

La máquina del doctor Williams

Hace poco, buscando un dato sobre el poema “Música del desierto”¹ de William Carlos Williams en la red, me topé con un sitio curioso: *Write An Instant William Carlos Williams Poem*. Parecía una gran oportunidad. Abrí la página y vi que para ejemplificar su metodología el sitio usaba un poema breve e intensamente circunstancial de Williams, incluido en la primera edición de sus *Collected Poems* de 1934:²

Esto es sólo para decir

Me he comido
las ciruelas
que estaban
en el refrigerador

y que
seguramente
habías apartado
para el desayuno

Perdóname
estaban deliciosas
tan dulces
y tan frías.

El procedimiento que proponía el sitio es muy simple:

Me he [verbo]
las/los [sustantivo(s)]
que [verbo] en
el/la [sustantivo]

y que
seguramente
habías apartado
para [.....]

Perdóname
[verbo(s)] [adjetivo]
tan [adjetivo]
y tan [adjetivo].

¹ Próximamente se reeditarán las traducciones que hicieron, respectivamente, Gerardo Deniz y Myriam Moscona de este poema de Williams.

² He trasladado el ejercicio entero al español, pero puede consultarse el original en: <http://ettcweb.lrk12.nj.us/forms/williams.htm>

No transcribiré aquí el resultado del ejercicio. Cada quien puede ensayar el suyo. Inicialmente, este poema de Williams fue una especie de paradigma del movimiento de los *Imagists*. A la luz de este juego, se revela literalmente como un asunto de piezas intercambiables, quizás el ejemplo más burdo de aquella definición que dio Williams de la poesía en 1944: “una máquina pequeña (o grande) hecha de palabras”. La estrofa, supongo, sería el motor de la máquina o el lugar donde se pondrían a funcionar los significados. Ya Williams, desde 1923, había insistido en “que escribir tiene que ver con palabras y sólo con palabras y que todas las discusiones en torno a eso tienen que ver con palabras individuales y con sus asociaciones en grupos”.

Palabras para hablar de las palabras: por algo Williams desencadenó una rebelión del silencio en caída libre por sus propios poemas. La poesía no es música, dijo, y la acabó equiparando, al final de *Paterson*, su obra magna o al menos más extensa, a los pasos de una danza:

No sabemos nada y no podemos
[saber nada
salvo
la danza, danzar según la pauta
del contrapunto,
satíricamente, el pie trágico.

En 1957 lanzó una consigna melancólica: a falta de poesía todo lo que contiene el mundo moriría sin haber tenido una voz. Según se siguen sus trazos, la máquina de Williams se va revelando como un aparato en perpetua contradicción, lo cual la hace en cierto modo más confiable. En 1950, en una carta a uno de sus discípulos, Williams escribió que había algo malo, equívoco, en las lecturas públicas de poesía: “Ya sea que el salón no es adecuado o que la gente que acude no es adecuada; o tal vez así lo parezca por la vergüenza mutua que surge del intento de hablar en público de algo que por su misma naturaleza es muy per-

sonal.” O quizás el escollo sea que los poemas —y por lo tanto, el mundo— no generan la voz que merecen, sino que les toca sólo la que tienen. La de Williams —grabada numerosas veces— era aguda, nasal, muy poco cantarina; tan deliberadamente *norteamericana* como eran gaélicas o inglesas las de su amigo Ezra Pound o su contemporáneo T.S. Eliot.

La voz formaba parte de una ideología y luego de una militancia. Pound y Eliot inventaron una entonación a la medida de sus destinos europeos. Williams, en cambio, lamentó siempre el embeleso de los lectores y del público con el “estilo literario” inglés. Por esa causa, explicó en la misma carta de 1950, no había ido a una de las lecturas que dio Dylan Thomas en su gira por Estados Unidos ese año. El público, según él, no podía entender que la poesía norteamericana era completamente diferente: “NOPODEMOS Y NO DEBEMOS ESCRIBIR ASÍ”, enfatizó con mayúsculas. Por un lado, estaba la prosodia de la contingencia (Estados Unidos) y, por el otro, la de la historia (Inglaterra). Williams no quería ser el ventríloco de una tradición ajena. “Ellos [el público] me escuchan y huyen. No soy lo que buscan, quieren aquello a lo que están acostumbrados, la vieja tradición, el virtuoso en una modalidad reconocible. Quieren lo que no puedo y lo que no voy a darles.”

La figura de este drama fue triangular: en un ángulo Williams, nacido en 1883; en el otro Pound, en 1885, y en el tercero Eliot, en 1888. Williams hizo el viaje ritual por Europa en varias ocasiones, pero terminó por quedarse en Estados Unidos, en su tierra nativa de Rutherford, donde ejerció de médico y poeta al mismo tiempo. Pound y Eliot tomaron rutas centrífugas. Para Williams Pound se mantuvo siempre en la línea justa del contricante y el amigo; Eliot, en cambio, se convirtió en su némesis. En marzo de 1938, en una carta a Pound sobre el poeta debutante Louis Zukofsky, Williams comentó: “Me da la impresión



Foto: Lee / Lisa Jensen

de que es muy joven y que está bajo la influencia de T.S. Eliot. De inmediato le puse un alto, advirtiéndole que volviera a la vida si quería que yo lo ayudara y que se despegara de Eliot tan pronto pudiese.” En otra carta de 1944 declaró que a Eliot se le debería castigar por ejercer la peor influencia en la literatura estadounidense. Más aun: “La tierra baldía fue la gran catástrofe de nuestras letras.”

La defensa literaria del terruño local y nacional suele ser mezquina, pues desde su perspectiva lo “extranjero” es casi cualquier cosa que se desvíe de lo que uno ya conoce. Leyendo uno busca una confirmación íntima y autorizada: *eso me recuerda quién soy y de dónde vengo*. Por fortuna, la poesía de Williams superó esta estructura elemental. A fin de cuentas, su lema fue siempre: “Componer: no ideas sino en las cosas.” Y las cosas no poseen los rasgos de una nacionalidad, al menos que uno opte por el folclore de ciertos nombres. Williams le atribuyó más poderes a la imaginación que a la política; no obstante, libró una guerra de provincias: Rutherford y Paterson contra el resto de la geografía. “Llevo una vida muy oscura –le escribió a Pound en 1936– pero muy completa en mi propio mundito. Conozco sus olores y sus perfumes.” De acuerdo con su fe, no podía haber nada más universal que lo que se

contemplaba desde su ventana. El poeta que vive localmente y cuyos sentidos se emplean en las cosas más particulares es el hacedor de la verdadera cultura: “He ahí el trabajo del poeta y el poeta vive donde trabaja, en su localidad.” Pound y, sobre todo, Eliot le dieron la espalda precisamente a esa tierra, a esa intemperie silenciosa, carente de referencias, que estaba tan a la mano. Pound al menos tuvo el pretexto de la desmesura; Eliot, por el contrario, puso toda su voluntad en transformar la máscara del inglés, del cosmopolita, en su rostro verdadero.

Alrededor de 1948 Williams hizo un descubrimiento singular: lo que se hablaba y se escribía en Estados Unidos era otro idioma, no el inglés. En una carta de ese año señala: “debemos empezar por afirmar que hablamos (aquí) un idioma propio, diferente [...] y que no es el inglés. Pues el inglés denota un pasado histórico del que deriva su prosodia, que nunca podrá ser *real* para nosotros”. El peso de este descubrimiento fue abrumador para Williams y moldeó la forma de sus obsesiones. Definir qué era aquel idioma importaba menos que el hecho de ponerlo perpetuamente en crisis y transformarlo en una suerte de conciencia, de mirada por encima del hombro. El Nuevo Mundo-Nuevo Lenguaje le sirvió a Williams para generar una oposición donde la máquina de palabras se puso por fin en marcha contra las costumbres más añejas del canon poético. Lo *real* sería esa estrofa-peñasco que practicó Williams: la escritura y la lectura como experiencias de un vértigo no romántico, no simbólico, sino inmediato, de los ojos mismos en su deslizamiento por el poema:

El descenso
 hecho de desesperanzas
 y sin consumación
 vislumbra un nuevo despertar :
 que es la revocación
 de la desesperanza.
 Por lo que no podemos consumir,
 [por lo que se le niega al amor,
 por lo que hemos perdido
 [en la anticipación:
 sobreviene un descenso,
 interminable e indestructible

Entre las palabras habría un juego de espejos: afuera y adentro se reflejarían en una misma superficie y sin el menor lastre histórico o conceptual. El idioma nativo captado y oído por Williams se vinculaba a la materialidad de las palabras en un territorio donde aún no habían echado raíces ni engendrado muletillas o inercias y donde todo, forma y contenido, estaba por hacerse. En otra carta, de 1932, la declaración contra la versificación tradicional fue definitiva: “Personalmente, quisiera comenzar diciendo: no escribas sonetos. Ese verso está muerto, no es apropiado para el lenguaje [...] La poesía es creación de nuevas formas [...] ya no puede haber una labor seria en la poesía que se escriba con dicción ‘poética.’” Las restricciones fueron liberadoras. No es que a Williams le faltara el bagaje cultural que les permitió a Pound y a Eliot apropiarse de un territorio alternativo a Estados Unidos, sino que resolvió escribir ignorando lo que ya sabía. Los términos de su batalla quizá tengan ahora cierto dejo de ingenuidad, pero eso atañe menos a las ideas que a la vehemencia de su expresión. Es difícil resucitar el contexto emotivo donde se desarrolló la campaña “americana” de Williams y concederle el valor de novedad y de urgencia que tuvo cuando él, profeta y vanguardista del terruño, se atrevió a enunciarlo. En un principio fue tan personal que pareció casi un delirio. Sin embargo, el nuevo idioma tuvo su epifanía: los poemas de Williams, en los que era posible leer en esencia el universo de las cosas con una entonación y una prosodia que concibieron su jardín de correspondencias, su memoria colectiva e incluso el disparador de sus propios lugares comunes.

En las definiciones merodea la caricatura. En el caso de lo “estadounidense” sería ya una meta-caricatura, donde cada generalización crea una parodia. Por ejemplo, según Joseph Brodsky, “hay una diferencia entre la manera en que percibe la naturaleza un europeo y la manera en que lo hace un estadounidense”. Y la describe: el europeo sale de su cabaña en el campo y se topa con la cultura en pleno movimiento: un hostel, un amigo y todo históricamente nombrado; el estadouni-

RELECTURAS

dense, ser solitario, sale de su casucha y se halla frente a un árbol: un encuentro entre iguales. “Hombre y árbol se confrontan en sus respectivos poderes primarios, libres de referencias: ninguno de los dos tiene un pasado [...] Básicamente, se trata de epidermis enfrentándose con corteza.” En la caricatura, a su vez, merodea la sombra más noble de un mito fundacional. La tesis –y ahora prejuicio persistente– del estadounidense como una criatura sin historia, sin densidad cultural, tuvo una primera etapa fundamental para fraguar una suerte de contracultura. Thoreau dilucidó su itinerario arcaico a campo traviesa; Emerson, su filosofía, y Whitman, su homenaje. A Williams le tocó, entre otras cosas, bajarle de tono a la grandilocuencia que se había atrevido a identificar el mundo con la primera persona, a conmemorar la arcadia en cada individuo. Contra Whitman señaló: la poesía no es naturaleza; es poesía. Lo cual equivale a decirlo todo y a no decir nada. En la tautología anida el misterio: las co-

sas son lo que son. Y ahí reside el poder absoluto de las metáforas.

Según Octavio Paz, desde un inicio Williams manifestó desconfianza frente a las ideas.³ Aparte de su temor casi congénito a las abstracciones, sospecho que era más bien un conflicto de autoría: quería las suyas, no las de los otros. Hasta cierto punto, Williams percibió cualquier influencia como un padecimiento del que había que curarse. En una carta de 1932 aclaró que “los poetas franceses no han ejercido en mí la menor influencia”. Una negación tan rotunda parece encubrir exactamente la condición opuesta. Sea como sea, la noción de influencias nocivas o benéficas es tan inestable que bastaría esa inestabilidad para ponerla en entredicho. Jorge Cuesta defendió el afrancesamiento de la cul-

³ Prólogo al volumen *Veinte poemas* de William Carlos Williams publicado en 1973 y que se acaba de reeditar en Era. Valdría la pena hacer una antología, o una bibliografía, de las traducciones de Williams que se han hecho en México: de Pura López Colomé a Hugo García Manríquez.

tura mexicana porque, sostenía, era una manifestación completamente natural y las acusaciones en contra demostraban sólo la pequeñez de la identidad nacionalista: “No les interesa el hombre, sino el mexicano; ni la naturaleza, sino México; ni la historia, sino la anécdota local.” Los embates son generacionales. Suele haber siempre guardianes de lo autóctono que denuncian las transgresiones: el afrancesamiento o la norteamericanización o la argentinización o la peruanización o cualquier versión de lo foráneo que inaugure un camino aún desconocido. No hay garantías estéticas. A veces las ideas más estrechas le abren la puerta a poemas extraordinarios que son manantiales de un contagio inusitado. Este en definitiva fue el caso de Williams. Su “vuelta a lo americano” funcionó como el taller donde cada poema iba construyendo una máquina de palabras de manera autónoma y sin conservar las cicatrices de su origen. —

— TEDI LÓPEZ MILLS



Suscríbese:
INFORMACIÓN Y OPINIÓN
en la REVISTA DIGITAL ESPECIALIZADA EN LIBROS
presentada por el Maestro Felipe Garrido

Justa

de lector a lector

Reciba diariamente información acerca de

- Noticias del día
- Ágora
- Textos escogidos
- Reseñas
- Galería
- Foros de lectores
- Archivo

y demás... del mundo de los libros.

\$ 180.00
suscripción por un año
Obtén muchos beneficios al suscribirte

Échale un ojo en
www.justa.com.mx

¡Suscribirse es muy fácil!
¡Llámanos, con gusto
te atenderemos!
01 800 200 1080

Justa es la revista digital más completa y versátil sobre el mundo de la lectura, los libros y la cultura, realizada en México.