera de Whitman. *Altazor*, sin embargo, no puede, a diferencia de Whitman, decir: “¿Me contradigo? / Muy bien entonces, me contradigo. / (Soy amplio, contengo multitudes.)” (Whitman, 1969). Por el contrario, en *Altazor* “contradictorios ritmos quiebran el corazón” de *Altazor* y del poema. En la cabeza del yo poético “cada cabello piensa otra cosa”(36). En *Altazor*, el “yo” discípulo del Whitman “maestro de atletas” termina dándose cuenta de que este “atleta tiene un anillo en la garganta”(78) y por lo tanto no tiene el caudal de voz necesario como para absorber tan contradictorias multitudes. En el poema de Huidobro, la fragmentación no se resuelve: se disuelve. La profecía de *Altazor* en la cual nos promete un “poema lleno de corazón / En el cual me despedazaré por todos lados”(39) se comprueba auto-cumplidora. En *Altazor*, se fragmenta y disuelve la voz poética y junto con ella, como no podía ser de otra manera, se fragmenta y disuelve el lenguaje. Lo que queda como concepto unificador es entonces la búsqueda, pero ésta es una búsqueda que no encuentra, que fracasa una y otra vez. *Altazor*, en su frenética búsqueda, se convierte en el perfecto ejemplo de aquel vanguardista que “en su afán extremista, en su ansiedad por ir siempre más lejos [...] puede llegar a un punto que linda con su propia destrucción” (Hahn, 2008: XVIII). Adaptando la frase de Paz con respecto a Eliot, se podría decir que lo de Huidobro es un intento de visión whitmaniana de la historia moderna de Occidente, un intento lleno de *hubris* whitmaniano

---

<sup>8</sup> *The Waste Land*, p.5 trad. mía.

que en el mundo moderno puede terminar únicamente como termina Altazor, “despedaza[do] por todos lados”.

Ninguno de los dos poemas logra cabalmente el cometido de la unidad de la obra, a pesar de que lo intentan, de maneras distintas. La naturaleza del material con el que ambos poetas trabajaron y la manera en que lo trabajaron fueron determinantes en la frustración de este propósito. Un material fragmentario e irreconciliablemente diverso yuxtapuesto a través de una técnica simultaneísta de montaje impidió desde el principio el éxito completo de cualquier esfuerzo unificador.

### **La imagen vanguardista**

La yuxtaposición es tanto la característica estructural de la obra vanguardista como la de su componente central: la imagen. La imagen en la vanguardia cobra un protagonismo mayor que en previos movimientos artísticos. Se convierte, como dice Guillermo de Torre, en “el protoplasma primordial, la substancia celular del nuevo organismo lírico” (De Torre, 1925:296). Es fin y no medio, “sustancia y no ornamento” (Ortega y Gasset, 1962:34).

Los tres poetas, a juzgar por el gran espacio que le dedican a la discusión de las características de su composición de la imagen en sus escritos teóricos, parecen estar de acuerdo con esta centralidad que se le asigna a la imagen en la vanguardia. Lo que también es común a los tres es el principio de tensión como fuente generadora de imágenes. Eliot elogia el “metaphysical conceit” de los poetas metafísicos que, de acuerdo a como lo define Samuel Johnson, ocurre cuando “las ideas más heterogéneas son unidas violentamente”<sup>9</sup>. La definición que hace Pound de la imagen vorticista según la cual ésta es “un vórtice o grupo de ideas fusionadas [...] dotado de energía” (Pound, 2005:293) se pronuncia en la misma dirección. Finalmente, Huidobro cuando define la imagen creada, lo hace en base a opuestos. En la imagen creada, “lo abstracto se hace concreto y lo concreto abstracto” (2003:1341). Todas estas definiciones parecen hacerse eco de la necesidad que el poeta vanguardista siente de producir el shock reconciliador del arte y la praxis vital en el receptor.

Las maneras en que las dos vanguardias componen la imagen, sin embargo, divergen. La premisa central detrás de la imagen vanguardista angloamericana es la de la

---

<sup>9</sup> Citado en “The Metaphysical Poets” en *The Waste Land*, p.122.

concisión. Pound en su manifiesto imagista es muy claro al respecto: debe haber “tratamiento directo de la ‘cosa’” y no se debe “usar absolutamente ninguna palabra que no contribuya a la presentación” (2005). El tratamiento de la imagen en *La tierra baldía* responde a estos principios. “El río suda / Aceite y brea” (14); “Te mostraré el miedo en un puñado de polvo”(6); ““Aquel cadáver que plantaste el año pasado en tu jardín, / ¿Ha comenzado a echar brotes?”” (7); todas atestiguan que en Eliot se condensa y comprime el efecto deseado en una imagen concisa e inesperada que irradia sentido como un vórtice. Es interesante notar que en las citas anteriores no hay adjetivos. La vanguardia angloamericana no se opone al uso de adjetivos, pero no se debe usar “ningún adjetivo que no revele nada” (Pound, 2005:254). Cuando Eliot usa un adjetivo, se asegura de que cumpla con este requisito. Es más, el adjetivo en *La tierra baldía* se ajusta a la descripción que hace De Torre del mismo: el adjetivo debe “condensar con un rasgo la pluralidad de visiones que encierra un objeto.” Se privilegia el adjetivo que “saliéndose de su propio radio de sustantivos amplía su referencia a otros más remotos e inesperados”, “al adjetivo creador o colaborador de imágenes, y que en cierto modo hace un papel de metáfora”(de Torre, 1925: 321-322). Ejemplos de dicho uso del adjetivo en Eliot son “marchitos muñones de tiempo”(8), “el trueno estéril y seco”(17), “el beso condescendiente”(13). Por supuesto, Eliot también hace uso del adjetivo antitético, oximorónico; los siguientes ejemplos así lo demuestran: “El sudor es seco”(16), “máquina humana”(12). Todos estos ejemplos demuestran que el arte vanguardista angloamericano no es expansivo ni extensivo: es por el contrario sintético e intensivo.

El adjetivo huidobriano no siempre cumple con estas funciones, como se ve, por ejemplo, cuando Altazor dice que la cola de un cometa pasa “buscando infatigable un lago quieto en donde refrescar su tarea ineludible” (18). El adjetivo en este ejemplo ciertamente no amplía el significado del sustantivo de manera inesperada: refuerza sí su significado, pero no hay tensión. En la mayoría de los casos, sin embargo, el uso del adjetivo sí parece regirse por las máximas de De Torre, como se ve en las siguientes citas: “párpado tumbal”(35), “labios marítimos”(46) , “ángel estropeado”(24), “auroras estancadas” (25). En todo caso, el adjetivo es mucho más frecuente en *Altazor* que en *La tierra baldía*. La concisión no es lo que rige la composición del poema de Huidobro. La imagen en *Altazor* se completa después de varias frases: el tratamiento de la misma no es tan directo ni

económico como en Eliot. Esto se comprueba en la siguiente cita: “La Tierra seguirá girando sobre su órbita precisa / Temerosa de un traspies como el equilibrista sobre el alambre / que ata las miradas del pavor”. Esto se debe simplemente a que la economía de palabras no es una prioridad para Huidobro – basta para esto ver las enumeraciones de símiles disímiles en el canto III o la interminable lista de imágenes relacionadas con el molino en el canto V. Lo que sí constituye una prioridad para Huidobro, como lo explicitan sus manifiestos, es la creación de imágenes anti-miméticas, la verdadera imagen creada ingeniada por el hombre-dios tratando de alejarse lo más posible del hombre-espejo. Como se sugirió anteriormente, la imagen creada es muchas veces la consecuencia de la yuxtaposición de lo concreto y lo abstracto: Altazor vive en las tinieblas “entre cadenas de anhelos tiránicos collares de gemidos” (24), y sabe “Plantar miradas como árboles [...] Vaciar una música como un saco” (56); la Virgen del prefacio dice: “Mis miradas son un alambre en el horizonte para el descanso de las golondrinas” (12). Si la imagen creada puede ser concisa como en los dos primeros ejemplos, o menos intensiva, como en el caso de las palabras de la Virgen, es irrelevante: lo primordial es que la imagen exprese lo “inhabitual”, que exprese las cosas “que sin [el poeta] jamás serían dichas” (Huidobro, 2003: 1340).

Detrás de esta oposición entre el arte conciso de Eliot y Pound y el arte más expansivo de Huidobro, se encuentra otra dicotomía igual de central para el análisis de las dos vanguardias: el de la oposición entre la idea del control del artista de su material y la idea del azar. No es sorprendente comprobar que la vanguardia angloamericana se inclina hacia la primera idea, y que Huidobro se decide en ciertas oportunidades por la segunda. Eliot y Pound en sus disquisiciones teóricas sobre el procedimiento artístico confirman lo dicho por Ortega y Gasset acerca de que la poesía en la vanguardia “es el álgebra superior de las metáforas”(Ortega y Gasset, 1962:32). Ambos poetas recurren en numerosas oportunidades a analogías entre la literatura y la matemática para explicar sus teorías en cuanto a la producción y recepción de textos. Pound, después de señalar que “la ‘buena escritura’ es escritura que está perfectamente controlada” en la cual “el escritor dice exactamente lo que quiere significar [...] con completa claridad y simplicidad” usando “la menor cantidad de palabras posible” (2005:243), compara la literatura con la geometría

analítica y dice que las grandes obras de arte son producto de una ecuación. De una manera similar, Eliot, en su crítica a *Hamlet*, postula su noción de correlato objetivo que para él es “la única manera de expresar una emoción en forma de arte”, y provee una definición: el correlato objetivo es “un grupo de objetos, una situación, una cadena de acontecimientos que serán la fórmula de esa emoción particular; de modo que cuando se den los hechos externos que deben terminar en experiencia sensorial, la emoción se evoque inmediatamente” (2009:120). Parfraseando a Eliot, existe entonces en la vanguardia angloamericana la idea de una inevitabilidad matemática que adecua lo externo a la emoción.

De más está decir que Huidobro no comparte esta idea de la medida y el control: nuevamente emulando a Whitman, Altazor es “demesurado cósmico” (33), como no se cansa de repetir él mismo. En oposición a lo matemático y científico, Huidobro expresa una franca preferencia por lo lúdico: propone que “juguemos / El simple sport de los vocablos”(59). Cuando Altazor dice que “el juego es juego y no plegaria infatigable” (56) contradice a Eliot y Pound, y confirma lo sostenido por Ortega y Gasset en cuanto a que en la vanguardia “el arte mismo se hace broma” (1962:46). Las formas que toma este juego en *Altazor* son variadas: se juega con el género (“La montaña y el montañero / Con su luna y con su luna”)(79), con la eufonía (“Ahora soy rosal y hablo con lenguaje de rosal / Y digo / Sal rosa rorosalía”) (95), se crean neologismos y palabras port-manteau (“horicielo”, “bramuran”) (96) y se usa la escritura automática. Muchos de estos procedimientos responden a la vanguardia surrealista a la que Huidobro critica por su total prescindencia de la razón, pero Altazor recurre a ellos en el poema cuando ya abandona toda pretensión de búsqueda de unidad y coherencia en la vida. Dicho en sus propias palabras: “Y puesto que debemos vivir y no nos suicidamos / Mientras vivamos juguemos”(59). En este sentido, Ortega y Gasset parece haber estado pensando en *Altazor* cuando dice que el artista de vanguardia siente sobre sus hombros el peso de lograr “poco menos que la salvación de la especie humana sobre la ruina de las religiones y el relativismo inevitable de la ciencia” y al sentirse incapacitado de lograr tamaña tarea, se “suscita en él inesperada puericia” (1962: 49). En este juego adolescente, por supuesto, como dice Bürger, se renuncia a lo semántico en pos de una ley de construcción regida por el azar. Altazor efectúa tal renuncia cuando se

niega a mantener el serio y riguroso control de la imagen que proponen los angloamericanos.

### **La desrealización y la despersonalización de arte**

En su ya citado ensayo sobre la vanguardia, Ortega y Gasset elabora su hipótesis sobre la deshumanización del arte. Este concepto subsume tres ideas distintas: la de la desrealización, la de la despersonalización y finalmente la de la desemocionalización.<sup>10</sup> La primera se relaciona con la finalidad de la vanguardia, sus esfuerzos antimiméticos. La segunda está más conectada con las circunstancias de producción de la obra de arte. En este sentido, Ortega y Gasset describe cómo el poeta se constituye en “pura voz anónima [...] que sabe aislarse de su hombre circundante” (1962:31). Finalmente la tercera idea involucra tanto a la producción como a la recepción de la obra de arte y consiste en evitar el “contagio psíquico” (1962: 26) de emoción.

La desrealización, como se ha visto, es la fuerza vital detrás del creacionismo. Es indudable que la vanguardia angloamericana comparte esta visión contraria a la mimesis, como se ve, por ejemplo, en las críticas de Pound al impresionismo. “El cinematógrafo”, dice Pound, “elimina la necesidad de existencia de mucho del arte impresionista” (2005: 287). Si bien, entonces, la necesidad de eliminar al hombre-espejo no es siempre tan explícita programáticamente en la vanguardia angloamericana como en el creacionismo, difícilmente se pueda decir que *La tierra baldía* es mimético. Aunque es cierto que el escenario del poema es urbano – y no cósmico, como en *Altazor* – la ciudad es a la vez contemporánea y mítica, es todas las ciudades, una “Ciudad Irreal”, (7) en suma. Incluso, en ocasiones, la imagen es muy cercana a la imagen creacionista: “Una mujer tensó su larga y negra cabellera / Y en esas cuerdas tocó un susurro musical / Y murciélagos con caras de bebé en la luz violeta / Silbaron”<sup>11</sup> es un ejemplo del acercamiento de Eliot a tal tipo de imagen. El efecto desrealizacionista es por lo tanto compartido por ambas vanguardias, en distinta medida, pero compartido al fin.

---

<sup>10</sup> Se podría postular una cuarta idea presente en el ensayo, la de la despolarización del arte, pero ésta no es tan pertinente a nuestro análisis.

<sup>11</sup> Eliot, T.S. *Tierra Yerma* en *Material de Lectura. Universidad Nacional Autónoma de México*. Trad. Manuel Nuñez Nava. 21 de Julio de 2009.  
[http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php?option=com\\_content&task=view&id=52&Itemid=31&limit=1&limitstart=2](http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=52&Itemid=31&limit=1&limitstart=2)

La situación con respecto a la despersonalización del poeta es distinta en una y otra vanguardia. Eliot suscribe totalmente a este sentido del anonimato del autor como se vio oportunamente en las referencias a “La tradición y el talento individual”. La idea del poeta como un hombre-Dios no permite tal despersonalización en Huidobro. En Huidobro no se cumple lo descrito por Ortega y Gasset con respecto a que el poeta nace cuando el hombre muere. En Huidobro, el hombre detrás del poeta está muy presente y se niega a desaparecer – el hombre-Dios es lógicamente omnipresente, después de todo. El nombre de Huidobro aparece dos veces en *Altazor*, en una de ellas descrito como “antipoeta y mago” (72). Huidobro se resiste a hundirse en el puro anonimato de la voz y a dejar que su alter-ego Altazor asuma todo el protagonismo.

Ninguno de los tres poetas excluye la emoción de sus postulados teóricos ni de sus poemas. Pound define la imagen como “aquello que presenta un complejo intelectual y emocional en un instante de tiempo” (2005:253) Eliot critica en su ensayo sobre los poetas metafísicos la “disociación de la sensibilidad” (2001: 125) que se da en la literatura inglesa después de Milton, en el neoclasicismo con su énfasis en la razón y en el romanticismo con su hincapié en la emoción. Por último, Huidobro en “Total” reclama: “El sentimiento contra la razón, la razón contra el sentimiento. [...] ¿No podéis dar un hombre, todo un hombre, un hombre entero?” (2003: 1369 -1370) El plano intelectual único al que hace referencia De Torre como característica de la vanguardia se comprueba así en ambas vanguardias: los tres poetas ansían el “totalismo panorámico” (1925: 292) descrito en *Literaturas europeas de vanguardia*.

## **Conclusión**

Existen pues importantes similitudes entre las dos vanguardias, a pesar de sus no menos significativas diferencias. Quizás la más importante similitud es la presencia de la pregunta en los dos textos aquí analizados, pregunta que representa la búsqueda que define a la vanguardia. Altazor lo expresa claramente: “¿Por qué soy prisionero de esta trágica busca? / ¿Qué es lo que me llama y se esconde / Me sigue me grita por mi nombre / Y cuando vuelvo el rostro y alargo las manos de los ojos / Me echa encima una niebla tenaz [...]?” (29) Las no menos angustiadas y angustiantes preguntas en “Una partida de ajedrez” de *La tierra baldía* reflejan el mismo sentido de búsqueda que no encuentra, de intento de

expresar lo inefable: “¿No / Sabes nada? ¿No ves nada? ¿No recuerdas / Nada?” y “¿Qué haré ahora? ¿Qué?”<sup>12</sup>. Enfrentados con “El horror! El horror!”, como expresa Conrad en *El corazón de la oscuridad*, no pudiendo cerrar los ojos ante él, no pudiendo evitar la pregunta, los tres poetas están signados por una misma búsqueda, que encaran e intentan resolver de maneras distintas. Lo inexorable de la pregunta sin respuesta es lo que inspira esta búsqueda fútil que hermana a los tres poetas.

Volviendo a la cita inicial de Ortega y Gasset, quizás haya que admitir por lo tanto que, a pesar de que el estilo biológico pueda haber variado, la inspiración de todas las vanguardias quizás sí haya sido idéntica.

## **Bibliografía**

- Aullón de Haro, P. (2003). “La teoría poética de Vicente Huidobro en el marco del pensamiento estético” en Huidobro, V. *Obra Poética*. Edición crítica, coord. Cedomil Goic. Madrid: ALLCA XX.
- Bürger, P. (1997) *Teoría de la vanguardia*. Trad. Jorge García. Barcelona: Ediciones Península.
- De Torre, G. (1925). *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid: Rafael Caro Raggio editor.
- Eliot, T.S. (2000). *Ensayos escogidos*. Trad. Pura López Colomé. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- (2001). *The Waste Land*. Edición crítica, ed. Michael North. Nueva York: Norton.
- (21 de Julio de 2009) Tierra Yerma. *Material de Lectura*. Universidad Nacional Autónoma de México. Trad. Manuel Nuñez Nava. Obtenido desde: [http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php?option=com\\_content&task=view&id=52&Itemid=31&limit=1&limitstart=2](http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=52&Itemid=31&limit=1&limitstart=2)
- Hahn, O. (2008). “Prólogo” a *Altazor*. Santiago: Editorial Universitaria.

---

<sup>12</sup> Tierra Yerma. Op. Cit.

- Huidobro, V. (2008). *Altazor*. Santiago: Editorial Universitaria.
- (2003) *Obra Poética*. Edición crítica, coord. Cedomil Goic. Madrid: ALLCA  
XX.
- Ortega y Gasset, J. (1962). “La deshumanización del arte”, en *La deshumanización del arte y otros ensayos estéticos*. Madrid: Revista de Occidente.
- Pound, E. (1979) *Antología*. Trad. Coronel Urtecho y Cardenal. Madrid: Visor.
- (2005). *Early Writings – Poems and Prose*. Londres: Penguin.
- Paz, O. (2008). *Los hijos del limo*. Santiago: Tajamar Editores.
- Southam, B.C. (1994). *A Student’s Guide to the Selected Poems of T.S.Eliot*. Londres: Faber and Faber.
- Whitman, W. (1969). *Hojas de hierba*. Traducción de Jorge Luis Borges. Barcelona: Editorial Lumen.