

Vicente Huidobro

y

William Carlos Williams

Al comparar la poética creacionista de Vicente Huidobro con la poesía de la primera época de Williams se observa una serie de semejanzas que resultan verdaderamente sorprendentes. No hablamos, por supuesto, de influencias directas, pero sí de coincidencias, influencias comunes y paralelismos en sus teorías poéticas. En el caso de Williams me limitaré a *Kora in Hell: Improvisations* (1920) y especialmente a *Spring and all* (1923), dos libros en los que el escritor norteamericano más se acerca a la poética del chileno.¹

POETICAS DE LA IMAGINACION

Las teorías poéticas son casi idénticas (con importantes diferencias en la práctica). Williams, como Huidobro, postula una poética de la imaginación. Para ambos la imaginación, libre de toda suerte de restricciones, es la fuerza o instrumento primordial en la creación poética. A ella le dedica Williams todo un libro: *Spring and all*. La imaginación, como la primavera, posee poderes renovadores y libera al hombre de una tradición que lo esclaviza al pasado. En un mundo que constantemente se plagia es sólo a través de la imaginación como es posible crear un arte verdaderamente nuevo y original. Tres años antes el poeta de Nueva Jersey ya afirmaba: “It is to the inventive imagination we look for deliverance from every other misfortune as from the desolation of a flat Hellenic perfection of style.”² William Carlos Williams acusa a grandes poetas como Eliot y Pound de no haber sabido desligarse de los dictados de una tradición literaria y limitarse en sus obras a parafrasear a los grandes maestros. Eliot, insiste Williams, repite a su manera lo ya anteriormente hecho por Verlaine, Baudelaire y Maeterlinck; Pound, “el mejor enemigo del verso estadounidense,” plagia las obras renacentistas, provenzales y las de los franceses

¹ Octavio Paz fue uno de los primeros--si no el primero--en señalar, en uno de sus ensayos de *El signo y el garabato* (México, septiembre de 1973), el gran parecido entre las ideas poéticas de Williams y Huidobro.

² *Imaginations* (New York: New Directions, 1971), p. 13. Todas las citas de Williams han sido tomadas de esta edición salvo, por supuesto, la breve alusión a *Paterson*.

modernos. Huidobro comparte esta obsesión por lo nuevo y original. La función del poeta, ese “pequeño Dios”, es ante todo crear, crear y crear. También para él la imaginación es el elemento indispensable en la poesía creada: “toda poesía válida tiende al último límite de la imaginación.”³ Ambos poetas la conciben como una carga eléctrica. Huidobro: “La vida de un poema depende de la duración de su carga eléctrica.” (p. 670) Williams: “the imagination is an actual force comparable to electricity or steam, it is not a plaything but a power.” (p. 120)

En las obras de Williams y Huidobro la poética de la imaginación equivale a una estética de la inteligencia. En su primer poema de *El espejo de agua* (1916) el poeta chileno declara: “El vigor verdadero/Reside en la cabeza,” y más tarde, en un alegato contra la escritura automática de los surrealistas, reitera su creencia en la poesía como acto lúcido que surge o nace de un estado de “superconciencia o delirio poético” en el que nuestras facultades intelectuales adquieren una intensidad superior. Para Williams una cosa no es posible sin la otra: “Only through the imagination is the advance of intelligence possible, to keep beside growing understanding. Complete lack of imagination would be the same at the cost of intelligence, complete.” (p. 106)

La imaginación es para ambos la única realidad posible en el arte. La obra creada adquiere existencia propia, no refleja o copia la realidad sino que es la realidad misma. Rechazan por lo tanto la concepción mimética del arte y proclaman la desaparición de símiles e imágenes analógicas en su poesía. El verdadero poeta, declara Williams, no representa la naturaleza, pero sí posee poderes creativos que en su fuerza y sistema creador se asemejan a los de la naturaleza: “He holds no mirror up to nature but with his imagination rivals nature’s composition with his own. He himself becomes ‘nature’—continuing its marvels.” (p. 121) Declaración que nos recuerda esos dos versos tan conocidos del “Arte Poética” de Huidobro: “Por qué cantáis la rosa, oh Poetas!/Hacedla florecer en el poema”, y el epígrafe de *Horizon carré* (1917): “Faire un poeme comme la nature fait un arbre.” En su ensayo de estética, “La creación pura”, Huidobro es todavía más explícito: “No se trata de imitar la Naturaleza, sino de hacer como ella; no imitar sus exteriorizaciones sino su poder exteriorizador.” Ambos poetas rechazan todo elemento descriptivo, explicativo y anecdótico en su poesía. Estos elementos, según Williams, pertenecen exclusivamente a la prosa. Huidobro diría: “Rien d’anecdotique ni de descriptif. L’émotion doit naître de la seule vertu creatrice.” (p. 261)

Es interesante notar que ambos poetas insisten en que la creación poética se debe basar en las cosas del mundo de nuestro alrededor. Huidobro: “Un poema debe ser algo inhabitual, pero hecho a base de cosas que manejamos constantemente...hay que ser un verdadero poeta para dar a las cosas que se hallan cerca de nosotros la carga suficiente para que nos maravillen.” (p. 670) Williams: “Things which he is familiar, simple things—at the same time to detach them from ordinary experience to the imagination.” (p. 110) El poeta transforma lo cotidiano en una obra de arte con una vida nueva e independiente. Ambos crean obras autónomas, pero es necesario señalar ya desde ahora una de las grandes

³ *Obras completas*, (Santiago de Chile: Zig-Zag, 1964), I, p. 655. Todas las citas de la obra de Huidobro pertenecen a esta edición.

diferencias entre la poesía del poeta norteamericano y la del chileno; éste crea objetos verbales que desean evadirse de la realidad y crear otra realidad: “El poeta crea fuera del mundo que existe el que debiera existir.” (p. 654) Williams no desea escaparse ni alejarse de la realidad que lo circunda sino crear obras separadas de la realidad por medio de la imaginación poética: “Imagination is not to avoid reality, nor is it description nor an evocation of objects or situations, it is today that poetry does not tamper with the world but moves it.” (p. 149)

Los antecedentes de ese gran ímpetu renovador de la teoría creacionista de Huidobro y la poética de Williams se pueden encontrar en el idealismo romántico de Samuel T. Coleridge y Ralph Waldo Emerson. Coleridge ya había explicado en qué consistía la imaginación “secundaria” del poeta: “It dissolves, diffuses, dissipates, in order to recreate; or where this process is rendered impossible, yet still, at all events, it struggles to idealize and to unify. It is essentially vital, even as all objects (as objects) are essentially fixed and dead.”⁴ En su prefacio a *Adán* Huidobro confiesa gran admiración por el poeta norteamericano. Para Emerson el poeta es el único sabio verdadero: “The Namer” o “Language-maker” que satisface nuestra inteligencia al hablarnos de cosas nuevas. Cada nueva generación, nos dice, requiere un modo original de expresarse y, por lo tanto, su poeta-profeta. El poema, según él, no lo hacen los ritmos sino el pensamiento creador del ritmo: “a thought so passionate and alive that like the spirit of a plant or an animal it has an architecture of its own, and adorns nature with a new thing.”⁵ La poesía, declara Williams, “has to do with the crystallization of the imagination--the perfection of new forms as additions to nature.” (p. 140) Ya en *Adán*, poema que anticipa la estética creacionista de Huidobro, el poema está visto como creación virgen de todo prejuicio. El poeta lleva la poesía a los orígenes, a las raíces mismas del arte: “Oh Padre Adán, primera/mirada comprensora sobre la amada tierra!/Única comprensión verdadera/porque todo lo miraba por vez primera/libre de adquisiciones anteriores/libre de herencias.” Williams no es menos enfático: “When we name it, life exists.” (p. 115) Emerson y los románticos idealistas creían, sin embargo, en la función del poeta como intérpreta del mundo y sabemos que Williams y Huidobro en su período plenamente creacionista se apartarán de este principio.

POESÍA ESPACIAL Y VISUAL

Una influencia común a ambos poetas y de mayor transcendencia en sus formas de expresión es la pintura cubista. En Williams, su admiración por pintores como Cézanne, Picasso, Duchamp, lo lanzó a la búsqueda de lo original en su obra literaria. Hasta fines de la primera década de este siglo la poesía de Williams se formó estilísticamente a base de precedentes literarios, sobre todo de Ezra Pound y su Imaginismo (es muy posible que Huidobro haya sido influido también por este movimiento.) Hasta Nueva York llega la influencia de Marinetti y Apollinaire. Desde la Exposición de Arte Moderna de 1913 en

⁴ George Watson, ed., *Biographia Literaria* (New York: Everyman's Library, 1967) p. 167.

⁵ Stephen E. Whicher, ed., *Selections from Ralph Waldo Emerson* (Cambridge: The Riverside Press, 1960), p. 225.

Nueva York la poesía de Williams se amolda a la concepción del arte de los cubistas. En el prólogo a *Kora in Hell* Williams expresa su entusiasmo por este nuevo arte y ya en *Spring and all* se aleja del Imaginismo de Pound. Huidobro, en Francia, se une al grupo de la revista parisiense *Nord-Sud* y escribe su poesía más creacionista, después de abrazar la doctrina cubista de los poetas de ese grupo.

Es bien conocida la influencia de Stéphane Mallarmé en la creación de la poesía espacial de Huidobro y su relación con Apollinaire. Del poema de Mallarmé "Un coup de dès jamais n'abolira le hasard" (1897) Huidobro deriva la posibilidad de una liberación total de la estructura de un poema, los juegos tipográficos, la importancia de la fragmentación del verso y su relación con la página. En los poemas ideográficos de *Canciones en la noche* (1913)--"Triángulo armónico", "Fresco nipón", "Nipona", "La capilla aldeana"--Huidobro ya se acerca a una escritura como la que realizará Apollinaire en los *Calligrammes* (1918). Apollinaire, en contacto con las artes plásticas, representa una tentativa por rescatar el elemento visual del poema. Los principios fundamentales del poema cubista ya se encuentran en su obra. Como Huidobro, Apollinaire participa de la noción del poeta como profeta e instrumento de verdadera fuerza creadora.

El concepto del poema como objeto autónomo, creación verbal e imaginaria, proviene de aplicar a la literatura la estética cubista. Pierre Reverdy, director de la revista *Nord-Sud*, declaraba en su artículo "Le Cubisme" (marzo de 1917): "Nous sommes à une époque de création artistique où l'on ne raconte plus des histoires plus ou moins agréablement mais où l'on crée des œuvres qui, en se détachant de la vie, y rentrent parce qu'elles ont une existence propre." Williams y Huidobro incorporan a su poética los principios fundamentales de la pintura cubista y dan una poesía de creación verbal que es a la vez espacial y visual. Imitando los procedimientos de pintores cubistas como Braque y Picasso, Huidobro y Williams visualizan el espacio y reproducen cierta geometría cubista en sus poemas. En "Paysage", dedicado a Picasso, Huidobro crea un poema-cuadro mediante el uso de ideogramas u objetos figurados, la simultaneidad o yuxtaposición de los objetos dentro del poema, la ausencia de toda secuencia narrativa. Este poema pertenece a *Horizon carré*, libro cuyo título encierra en sí la poética de Huidobro: el horizonte es modificado y convertido en otra realidad, una realidad "cuadrada", es decir, espacial y visual. "Matin" es un poema enmarcado por los soles escritos con mayúsculas y vistos en los cuatro puntos cardinales. El pensamiento es la forma misma del poema: un amanecer logrado mediante la presentación de ciertos aspectos o momentos del paisaje presenciados por el poeta y una superposición de planos. A partir de *Horizon carré* Huidobro elimina la puntuación, fragmenta y encabala el verso, recurre a juegos tipográficos y demuestra una gran preocupación por el blanco de la página. Baste comparar algunos de los poemas traducidos al francés en este libro con los originales de *El espejo de agua*, poemas como "El hombre alegre", "El hombre triste", "Año Nuevo", para comprobar la importancia que le otorga el poeta a partir de 1917 a la estructura y composición del poema. En *Pasando y pasando* Huidobro admite la influencia de la nueva pintura. Dedicó uno de sus libros más originales, *Poemas árticos* (1918), a su amigo Juan Gris, pintor muy admirado también por Williams. Mediante el uso de palabras y adjetivos "visibles" y geométricos ("el adjetivo cuando no da vida, mata", declara Huidobro) ambos poetas transfieren las

cualidades visuales producidas por la materialización del espacio en la pintura a equivalentes verbales. Huidobro: “horizonte cuadrado”, “Bajo aquel humo cónico” (“Gare”), “El aire triangular” (“Eternidad”), “El viento contorsiona las calles” (“Alerta”). Williams usa adjetivos tales como “plastering”, “puckering”, “counter-pulling” para lograr el mismo efecto en su poesía. *Spring and all* comienza con los siguientes versos:

The rose is obsolete
 but each petal ends in
 an edge, the double facet
 cementing the grooved
 columns of air-The edge
 cuts without cutting
 meets-nothing-renews
 itself in metal or porcelain
 whither? It ends-
 But if it ends
 the start is begun
 so that to engage roses
 becomes a geometry-

Williams renueva aquí el concepto de la rosa y el amor. La imagen de la rosa tradicional, como el amor romántico, ya es anticuada, y el poeta considera necesario, por lo tanto, crear algo nuevo y original. El poema, basado en un cuadro de Juan Gris, ofrece una delineación cubista de la geometría de la imagen de la rosa; ahora el amor se va a buscar en el borde del pétalo de una rosa, no en la rosa como imagen: “The rose carried weight of love/but love is at an end-of roses/It is at the edge of the/petal that love waits.” La rosa se hace tangible, palpable, mediante el uso de adjetivos geométricos y visibles: “fragile”, “plucked”, “half-raised”, “cold”, “precise”, “touching”. El poeta va más allá del cuadro de Juan Gris; lleva la rosa al infinito con estos tres versos: “The fragility of the flower/unbruised/penetrates spaces.”

El poema II de este mismo libro del poeta norteamericano es otro ejemplo de transferencia directa de la pintura de una “still-life” al lenguaje poético. Basándose en un cuadro de Demuth--“Tuberoses”--Williams crea un poema espacial y visual en el que se destacan los colores:

petals radiant with transpiercing light
 contending
 above
 the leaves
 reaching up their modest green
 from the pot's rim

 and there, wholly dark, the pot
 gay with rough moss.

En "Horas" (*Poemas árticos*) Huidobro "presenta" una yuxtaposición de elementos paralizados en el tiempo: villorio, tren, llano, charco, estrella, noche, campanario, gotera, que da al poema una apariencia de cuadro (parcialmente destruida por los últimos tres versos.) La fragmentación y disposición de los versos en la página hacen que "Ruta" ofrezca la posibilidad de por lo menos dos lecturas: una progresiva en el orden normal y otra regresiva sin que se altere la interpretación del poema. Los tres primeros versos de "Gare": "La tropa desembarca/en el fondo de la noche/Los soldados olvidaron sus nombres", ilustran esa posibilidad en otros momentos de la poesía del poeta chileno de combinaciones múltiples de versos con significados diferentes. Huidobro, como Williams, crea espacios significantes: es el paisaje mismo, y no el poeta, quien nos está diciendo las cosas. En *Tour Eiffel* (1918) Huidobro escribe notas musicales en la disposición de los peldaños de una escalera y al hacerlo nos da la impresión de que subiéndolas llegaríamos a la Torre Eiffel, "guitarre du ciel". El poema, dedicado a Robert Delaunay, es testimonio de este intento por parte del poeta de trasladar al poema el simultaneísmo de las artes plásticas.

Kora in Hell: Improvisations, como el título indica, es un libro de improvisaciones, escritas casi automáticamente, a las que después el autor añade ciertos comentarios explicativos dentro del texto mismo o en un prefacio. Estas improvisaciones son poemas en prosa (Huidobro los escribió también pero no es en ellos donde más coinciden sus poéticas) en los que la fragmentación del verso o frase y la yuxtaposición de elementos, objetos y perspectivas ofrecen como un cuadro de Delaunay o dibujo de Stuart Davis, una visión más totalizadora de la realidad que logra detener el tiempo en un momento dado; es el presente perpetuo de Huidobro y Octavio Paz. En el fragmento enumerado VII, 1, Williams crea "una visión impresionista de lo simultáneo":

It is still warm enough to slip from the weeds into the lake's edge, your clothes blusing in the grass and three small boys grinning behind the derelict hearth's side. But summer is up among the huckleberries near the path's end and snakes' eggs lie curling in the sun on the lonely summit. But-well-let's wish it were higher after all these years staring at it deplore the paunched clouds glimpse the sky's thin counter-crest and plunge into the gulch. Sticky cobwebs tell of feverish midnights. Crack a rock (what's a thousand years!) and send it crashing among the oaks! Wink a pine tree in a grey-worm's net and play it for a trout; oh-but it's the moon does that! No, summer has gone down the other side of the mountain. Carry home what we can. What have you brought off? Ah here are thimbleberries.

Por medio de la yuxtaposición de imágenes no relacionadas en el tiempo o en el espacio el poeta reemplaza la secuencia narrativa lógica por otra que no sigue ningún orden prefijado: "There is neither beginning nor end to the imagination but it delights in its own seasons reversing the usual order at will." (p. 35) La fragmentación, característica de la poesía moderna, es un elemento importante en toda la poesía de Williams, incluyendo a *Paterson*. Este recurso estilístico, junto con la supresión de la puntuación y la yuxtaposición o acumulación de imágenes y objetos, producen obras "abiertas" que crean una cierta desorientación y ofrecen la posibilidad de más de una lectura. Williams practica la fragmentación no sólo del verso o frase sino también de la obra misma. *Spring and all*, por ejemplo, tiene como su segundo capítulo, el 19, que, de acuerdo con el número que se le

confiere, debería ser el último. Otros no están enumerados y los que lo están no siguen ningún orden aparente.

La imaginación en Huidobro está al servicio de la creación de imágenes sorprendentes e inhabituales, imágenes que constituyan una verdadera "revelación". La imagen huidobriana no nace de una comparación con una realidad exterior sino que intenta descubrir: "la relación oculta que existe entre las cosas más lejanas, los ocultos hilos que las unen". (p. 666) Palabras muy parecidas a las de Pierre Reverdy en su artículo "L'image" (*Nord-Sud*, marzo de 1918): "L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées." Lo esencial en la poesía del chileno es el poder sorprendente de la metáfora: mientras más alejadas las realidades que relaciona más fuerte y transcendente es la imagen. Es también la definición de André Bretón y los surrealistas. Huidobro rechaza, sin embargo, el irracionalismo onírico de la imagen surrealista: "J'aime la patience et l'hirondelle/Le lit à voile pour le voyage sans rêve", pero como para los surrealistas, imaginistas y escandinavos la imagen es el centro o clave del poema. Huidobro crea poemas que son objetos verbales, compuestos de imágenes, situaciones y conceptos "creados": "biplanos encintas"; "El viento mece los horizontes/Colgados de las jarcias y las velas;" "He deshojado mis dedos;" "L'obscurité me mord la tête;" "Su ojo desnudo/Cigarro del horizonte/Danza entre los árboles". En *Ecuatorial* (1918), poema de y sobre la guerra, el sistema metafórico va creando una autonomía propia: son imágenes de relación, de continuidad, de estructura. La imagen "Las estrellas/que caían/eran luciérnagas del musgo" está relacionando dos realidades distintas, estrellas y luciérnagas; no las compara sino que transforma una cosa en la otra, revelando una nueva realidad. Esta imagen a la vez está relacionada en el poema mismo con otra posterior: "cada estrella/es un obús que estalla". Algunas de las metáforas de Huidobro nos recuerdan esa tan conocida de Ezra Pound en su poema "In a Station of the Metro": "The apparition of these faces in the crowd;/Petals on a wet, black bough". El poeta chileno crea, como Pound, imágenes originales en las que se sustituyen una realidad por la otra.

El elemento metafórico es mucho menos importante en William Carlos Williams. En *Kora in Hell: Improvisations* Williams todavía construye algunas metáforas originales logradas mediante la metamorfosis de una realidad en otra; imágenes que nos recuerdan a Pound y a Huidobro: "Thoughts are trees! ...Leaves load the branches and upon them white night sits kicking her heels against the stars". (p. 70) Cuando Williams crea esta imagen: "The streets are turning in their covers. They smile with shut eyes", se acerca al Huidobro de "Los acensores descansan en cuclillas". Pero ya Williams en este libro hace evidente su gran interés por el objeto libre de metáforas: "A poet witnessing the chicory flower and realizing its virtues of form and color so constructs his praise of it as to borrow no particle from right or left. He gives his poem over to the flower and its plant themselves, that they may benefit by those cooling winds of the imagination which thus returned upon them will refresh them at their task of saving the world". (p. 19)

MAS DIFERENCIAS

Spring and all es un verdadero "ajiao" literario: en una serie de 27 poemas y 19

capítulos o fragmentos en prosa, alternados sucesivamente a través de casi todo el libro, el poeta ofrece crítica literaria, crítica a la civilización contemporánea, confesiones personales del artista y, muy especialmente, su manifiesto poético. El elemento metafórico es casi inexistente; la imagen como metáfora ha sido reemplazada por el objeto como imagen. La poesía que crea Williams en este libro es espacial y visual, pero a diferencia de la del chileno, demuestra una preocupación por el objeto como elemento fundamental en su búsqueda de una identidad americana en el arte. Es en este aspecto en el que la poesía de Williams y Huidobro se apartan completamente. El autor de *In the American Grain* y *Paterson* recibe la influencia de las fotografías de Alfred Stieglitz y su grupo de artistas.⁶ El fotógrafo norteamericano de descendencia alemana busca la expresión pura del objeto. Mediante la observación y selección de determinados aspectos de objetos sacados de una realidad concreta, la norteamericana, el fotógrafo logra expresar sus emociones más intensas sin supeditar una cosa a la otra. Sus fotografías son presentaciones del momento o instante mismo del descubrimiento del objeto por el artista. El objeto en Stieglitz, como en Williams, se mantiene autónomo: no funciona como metáfora de otra realidad.

De Marsden Hartley Williams adopta el concepto de que el poeta se debe inspirar en el mundo de su alrededor y no en Francia o ningún otro país de moda. De ahí su tremenda admiración por Stieglitz. Hartley cree que el artista americano debe buscar la belleza en los objetos mismos de la realidad contemporánea, objetos animados e inanimados, y en las relaciones que entretejen entre sí. En su *Adventures in the Arts* Hartley afirma que el verdadero artista, como Cézanne, posee esa capacidad innata de omitir lo superfluo—ese “tact for omission”—y se ve por lo tanto “engrossed with the idea of simplification, directness and an easy relationship of the elements selected for presentation to each other”.⁷ El primer requisito de esta simplificación y de un arte nuevo y original es la identificación del artista con un lugar específico, en especial con la región o lugar de nacimiento.

Louis Zukofsky, en 1931, considera que *Spring and all* es uno de los manifiestos más importantes de poesía norteamericana moderna.⁸ Su definición de lo que él llama “sincerity” coincide con la visión poética de Williams de confrontar y percibir el mundo objetivo en su propia integridad, presentándolo en una forma detallada y específica. “Thinking with things as they exist”, frase de Zukofsky que expresa el criterio estético de ambos poetas. El poema XXII ilustra este concepto de la poesía; poema breve, de sólo ocho versos, en el que el poeta ofrece los objetos como en una pintura: “so much depends / upon / a red wheel / barrow / glazed with rain / water / beside the white / chickens”. Poema espacial y visual que, como los de Huidobro, ofrecen una posibilidad de dos lecturas, progresiva o regresiva, al eliminar toda secuencia narrativa. Poema simple en el que predomina el número dos: dos colores, el rojo y el blanco; dos objetos, la carreta y las gallinas; estrofas de dos versos cada una. Es un poema muy diferente a los de Huidobro por

⁶ Para un estudio detallado sobre la influencia de Stieglitz, Hartley y los pintores cubistas en Williams consúltese el libro de Bram Dijkstra, *The Hieroglyphics of a New Speech*, (Princeton University Press, 1969).

⁷ *Adventures in the Arts* (New York: Boni and Liveright, 1921), p. 34.

⁸ “Program: Objectivists’ 1931,” *Poetry: A Magazine of Verse*, Spring, 1931.

la concentración del poeta en el objeto: dos objetos en contraste hacen que el uno destaque al otro.

El primer poema de *Spring and all* constituye en sí el arte poética de William Carlos Williams. Es el poema que comienza con este verso tan conocido: “By the road to the contagious hospital”, en el que Williams crea un paisaje fotográfico en el mes favorito del autor: marzo. Las últimas estrofas pueden ser simbólicas del despertar de la imaginación y de la percepción poética:

They enter the new world naked,
 cold, uncertain of all
 save that they enter. All about them
 the cold, familiar wind-
 Now the grass, tomorrow
 the stiff curl of wildcarrot leaf
 One by one objects are defined-
 It quickens: clarity, outline of leaf
 But now the stark dignity of
 entrance-Still, the profound change
 has come upon them: rooted they
 grip down and begin to awaken

La ambigüedad, característica de la poesía moderna, es un elemento presente en la poesía de Williams y Huidobro. El “they” del primer verso citado se puede estar refiriendo a bebitos, poemas, objetos de arte, todas las cosas vivientes; es el despertar histórico y el del artista. La naturaleza da vida y define sus objetos y, como ella, la imaginación poética lo hace. “The stark dignity of entrance”: el nacimiento de un niño y de un arte nuevo y original.

El poema XVIII, “To Elsie”, ilustra esa preocupación de Williams por crear una poesía americana libre de metáforas: “The pure products of America/go crazy”. Una poesía basada en la realidad cotidiana, en su aspecto más crudo en este caso, pero separada de ella por la imaginación. “To Elsie” es uno de varios poemas de Williams que Zukofsky cita como entre los mejores ejemplos de lo que él llama “objectification”, poemas como objetos independientes que transmiten “the totality of perfect rest”.

Williams, como Huidobro, rechaza todo símil analógico, realismo descriptivo y simbolismo crudo; como los imaginistas se deshace de los esquemas tradicionales de ritmo y rima: “What I put down of value will have this value: an escape from crude symbolism, the annihilation of strained associations, complicated ritualistic forms designed to separate work from reality—such as rhyme, meter as meter and not as the essential of the work, one of its words”. (p. 102) Lo importante en Huidobro es la imagen y no la rima, pero sí conserva la rima, inclusive la consonante, en algunos momentos de su poesía. El poeta chileno mucho más que el norteamericano gusta de crear símiles sorprendentes,

inhabituales, logrados, como sus metáforas, por la unión o relación de dos realidades distantes: “El tren se aleja como un mensaje telefónico;” “La luna suena como un reloj,” “Los obuses estallan como rosas maduras,” “Un tren puede rezarse como un rosario.” Símbolos de imaginación pura que culminan en esa parodia de los “comos” en *Altazor* (1931).

El poema XXV de *Spring and all* resume muchas de las semejanzas, y algunas de las diferencias, en las poéticas de Williams y Huidobro. Como Huidobro en sus poemas creacionistas, Williams aquí fragmenta el verso, suprime la puntuación, acumula y yuxtapone elementos, escribe palabras con mayúsculas dentro del texto mismo para así destacarlas, ofrece una simultaneidad de planos, suprime la secuencia narrativa e inclusive, como el Huidobro de *Ecuatorial*, ubica el poema en una ciudad moderna de un mundo en plena guerra. Es un ejemplo de la poesía espacial y visual que ambos crean. Obras autónomas en las que predominan una imaginación de la contigüedad y no de la semejanza. Lo fundamental en ambos son las relaciones y no el tema. En los fragmentos en prosa de *Spring and all*, en donde abundan los juegos tipográficos, se percibe un cierto sentido humorístico y paródico que lo acercan al Huidobro de *Altazor*.

A pesar de las semejanzas las diferencias son grandes y bien evidentes. Williams, como ya se ha visto, es un poeta interesado en los objetos como tales y en las relaciones que establecen entre sí: “Say it, no ideas but in things”.⁹ Este interés por el objeto es parte de su búsqueda de una identidad americana en el arte; el poeta se mete en la realidad que lo circunda, separado de ella sólo por los poderes creativos de la imaginación. Huidobro no se interesa ni en el objeto ni en lo americano; es más, trata de evadirse de la realidad construyendo poemas como grandes juegos verbales. En *Altazor* el lenguaje adquiere una gran plenitud verbal, es el lenguaje como pura magia. El concepto del poeta-mago que insiste en descubrir las relaciones ocultas entre las cosas y que lleva el lenguaje a su autodestrucción en *Altazor* no aparece en Williams. El poeta norteamericano, de naturaleza más humilde que el chileno, no comparte tampoco su creencia en el poeta como Dios. El elemento metafórico, tan importante en la poesía creacionista de Huidobro, es casi inexistente en la de Williams. Huidobro escribe ideogramas; Williams nunca lo hace. El poeta chileno es un poeta del viaje: trenes, aviones, barcas; poesía en constante movimiento: *Poemas árticos*, *Ecuatorial*, *Altazor*. Williams es un poeta del “baile”: “Nowadays the elements of that language are set down as heard and the imagination of the listener and the poet are left free to mingle in the dance.” (p. 59)

University of Pittsburgh

ALINA L. CAMACHO DE GINGERICH

⁹ Paterson, New York, 1946.