

William Carlos Williams

La invención necesaria

Ensayos, cartas, poemas

Selección, traducción, prólogo y notas
de Juan Antonio Montiel



EDICIONES
UNIVERSIDAD DIEGO PORTALES

Prólogo

Fragmentos de un idioma nuevo

JUAN ANTONIO MONTIEL

I

Empezaré dando un pequeño rodeo. Antes de hablar de William Carlos Williams, me gustaría recordar un libro que el poeta y crítico literario Karl Shapiro publicó en 1965, y que lleva el sorprendente título de *En defensa de la ignorancia*. Aquel título no era un mero exabrupto, sino una toma de posición frente a un conflicto fundamental que el tiempo ha hecho cada vez menos evidente. Hoy en día, a los ojos de muchos, la vanguardia poética aparece con frecuencia como un movimiento más o menos homogéneo, caracterizado, si no por una general confianza en el futuro, sí por una especie de común huida hacia delante. No fue así, desde luego. Antes que otras muchas cosas, las vanguardias poéticas constituyeron un amplio espectro de especulaciones sobre la esencia de la modernidad, política y estéticamente diversas; incluso podría decirse que cada vanguardia postuló una modernidad distinta, y después reaccionó frente a ella. Algunos poetas se mostraron confiados en la tecnología como insignia del futuro. Otros, que partían de un decepcionante diagnóstico del estado del mundo, se entregaron a una intensa recapitulación de la tradición y del pasado: para ellos, la modernidad era un territorio devastado que sólo la tradición, una vez reconvertida y expurgada, podía recuperar para la vida humana. Hubo también quienes apostaron por una especie de reivindicación del presente, enten-

dido como un ámbito desconocido y sin embargo abierto a la experiencia poética. Desde este punto de vista, la poesía se erigía en una vía de conocimiento del mundo a partir de la experiencia del poeta, no de su memoria o de su ambición, y ese conocimiento *existencial*, a su vez, venía a ser el único punto de partida válido para toda transformación ulterior.

Sin duda, esta última perspectiva era la más radical de todas. En primer lugar, entrañaba una renuncia a los saberes –y a las experiencias reconvertidas en saber– heredados de la tradición: en vez de entenderse como asideros a los cuales poder aferrarse, aquéllos se descubrían como mediaciones indeseadas frente a la experiencia como tal. Por otra parte, vetaba la posibilidad de acudir sencillamente a las formas tradicionales y refugiarse en ellas: al fin y al cabo, éstas eran parte de esos saberes o, en relación a ellos, actuaban como un marco hecho a medida, inutilizable para otros fines. Pero, por encima de todo, esta última perspectiva implicaba, para los poetas, la obligación de tomar distancia frente a todo aquello que, en un margen que iba de la erudición a la extravagancia, garantizaba de algún modo su estatus como tales. Así, quienes avanzaban por esta vía se veían forzados a asumir la precariedad, la provisionalidad de su obra y de su figura, por lo menos mientras no pudieran estar seguros de haber alcanzado el objetivo último de refundar la poesía.

William Carlos Williams formaba parte de esa clase de poetas comprometidos con su presente. La profundidad de su compromiso sólo puede medirse si se tiene en cuenta la enorme resistencia de su entorno y la incompreensión que rodeó a su obra durante la mayor parte de su vida. A causa de su postura, en gran parte, Williams se vio a sí mismo condenado por muchos años al exilio de lo que alguna vez llamó “la galaxia de los poetas”; y aún hoy su obra sigue planteando problemas para la crítica.

Un indiscutible habitante de esa galaxia, Wallace Stevens, nos sirve como ejemplo de la reacción que suscitaba Williams entre

sus contemporáneos, incluidos los demás poetas. Para describir la obra de Williams –y en el prólogo a sus *Poemas escogidos*, nada menos–, Stevens utilizó, quizá por primera vez, en 1934, el término “antipoesía”. Nicanor Parra ha hecho bandera de este término, que actualmente es bien recibido, pero para Williams, en aquellos momentos, suponía poco menos que un ataque. Al fin y al cabo, como en el caso del propio Parra, su propósito no era oponerse a la tradición, ni mucho menos: su poesía no se significaba por su voluntad de oposición; no era un “anti”. Ni siquiera pretendía fundar, sino refundar, es decir, recuperar para la poesía lo que él entendía como una capacidad olvidada: dar forma –nueva por necesidad– a la experiencia. Sólo esa actitud podía, a su entender, dar cabida a la poesía estadounidense en el panorama mundial: esta tradición, paradójicamente “nueva”, suponía, bien vista, la renovación de antiguos valores olvidados que, a fin de cuentas, permitieron que la poesía, surgida en Grecia, dejara de ser exclusivamente griega.

Si acaso, Williams se oponía a Eliot –por lo que hubo de pagar un alto precio. Aceptar que se le definiera como “antipoeta” equivalía a aceptar que Eliot era el poeta por excelencia, mientras que Williams tenía que limitarse a ser, como afirmaba Wallace Stevens, “un flagelo”.

Pero volvamos a Shapiro. Su “defensa de la ignorancia” era una manera de desmarcarse implícitamente de la intención con que Stevens parecía emplear el término “antipoesía”. A pesar de los esfuerzos de Stevens por vincularlo con un *ethos*, su alcance parecía eminentemente estético, referido, sobre todo, a la elección de los temas. Desde ese punto de vista, lo peculiar de Williams consistiría en que su poesía no renunciara a lo “feo” o a lo banal. En contraste con ello, la “ignorancia” a la que aludía Shapiro tenía fuertes resonancias existenciales: valía por una apertura al conocimiento del mundo.

En realidad, el propio Williams, en un pasaje del prólogo a *Core en el infierno* –incluido en esta antología–, se refiere a la “tierna

belleza” de la ignorancia que, igual que la niebla, una vez disipada, da paso al descubrimiento del mundo. No obstante, el pasaje no carece de ironía: describe a un joven francés que observa embelesado a una jovencita estadounidense, creyendo que ésta toca el piano ¡cuando en realidad está haciendo sonar una pianola! No es que Williams rehusara aceptar la dirección dictada por el equívoco, los caminos que éste abre; más bien todo lo contrario. Sin embargo, hacía una clara distinción entre el yerro y el descubrimiento en sí, al que definía como “una comprensión tal que tiene el poder de hacer estallar las medias verdades en mil pedazos”. Quiero decir que, desde la perspectiva de Williams, la equivocación –lo que Williams llama la “derrota”– sin duda puede ofrecernos un camino, incluso fundamental, aunque no garantiza el descubrimiento, que está más allá. En el caso particular de este fragmento, además, lo que subyace a la equivocación es la confusión que impide reconocer un objeto puramente mecánico en razón de una pura inercia sentimental, y eso es justo lo que Williams buscaba combatir. (Hay que decir, por otra parte, que Williams entendía el poema como un objeto mecánico.)

En cualquier caso, el argumento de Shapiro tomaba como punto de partida la constatación de que, hacia los años sesenta, la crítica, sobre todo en los ámbitos académicos, parecía haberse decantado ya por una de las interpretaciones –o postulaciones– de la modernidad: la que reconocía en T. S. Eliot a su máximo representante. Me he referido ya a los poetas de vanguardia que partían de un diagnóstico desolador del presente. Ninguno acierta a formularlo tan rotundamente como Eliot, en el título del más célebre de sus poemarios: *La tierra baldía*. Eliot encabezó ese mencionado retorno a la tradición con el propósito de reelaborarla. Agregó ahora que esta reelaboración implicaba, en primer lugar, la reformulación del canon, pero además propugnaba la plena integración de la poesía en la “cultura” –básicamente entendida no en un sentido extenso, antropológico, sino más bien como una

especie de patrimonio heredado que administran particularmente los eruditos–, lo que conducía a la asociación de la figura del poeta con la del intelectual.

Eliot mismo no era simplemente un poeta, sino un teórico en toda regla: la cabeza visible de la Nueva Crítica, que para entonces hacía furor en las universidades. En relación a esto, Shapiro afirma:

La diferencia radical entre Williams y [...] Eliot es que Williams divorcia a la poesía de la “cultura”, o cuando menos eso intenta. Williams pelea por la existencia misma de la poesía (mientras que Eliot y Pound tan sólo se ocuparon de sus “usos”).

La “defensa de la ignorancia” que hacía Shapiro suponía, pues, una defensa de Williams entendida, de algún modo, como una alianza en contra de Eliot (y Pound).

En primer lugar, Shapiro denunciaba que, al haber tomado el control de la crítica, Eliot cerraba el camino a toda lectura que pusiera en duda los presupuestos de sus propios poemas. Probablemente tenía razón: aún hoy, cincuenta años después de su muerte, resulta difícil encontrar comentarios sobre Eliot que no compartan tales presupuestos; en Inglaterra escasean incluso las ediciones anotadas, y me consta –puesto que me he ocupado de traducir algunos– que sus escritos circulan sin que nadie se atreva siquiera a enmendar las erratas. La respuesta de Shapiro a este veto tácito a la crítica a Eliot fue un duro ensayo sobre éste, titulado nada menos que “La muerte del juicio crítico” y que hace parte de *En defensa de la ignorancia*.

Pero las cosas no paraban ahí: Shapiro, además, cuestionaba el canon propuesto por Eliot, que de algún modo obligaba a poner bajo sospecha, a olvidar o a transformar críticamente la obra de todos aquellos poetas que no cumplieran ciertas condiciones, entre las cuales la erudición no era, ni mucho menos, la menor.

Entre todos los poetas posibles, Eliot pareció preferir siempre a los poetas doctos. De este modo, para muchos de sus seguidores, la pléyade de los poetas “ignorantes” desapareció como por arte de magia del horizonte poético, o bien tuvo que disfrazarse para la ocasión. Entre ellos podían contarse tanto François Villon como el mismísimo Shakespeare –que era todo menos un “doctor”. Y, por supuesto, Williams, que para Shapiro era uno de estos poetas “ignorantes”.

Si me he demorado en explicar la posición de Shapiro es porque me parece un buen ejemplo de la curiosa vía por la que la crítica ha terminado por aceptar la poesía de Williams, hasta concederle un reconocimiento más o menos generalizado. Parece claro que hoy en día resultaría impensable para cualquier crítico o historiador de la poesía pretender explicar la evolución de la poesía estadounidense sin tener en cuenta la obra de Williams; las universidades la han incluido unánimemente en sus programas y Williams es para muchos estadounidenses una especie de “poeta nacional”. No obstante, pienso que este reconocimiento no se ha producido sin ciertos recortes y malentendidos en torno a la obra de Williams que aún hoy perduran y en los que incurren incluso críticos tan lúcidos como Shapiro.

Hace años, en un ensayo dedicado a José María Eguren y César Vallejo que luego se incluyó en *La poesía, los poemas, los poetas*, Emilio Adolfo Westphalen planteó una reflexión que resulta muy pertinente aquí. La transcribo respetando la peculiar puntuación de Westphalen:

no será – desde luego – el reconocimiento oficial tardío lo que confiera vigencia a la obra de esos poetas – más sintomático de su vitalidad será el que aún sean materia de discrepancia y polémica – las primitivas resistencias se habrían camuflado pero no han cedido por entero – las consagraciones oficiales póstumas tendrían más bien los visos de un subterfugio ladino – una manera de querer enterrar

definitivamente a los incómodos perturbadores de conformismos estéticos y sociales.

Creo que es fácil reconocer en ciertas lecturas de la obra de Williams, si no un “subterfugio ladino” con todas sus letras, sí una fuerte resistencia, dictada quizá por lo que Westphalen llamaba “conformismos estéticos y sociales”. Un caso típico sería el de Harold Bloom, quien, por ejemplo, ha señalado en el prólogo a una antología crítica de Williams que éste no es sino “el autor de alrededor de doce poemas cortos y cuatro notables poemas extensos en los que el verso se alterna con la prosa”.

Creo que la conocida inclinación de Bloom por poetas de signo contrario a Williams –él mismo se define en ese prólogo como miembro de la “escuela de Wallace Stevens”– explica su postura, que, no obstante, no puede a estas alturas simplemente ignorar la obra de Williams. Pero el ejemplo de Shapiro, y de otros como él, resulta sin duda mucho más interesante.

A pesar de acertar –creo– en su diagnóstico de las limitaciones del eliotismo, y de elogiar la mayor parte de la poesía de William Carlos Williams –con excepción de *Paterson*: justamente el que Williams consideraba su poema más importante–, Shapiro rechazaba abiertamente las reflexiones “teóricas” de aquél, vale decir, la gran mayoría de sus ensayos y declaraciones en general. En el texto *En defensa de la ignorancia* se lee: “Es muy desafortunado que [Williams] se ocupe de la teoría. En el fondo [...] no es un intelectual, y es demasiado humano, empático y natural para erigirse en símbolo del antiintelectual”.

Es posible que en el caso de un poeta distinto la afirmación de Shapiro careciera de importancia; no así en relación a Williams, dado que en gran parte su obra gira precisamente en torno a un supuesto que Shapiro contradice de modo implícito: la continuidad entre la poesía y la prosa reflexiva, que Williams tematizó en libros tan tempranos como *Core en el infierno*, de 1920, y *La pri-*

mavera y todo, de 1923, y que constituye el fundamento compositivo de *Paterson*, poema al que dedicó sus últimos años.

Si hacemos caso al modo en que Williams concebía su propia obra, descubrimos que el rechazo de Shapiro y de otros como él se erige en un obstáculo insalvable para la comprensión de sus objetivos.

Por supuesto, Williams no era un intelectual –acaso un médico de pueblo, con lo que eso pudiera significar a principios del siglo xx– ni tampoco un antiintelectual. De esto último se le ha tachado con frecuencia, fundamentalmente a partir de cierta interpretación de uno de sus “lemas”: “No ideas but in things”, que Octavio Paz tradujo como “No ideas, cosas”, pero que también podría traducirse como ‘Ideas, sólo en las cosas’. Está claro que la frase no necesariamente implica, como algunos suponen, una deslegitimación del pensamiento en el ámbito de la poesía, sino que bien puede entenderse como una reflexión sobre la necesaria materialidad de los poemas en un mundo que, ya en época de Williams, reservaba para éstos las estanterías de las bibliotecas, o los desolados regazos de los “expertos”. En vez de eso, Williams postulaba al poeta como un elemento transformador de la sociedad por vía de las formas y de la reflexión formal: del pensamiento, y no tanto de la “acción”. Esas formas, a su vez, sin importar si se resolvían en prosa o en verso una vez transformadas por la imaginación del poeta, tenían como único fundamento válido la lengua de la calle. Para Williams, el poeta-pensador es el gran escucha, el gran observador (“... yo, / para hablar, sólo tenía / mis ojos”, escribe en “La hostia”), mientras que la poesía, en prosa o verso, es, justamente, el refugio último de la lengua y del pensamiento ante el poderoso avance de la “abstracción”, de la “expresión”, del “espíritu”, conceptos que han terminado por confundirse entre sí. Para Williams, el pensamiento que se aferra a sus objetos, que busca “poseerlos” con tal fragor que a menudo termina por romperlos, debería dejar paso a un pensar tal que

permita que la mente “florezca”, y que “sus ramas permanezcan flexibles”.

Por supuesto, el punto de partida poético de Williams no podía ser otro que lo que él llamaba el “idioma estadounidense”, distinto del inglés británico. De hecho, la defensa de esa lengua inconfundible se convirtió en una de sus principales banderas y, a la vez, en la más incomprensible de sus aportaciones. No por nada, en un poema de *Cuadros de Brueghel*, le reprochaba a Pound:

Tu inglés
no es lo bastante específico
Como autor de poemas
te muestras como un inepto o acaso como un
usurero

Pero volvamos a la frase de Shapiro, ésta en la que dice que la diferencia radical entre Williams y Eliot es que aquél divorcia a la poesía de la “cultura”, o cuando menos eso intenta. De nuevo, Shapiro sólo tiene razón si entendemos la cultura como aquello que es patrimonio de los eruditos. Para Williams, “la existencia misma de la poesía” dependía de la capacidad de ésta para dar forma a la experiencia del mundo partiendo de la lengua hablada, que al fin y al cabo constituye la experiencia fundamental de la lengua; justamente esa experiencia, conformada con ayuda de los poetas, es la base misma de la cultura: *es la cultura*. Así, lo que Williams rechazaba era la idea de “cultura universal”, que desestima las experiencias particulares en vez de construirse a partir de ellas.

Por eso mismo resulta curioso –y también muy característico– que Shapiro, enemigo declarado de Eliot, solidarice de algún modo con éste a la hora de entronizar al intelectual y al erudito –y no al poeta– como los únicos con verdadero derecho al pensamiento. Al fin y al cabo, el intelectual no es más que una figura perfectamente ubicable en el tiempo: estrictamente histórica.

Como hemos visto, vincular la poesía con la alta cultura conduce ni más ni menos que al cercenamiento de una buena parte de la tradición poética y “teórica”: si bien las ideas de Shakespeare no toman propiamente la forma al uso de la teoría, eso no las hace menos profundas, y ni siquiera menos reconocibles como tales ideas. No es necesario ver a Shakespeare como un filósofo para considerarlo como un pensador, sin escatimarle, además, su condición de poeta y dramaturgo.

Desde luego, no pretendo comparar a Williams con Shakespeare, pero me siento obligado a señalar que la obra de Williams puede haber sido “traicionada” al desposeerla de las reflexiones que tan íntimamente la componen. Al día de hoy, no existe más que una edición en inglés de los ensayos de Williams –por lo demás bastante incompleta, como ya denunciaba Robert Creeley en cuanto el libro apareció, en 1954–; y éstos sin duda se han estudiado muchísimo menos que sus poemas. En cuanto a nuestro contexto, no hay sino un par de libros publicados que reúnen algunos de esos ensayos; me refiero a *En la raíz de América*, que ha merecido varias ediciones, y a una antología preparada por el poeta Hugo Gola en México, que apenas se distribuyó. El resto son piezas sueltas, frecuentemente inencontrables.

Es cierto que la poesía de Williams no ha corrido mejor suerte: Williams es, en castellano, un poeta para conocedores, pero, en cualquier caso, la parte de su poesía a la que tenemos acceso nos ha llegado, además, privada de su contraparte en prosa, lo cual, si lo que he venido suponiendo es verdad, podría habernos impedido valorarla en su justa dimensión. Creo que es lícito especular, incluso, que la falta de penetración de Williams en la cultura hispánica pueda estar relacionada con la imposibilidad de acceder a aquellos ensayos que la completan y explican.

Mi impresión es que la poesía y los ensayos de Williams –en particular estos últimos– forman parte de una vertiente poética que de algún modo no ha prosperado, o que no lo ha hecho

a la vista de todos. Quizás el destino de Williams simplemente quedó signado por su contumaz ataque a Eliot –quien se lo sacudió, además, como quien espanta una mosca. Sin embargo, es un hecho que la poesía moderna al modo de Eliot –que sin duda era un poeta extraordinario– es todo menos incómoda, y al cabo condujo, como Williams preveía, a una tremenda regresión. Pienso en poetas como Philip Larkin –que fue, en pleno siglo xx, un gran poeta decimonónico–, pero también en una parte de los poetas jóvenes de Latinoamérica y España, que han renunciado sin más al “proyecto vanguardista” –que, como he dicho, suele ser visto erróneamente como una unidad. La poesía, por otra parte, parece hoy alejada de los grandes problemas del pensamiento, incluso de la propia poética entendida como un problema.

II

No creo que lo perdido pueda recuperarse, pero asumo, como he dicho ya, que una parte del proyecto de Williams podría seguir vigente como posibilidad de un pensamiento –y de una escritura– que proceda de una manera distinta; que proceda, por ejemplo, sin miedo al fracaso o al equívoco, aunque sin confundirse con ellos, y que conduzca, por tanto, a distintos lugares: los “nuevos lugares” de los que Williams habla en su poema “El descenso”:

[...] Un
mundo perdido,
un mundo insospechado,
abre paso a nuevos lugares

Resultaría impertinente –además de imposible– pretender explicar aquí, ni siquiera a grandes rasgos, en qué consistía la “teoría” de Williams; en último término, para eso están los ensayos, las declaraciones, las cartas y los poemas que hemos reunido en este

libro. Sin embargo, me gustaría apuntar un par cosas. Ya he explicado que, en mi opinión, la “antipoesía” mencionada por Wallace Stevens y la “ignorancia” atribuida por Shapiro son incompatibles con una lectura que tome en serio los propósitos explícitos del propio Williams; me siento obligado ahora a esbozar al menos esa lectura. Por otra parte, no se trata de asumir lo dicho por Williams sin más: soy muy consciente de los frecuentes problemas de los autores a la hora de explicar su propia obra. Pero el caso es que no creo que las advertencias de Williams deban ignorarse simplemente; muy al contrario: estoy convencido de que la lectura de sus ensayos y demás escritos aquí incluidos arroja efectivamente nueva luz sobre su obra, hasta el punto de volverla –por decirlo en términos barthesianos– nuevamente “escribible”: influyente, aprovechable.

Williams no se vio a sí mismo como un “antipoeta”, y tampoco como un poeta “ignorante” –si bien declaró alguna vez sentir “envidia” ante la erudición de Eliot. Linda Wagner Martin trajo a colación, en el ensayo “Leer a Williams”, publicado en el número 11 de la revista *Context*, una definición interesante por llamativa. Nos recuerda esta crítica cómo, durante algún tiempo, Williams se complació en cultivar una imagen de “wild poet”, es decir, de poeta salvaje o alocado, frente a los que describía como “intelectuales encogidos”. Por supuesto, esa imagen contrasta con las pacíficas maneras del pediatra de Rutherford, Nueva Jersey, que al fin y al cabo era Williams, a quien George Oppen consideraba enemigo de toda extravagancia o actitud “bohemia”:

La poesía modernista estadounidense –escribe Oppen, en referencia a Williams– toma como punto de partida la necesidad de dar con la imagen, con lo encontrado y visto cada día, cuyo significado se ha transformado, al cabo, en el sentido y color de nuestras vidas. El verso, que hasta entonces era retórica de la exageración y la petulancia, se transforma con los modernistas en el momento de la verdad:

una cuestión de oficio, precisión y exactitud. Un arte con estas características siempre ha tenido que defenderse contra una bohemia rabiosa y amargada, cuya pasión consiste en arrasar ese arte que, en su máxima expresión, es el último bastión contra el onanismo que ellos consideran artístico. En esos círculos se fabrica una admiración cínica del artista como una especie de niño eterno, y es la pesadilla del poeta o del artista verse vagando entre una sarta de ignorantes o en los decrepitos emplazamientos de la bohemia.

Si no como extravagancia, exageración o petulancia, ¿cómo podría entenderse el salvajismo, o la locura, de Williams? Me parece que, para ser congruente con lo dicho hasta aquí, lo apropiado sería revisar la concepción predominante de *salvaje*, que por lo común se establece en oposición al término *civilizado*. Al hacerlo, lo primero que salta a la vista es la vinculación de ese concepto con la idea de “cultura universal”, que no es sino otra cara del eurocentrismo. Sólo hay que pensar hasta qué punto –por ejemplo en *Robinson Crusoe*– el “salvaje” es visto, sin pudor alguno, como el “niño eterno” con el que Oppen identifica a ciertos poetas. Frente a esta lectura, la posición de Williams parece preñada de ironía: al mostrarse a sí mismo como un “salvaje”, abraza no solamente su condición de americano, sino que caracteriza esa condición como una lucha a contracorriente contra el *establishment* occidental.

Esto último puede verse con claridad en uno de los ensayos incluidos en este volumen, dedicado a Edgar Allan Poe.* Uno de los objetivos fundamentales de este ensayo es justamente probar hasta qué punto la supuesta extravagancia, la “reputación de loco” de Poe no es sino el resultado de una lectura que asume, por puro

* En lo que sigue me propongo centrarme únicamente en dos ensayos: el dedicado a Poe, de 1925, y el ya mencionado prólogo de *Core en el infierno* (1918), así como en un par de poemas que me parecen, junto a aquéllos, los textos más característicos del pensamiento de Williams.

conformismo, el punto de vista europeo. Para Williams, por el contrario, la obra de Poe debe ser explicada como una reacción frente a una sociedad, la del siglo XIX estadounidense, que luchaba desesperadamente por imitar las formas características de Europa como si éstas pudieran desvincularse de la historia o del paisaje (Williams recuerda con sorna cómo alguna vez se quiso erigir una copia de la Giralda en pleno centro de Nueva York). Para Williams, en vez de personificar la extravagancia, Poe representa “el Nuevo Mundo [...], el genio redivivo de ese lugar, que por primera vez desemboca en la expresión”; el “vigor autóctono”, en clara oposición a la “imitación colonial”.

Por supuesto, Williams se ve a sí mismo como heredero de Poe; incluso como una especie de *alter ego* de éste, puesto que él también se siente forzado a batallar con su país y con su época. Si tenemos esto en cuenta, descubrimos hasta qué punto ciertas frases del ensayo sobre Poe cobran la fuerza de un reclamo en primera persona:

Como tantas otras cosas en Estados Unidos, la valía del genio de Poe tiene que ser rescatada de nuestros detritos, o al menos librarse de la “protección” de la que tuvo que ser objeto para que pudiera, de alguna forma, sobrevivir entre nosotros..., donde todo brote es rápidamente pisoteado.

Si, con Williams, entendemos la frecuente aparición de muertos, de “cuerpos hechos pedazos” en los relatos de Poe como un índice del “disgusto de Poe frente a sus coterráneos”, su propio “salvajismo” se nos revela como una reivindicación. Igual que Poe, Williams “no echó mano del desprecio, la indiferencia o el desdén frente a las obras precedentes, sino que abiertamente las atacó”.

Es verdad, por otra parte, que la referencia al “salvajismo” y la “locura” parecen colocar a Williams –tanto como a Poe– en la

estela del Romanticismo. De hecho, Wallace Stevens, luego de caracterizar a Williams como un “antipoeta”, lo define como “un poeta romántico”, aunque “no en el sentido usual”. Lo curioso es que el propio Stevens reconoce que Williams seguramente “se horrorizaría” ante esa definición, y aun así se empeña en dibujarlo como un poeta que sólo puede entenderse en términos de su reacción frente a otros poetas: “un flagelo”; incapaz, por tanto, de un pensamiento positivo. Stevens se muestra incluso condescendiente cuando afirma, al final de su ensayo, que “todos los poetas son, hasta cierto punto, poetas románticos”.

Por mi parte, de nuevo me siento inclinado a tomar a Williams mucho más en serio. En un poema notable, “En el jardín del manicomio” –incluido en *La música del desierto*, de 1954–, Williams expone su propia imagen de la locura, en clara alusión a la “actitud poética”, y esta imagen se aparta claramente de la lógica romántica. En el principio del poema, los locos pasean por un bello jardín entregados al juego amoroso bajo la atenta mirada de san Francisco, que los observa con “los ojos llenos de piedad” e incluso les da de comer de su propia mano. Allí

sobre la hierba
 las jóvenes parejas
se abrazan .
 como en un cuento
 de Boccaccio.

Ciertamente, antes de esta mención de Boccaccio la atmósfera del poema parece indiscutiblemente romántica, pero a partir de ese momento las cosas se ven, literalmente, bajo una luz distinta. La referencia a Boccaccio –y al *Decamerón*– nos recuerda súbitamente que esa imagen idílica de primavera se desarrolla en un contexto de encierro, donde la luz está “atrapada entre [...] cuatro paredes”; de repente, sin embargo, descubrimos que

[...] ha cambiado
la escena.
Los amantes levantan la cara
Sin saber qué ha pasado.
El verano ha llegado ya.
¡Brilla intenso
el sol!
Cegados por la luz
caminan confusos
buscando
entre las hojas
un lugar mejor

[...]
Llenos de terror
buscan
una flor familiar
para guarecerse,
y los abrume
la inmensidad del campo.

[...]
Despertados
del sueño del primer amor
parecen niños
arrancados de un largo dormir.

[...]
El santo discretamente
Se aleja.
Una mujer,
que se arma de valor,
aparta las hojas
y sale sola
a la luz
haciéndose sombra
con la mano
mientras su corazón

bate locamente
¡y su cerebro
se abre
al sentido
de todo!

He aquí la desaparición del paisaje romántico, caracterizada por la nueva luz que transforma el amor en libertad; el santo “se aleja”, la mujer “aparta las hojas”. Puede que los locos parezcan niños, pero no son “niños eternos”, puesto que han sido “despertados / del sueño del primer amor” y “arrancados de un largo dormir”.

Hasta donde esa mujer loca, cuyo “cerebro / se abre / al sentido / de todo”, pueda erigirse en imagen no ya de la locura en sí, sino de la locura del poeta, la imagen de Williams se aleja del Romanticismo: implica una renuncia a la “subjektividad” en pro de una apertura a un entorno que carece de “santos” y de “espíritus”, y a una naturaleza que ha sido “apartada”, relevada como fin último de la observación –que ahora se dirige, más bien, al “sentido de todo”. Al parecer, igual que el “primer amor”, el Romanticismo, junto al resto de las soluciones formales del pasado, debe morir, puesto que “si no se le ayuda a morir [...] bien puede convertirse en la columna vertebral de una especie de religión sórdida”.

Si atendemos a lo que puede verse en “En el jardín del manicomio”, la “locura” poética que Williams propone no puede resolverse en extravagancia, mucho menos en una “religión sórdida”, sino en un “despertar”. Tal como la mujer loca del poema, el poeta ha de renunciar al encierro que suponen las formas rígidas del pasado y abrirse a la libertad formal, que al cabo esconde la posibilidad de dar con “el sentido de todo”, que, a su vez, es abierto y cambiante: la libertad formal supone alejarse de toda rigidez; de toda estabilidad, incluso. En el caso particular de la poesía, en vez de resolverse en una métrica tradicional, lo hace en un

“pie variable”; las ideas, por su parte, en vez de constituirse en sólidas unidades, lo hacen en fragmentos, puesto que, como se lee en el prólogo a *Core en el infierno*,

gracias a la fragmentariedad de sus composiciones, el poeta se adueña de un arma que no podría poseer de ninguna otra manera. A veces, la velocidad de las emociones es tal que, mientras batallamos para alcanzarlas, en una clara exaltación del desespero, conseguimos tocar muchas cosas, pero no asirlas, o bien –las más de las veces– el contacto termina por romperlas.

He ahí una clave formal y conceptual de la poesía y de los ensayos de Williams: son fragmentos; ningún texto es una unidad en sí mismo, ningún género es una unidad en sí mismo, y ni siquiera reunidos proyectan una imagen cerrada.

Por otro lado, muchos autores han subrayado el interés de Williams por la ciencia, que explican a partir de su condición de médico. Sin embargo, es indispensable precisar que las menciones de Williams a la ciencia se reducen, fundamentalmente, a una defensa de Einstein y del principio de la relatividad, con todo lo que esto implica:

¿Cómo podemos aceptar la teoría de la relatividad de Einstein, que afecta nuestra propia comprensión del cielo –sobre el que tantos poetas han escrito–, sin incorporar el hecho fundamental al que apunta –la relatividad de las medidas [de la métrica]– en nuestra propia actividad, los poemas? ¿Nos creemos fuera del universo? [...] La relatividad se aplica a todas las cosas, igual que el amor, si de verdad se ama al prójimo (“El poema como campo de acción”, 1948).

La “falta de concisión” que tanto se ha criticado a Williams no es, pues, ajena a la relatividad, en lo que ésta tiene de nuevo paradigma. Williams también asume la necesidad de un pensamiento

nuevo que, según él, se nos impone al constatar la innegable diferencia de la realidad americana con respecto de la europea. Williams caracteriza esa nueva manera de pensar contraponiéndola al usual deseo de “poseer los objetos” que caracteriza el pensamiento occidental. En vez de eso, Williams propone “ir tras ellos [...] igual que las tres pastoras corrían detrás de Peer Gynt”. Ese “ir tras ellos” se plantea como una crítica al voluntarismo absoluto que Williams asocia con el uso instrumental del lenguaje: la comunicación y la información. Williams apela, en cambio, a la necesidad de una experiencia concreta del mundo y del lenguaje, según se lee en su prólogo a *Core en el infierno*:

Es raro que dos personas establezcan entre sí algo que no sea una comunicación elemental. Las razones quedan sepultadas por la acción, y apenas hay dos o tres razones que todo el mundo acepte como causas de una acción cualquiera. Sin embargo, también es raro que una persona sola consiga siquiera adivinar vagamente en qué consiste la realidad; una persona sola, que sin duda habrá pasado la vida cultivando su intimidad, no es sino una persona a medias. Vivimos en compartimentos estancos, y esto se debe a la gruesa fibra que rodea las acciones. Éstas, como tales, difícilmente comunican algo: su mundo es un mundo de piedras [...]. Hablar en serio es ir tras los hechos. Hablar para “informar” esclaviza las palabras, que sólo florecen cuando corren tras la imaginación igual que las tres pastoras corrían detrás de Peer Gynt. Sólo así las palabras se colocan por encima de las acciones. Por eso hoy en día los poetas escupen sobre la rima y la retórica.

La crítica de la retórica tiene que ver, justamente, con la comprensión de las formas consagradas por la tradición como “compartimentos estancos” en los que las palabras quedan “esclavizadas”, en vez de ser libres de movilizarse en pos de los objetos. Es por eso que Williams acude a formas abiertas, como lo que él llamaba “improvisaciones”: fragmentos en los que la reflexión avan-

za alimentada por la imaginación. Con respecto a este punto, es imprescindible notar que Williams no habla de nada parecido a la escritura automática preconizada por los surrealistas. Ciertamente, él también alude al inconsciente (véase, en este mismo volumen, el ensayo titulado “Cómo escribir”), pero sólo como un momento inicial de la labor del escritor, indispensable para romper con los prejuicios, para “movilizarse” y apartarse de la moral al uso. Sin embargo, para Williams el “fluido inconsciente” (“un vago fluido que se expresa mediante un mero simbolismo ritual”) no es lo fundamental, sino su transformación en palabras concretas, en formas concretas, “vertidas sobre el papel”. Esa transformación necesita “una voluntad capaz de respaldarla”, de otro modo permanecería en la zona de lo amorfo: no llegaría jamás a convertirse en forma. La acción pura es, para Williams, simplemente incomprendible. Su poeta ideal, como puede inferirse del prólogo de *Core en el infierno*, sería una combinación entre Mina Loy, asociada con Duchamp y con el surrealismo, y Marianne Moore, a quien Williams atribuye esta lúcida frase: “La única cualidad de mi obra es que jamás pienso abordar ni tener nada que ver con aquello que detesto”, que Williams interpreta como una evidencia de la austeridad de Moore –en oposición a la común exuberancia surrealista– y también de su voluntarismo.

Por otro lado, creo que no deberíamos pasar por alto la insistente apelación de Williams a figuras femeninas cuando intenta describir la nueva manera de pensar que propone: Moore y Loy, la mujer loca de “En el jardín del manicomio”, o bien las tres pastoras de *Peer Gynt*. De hecho, en poemas como “Para Eleanor y Bill Monahan” –de *La música del desierto*–, Williams asume abiertamente la filiación femenina de su pensamiento: “A estas alturas”, escribe, “sólo puedo apelar al principio femenino del mundo”.

Por supuesto, la “feminidad” del pensamiento puede confundirse con fragilidad. Ante esta previsible crítica, Williams responde:

[Las] improvisaciones [pueden] dar la impresión de que, si las escrutamos, se desmoronarán irremisiblemente y se perderán en el rumor del viento. Puede parecer, a los neófitos, que la fibra de la que están hechas es frágil como la gelatina. Los tontos que así piensan negarían las resistentes cuerdas del viento simplemente porque no pueden rasgar a todo lo largo una tempestad y enrollarla en un carrete. La resistencia de una fibra no depende de su grosor, sino de la fibra misma. Del mismo modo, las virtudes de un poema no dependen de la lógica con que narre ciertos acontecimientos, ni de los acontecimientos como tales, sino tan sólo del modesto poder capaz de reunir tantas cosas rotas en una danza, y de otorgarles, así, una existencia completa.

El pensamiento del poeta se define, pues, como un “modesto poder”; y su inestable estabilidad, en términos de una “danza” –esta última imagen es enormemente importante para Williams. En este sentido, es inútil exigirle a Williams una definición al uso de su “método”. Su pensar es poderosa y modestamente especulativo, no renuncia nunca al azar y, desde luego, se niega también a renunciar a las “armas” poéticas. Cuando busca describir la labor del poeta, lo hace en fragmentos como éste, absolutamente ajenos al lenguaje que asociamos a la teoría, pero no por eso menos ricos desde el punto de vista conceptual:

Hecha de resistentes filamentos, la corriente de las cosas avanza en una dirección fija; desesperado, el poeta se esfuerza en girar, y termina por atravesar de lado a lado el caudal con resultados que suponen una sorpresa para su ánimo comúnmente alicaído.

Este fragmento en particular, si bien no responde a la retórica de la definición, define, sin embargo, el punto de partida del poeta –el pensamiento comparte con las cosas su condición de “fibra del viento”–, la dirección de su avance –“ir tras las cosas” para “atravesar su caudal”– y el resultado esperable –la “sorpresa”.

El último elemento del “método” de Williams que quiero comentar es la imaginación. Se trata de un tema recurrente en los primeros poemas y ensayos de Williams, y, aunque se hace menos explícito más tarde, en realidad no desaparece nunca de su obra.

La imaginación es, en primer lugar, una “energía” que “nos ata a la vida como un mástil”. Esto último me permite matizar el “positivismo” –la actitud complaciente– de Williams frente al mundo, y sin embargo contrastarlo, por ejemplo, con el Eliot de *La tierra baldía*. Si bien habla de la imaginación como de una habilidad que, trascendiendo la acción, nos permite “ponderar una dificultad y eludirla sin naufragar por culpa de una solución destructiva”, Williams no cierra los ojos a la realidad ni intenta negarla. De hecho, como hemos dicho, la observación atenta es, para él, el arma originaria del poeta, mientras que “el esclavo y el que ha sido privado de sus sentidos son uno y el mismo”. Quiero decir que el concepto de imaginación de Williams se aparta decididamente del “torremarfilismo” que se achacaba, muchas veces con razón, a determinadas escuelas poéticas. Así, leemos en el prólogo a *Core en el infierno*:

Aun siendo ricos, los dones de la imaginación no suponen un paliativo para las amarguras que el mundo nos impone en su extravío. Por el contrario, estas amarguras se hacen aun peores, hasta llegar a poseernos completamente. Sin embargo, aquel que carece del poder de la imaginación ni siquiera conoce el tamaño de su herida.

De modo que, para Williams, antes de pretender cambiar el mundo poseyéndolo sin más, y en consecuencia destruyéndolo, es preciso analizar nuestro punto de vista y confiar en nuestra imaginación, que parte de la observación atenta de aquello que se escapa a nuestra voluntad, pero a lo que nuestra voluntad es capaz de dar forma, y eso, lejos de apartarnos, nos “ata a la vida”.

El ejemplo que Williams escoge para explicar este punto involucra a su propia madre, quien, según Williams, caía “a menudo en períodos de depresión”.

En esos momentos, sin embargo –escribe en el prólogo a *Core en el infierno*–, siempre hay un giro grotesco de la conversación, una anécdota macabra referida a algún sueño, una apasionada declaración sobre la muerte que, sin más, le levanta el ánimo, a veces del modo más sorprendente.

He aquí la mención explícita de la “derrota” que, no obstante, nos permite mirar “las cosas tal como se [...] presentan, sin anticiparse ni meditar demasiado, aunque percibiéndolas con gran intensidad”. Esa intensidad, que la derrota propicia, pero que no puede identificarse con ella –sino con la imaginación–, abre las posibilidades de la vida, nos moviliza.

La imaginación, pues, más que representar el mundo como algo dado, nos invita a abrazar la incertidumbre. Williams ve el mundo no como un “objeto”, sino como aquello que posibilita toda experiencia: el acontecimiento del presente.

Quisiera terminar citando una frase que Octavio Paz dedicó a Williams en su ensayo “La flor saxífraga”. La estética de Paz estaba, sin duda, demasiado alejada de la de Williams como para que éste la explicara con verdadera simpatía, pero Paz observó algo que no puedo sino rubricar: “Williams es el autor de los poemas más vivos de la poesía norteamericana”. Ahora bien, yo añadiría: y también de una parte del pensamiento más vivo.