

*Otros paisajes*, 80 x 106 x 3 cm, 2000

## WILLIAM CARLOS WILLIAMS

*Stanley Koehler*

Traducción: Teresa Arijón

Rutherford, New Jersey: el número 9 estaba al fondo de Ridge Road, justo donde el camino hacía un ángulo con Park Avenue y las tiendas de la calle principal. Durante cincuenta años hubo una chapa enfrente de la casa que decía WILLIAM CARLOS WILLIAMS, médico. Hoy la chapa lleva el nombre de su hijo, con una flecha que señala la entrada lateral y el nuevo consultorio. El Dr. Williams había sufrido una serie de ataques que le dificultaron el habla y disminuyeron su vigor físico, de modo que siempre se demoraba en aparecer, empujando la puerta de aluminio contra tormentas y dando uno o dos pasos, mientras extendía la mano en señal de bienvenida, con una suerte de calidez vacilante.

En la época de estas charlas, abril de 1962, William Carlos Williams tenía setenta y nueve años y estaba por publicar, en junio, *Pinturas de Brueghel*. El timbre nunca sonó, pero él esperaba con impaciencia las noticias de New Directions, aunque recién comenzaba la primavera.

Como el Dr. Williams tenía muchas dificultades para hablar, no hubo posibilidad de discutir temas planteados con anterioridad y la conversación fue informal y duró entre una y dos horas, a lo largo de varios días. Es difícil dar cuenta aquí del esfuerzo que realizó el poeta para encontrar y pronunciar las palabras. Muchas de las respuestas terminaban en un simple ademán. Pero cualquiera fuera el tema que se tratara, la mente del poeta volvía una y otra vez a los asuntos técnicos que lo preocuparon en los últimos años. Uno de ellos era su preocupación por el "idioma", los movimientos del lenguaje que él sentía específicamente norteamericanos, opuestos a los ingleses. Le interesaba casi por igual el "pie variable", un artificio técnico que utilizaba para resolver el conflicto entre la forma y la libertad en el verso. Al preguntarle

si era o no necesario adoptar un elemento fijo en el pie como base para el metro sólo obtuvimos una negativa típica de Williams, y dejamos de lado esta cuestión. Como resultado de esto, a lo largo de toda la entrevista se percibe la idea de una misteriosa “medida”, capaz de brindar suficiente flexibilidad a todas las sutilezas del idioma.

El 4 de marzo de 1963 William Carlos Williams murió en su casa, mientras dormía, de una previsible hemorragia cerebral. Dos meses más tarde, *Pinturas de Brueghel* recibió el Premio Pulitzer de poesía. Aunque no vio impresa esta entrevista, leyó los últimos borradores y la aprobó.

W: Bueno... ¿Qué tengo que hacer?

E: Me gustaría preguntarle algo acerca de esta nueva medida que veo aquí...

W: Si sólo pudiera hablar...

E: Tal vez podríamos empezar por Rutherford, saber si lo consideraba un entorno adecuado para usted.

W: Era un entorno muy malo para los poetas. No tomábamos nada en serio en Rutherford. No tomábamos muy en serio la poesía. En cuanto a dejar testimonio de mi voz en Rutherford... Bueno, mayormente leí para las mujeres.

E: ¿Se refiere al Women's Club? ¿Les agradaba escucharlo?

W: Muchísimo, aplaudían. Yo era un héroe. (Levanta un libro de la mesa). Recuerdo que uno de los que leí fue “Por el camino hacia el Hospital de Infecciosos”. El hospital estaba en Clifton. Siempre insistí en decir lo que tenía que decir en el acento que me fuera natural. Pero no sabía lo que estaba haciendo. Sabía

que la medida intentaba registrar... algo. Pero no sabía qué era la medida. Y tropecé por todas partes con estos primeros poemas. Por ejemplo en éste (“La cinta de la Reina Ana”)... hoy dividiría los versos de otra manera, igual que en la última línea; sólo que no comenzaría del mismo modo.

E: Decía que Rutherford era un entorno malo para los poetas...

W: Sí. Pero excepto en mis charlas casuales acerca del pueblo, no pensaba para nada en Rutherford. Tenía mucha paciencia con los artesanos.

E: ¿Aludía a eso al decir que la medicina era una interferencia que lo resentía?

W: No me resentía en absoluto. Yo sólo quería ir directamente a las cosas.

E: ¿Y la medicina no estaba en el camino?

W: No sé si habrá estado. Solía dar lecturas en la escuela superior y en Farleigh Dickinson. Esos públicos me simpatizaban. Me dirigía a las mismas personas que tenía que atender como pacientes, y trataba de interesarles. No fingía: les hablaba como si ellos estuvieran interesados en el mismo tipo de cosas que yo.

E: ¿Pero lo estaban? Tal vez sentían que la doble naturaleza de su función, como poeta y como médico, era una especie de barrera.

W: No, no. El lenguaje en sí mismo era lo que me intrigaba. Creía que allí ellos y yo nos encontrábamos en un territorio común.

E: ¿Escribió los cuentos cortos en un “nivel” distinto al de los poemas, como una suerte de interludio a los mismos?

W: No. Los escribí como una alternativa. Utilicé la forma de las conversaciones en las que participaba. En ese territorio estábamos juntos.

E: Entonces la composición de los cuentos fue casual y espontánea, como usted sugiere. ¿Volvía a su casa al atardecer y escribía alrededor de doce páginas sin revisar?

W: Creo que sí. Volvía a casa. Y me ponía en la situación de continuar una conversación común.

E: Usted afirmó repetidamente que no puede existir una búsqueda de palabras para la literatura. ¿Estaba hablando de la prosa y también de la poesía?

W: Creo que sí. No se puede elegir entre las palabras.

E: Pero la palabra importa.

W: Importa, y muy definidamente. Es extraño que yo haya dicho eso.

E: Pero cuando volvía a su casa y trataba de continuar la experiencia de la realidad—

W: Realidad. Realidad. Mi vocabulario era el resultado de la intensidad de mi preocupación. Cuando hablaba frente a un grupo de personas no me interesaba impresionarlas con mi poder de oratoria, sino únicamente con la seriedad de mis intenciones hacia ellas. Y tenía que darle vida a eso.

E: Dijo que se sentía atrapado en Rutherford, que no podía desprenderse, y que nunca tuvo contacto con nadie allí. ¿Todavía siente que Rutherford no le ha posibilitado gran parte de las conexiones que encontró en el Nueva York de los años veinte? ¿Fue esa una contribución genuina a su evolución?

W: Eso no fue exactamente un hecho literario. Pero sí intensamente vinculado con la escritura. Hablábamos directamente de lo que nos preocupaba, y si hubiera podido escucharme a mí mismo entonces, eso me hubiera dado una clave para frasearme, para poder decir lo que tenía que decir. Yo quería decir algo en

un cierto tono de mi voz que debía ser exactamente el tono en que yo quería decirlo, para medirlo en cierto modo.

E: ¿Esto estaba en la línea de lo que intentaban hacer los otros miembros del grupo neoyorquino?

W: Lo estaba, aunque no creo que ellos supieran lo que intentaban hacer. Yo no podía hablar como un académico. Mi discurso tenía que ser modificado por las conversaciones que escuchaba. Como solía decir Marianne Moore: un idioma que pudieran entender los perros y los gatos. Por eso creo que ella está de acuerdo conmigo en lo fundamental. No se trata de usar el lenguaje de los campesinos ingleses, eso sería bastante artificial; no se trata de eso sino del idioma modificado por nuestro entorno, el entorno norteamericano.

E: Sus fuentes personales son una mezcla de inglés y español, ¿no? ¿Considera que el español tuvo alguna influencia sobre su obra?

W: Posiblemente causó una impresión perdurable sobre mi mente. Con seguridad se diferenciaba del francés. El francés es demasiado formal; el idioma español no. Los españoles eran hombres rudos, como en *El Cid*, mucho más rudos que cualquier francés. Mi relación con ese idioma es curiosa. Mi padre era inglés, pero en mi casa se hablaba también español. Yo no lo hablaba, pero me leían en español. Los parientes de mi madre solían visitarnos y se quedaban dos o tres meses con nosotros.

E: Usted equiparó el español con lo "romántico". ¿Se arrepiente de esta declaración?

W: No, no me arrepiento.

E: Yo apuntaba a que usted conserva el nombre Carlos.

W: No tenía otra opción que conservarlo.

E: Tengo entendido que Salomón Hoeb, el padre de su madre, era holandés.

W: Puede ser. El español vino de los judíos sefarditas. Aunque el inglés era bastante fuerte, a través de mi abuelo.

E: Usted tuvo entonces más conciencia del español...

W: Sí. Quise romper con el recuerdo de mi hermano acerca de los Williams como "ingleses". Todo lo que se necesita es mirarme la nariz. Flossie dice: "adoro tu nariz". Y que mi nariz se vaya al cuerno, después de todo. Lo único que me preocupa es la teoría de lo que yo había decidido hacer con la medida: lo que usted encuentra en la página debe ser transcrito directamente de labios del poeta, como sucede en el caso de una maestra como Safo. "El descenso" fue muy importante para mí en ese sentido.

E: ¿Quiere decir que fue allí donde lo logró por fin?

W: Sí, allí sucedió por fin; antes no sucedía. Recuerdo haber escrito esto...(trata de leer):

El descenso seduce

como sedujo el ascenso.

El recuerdo es como...

E: ...una consumación.

W: Un renacer,

incluso

una iniciación, pues los espacios que abre son lugares nuevos.

¿Ve cómo sigo ese verso? Estaba muy excitado cuando escribí esto. Tenía que hacer algo. Estaba sentado ahí, delante de la máquina de escribir. Intentaba imitarme a mí mismo, pero no lograba dar vida a eso.

E: Me dio la impresión de que usted estaba leyéndolo en este mismo instante...

W: Más o menos. Pero algo anda mal conmigo. No puedo hacerlo más. Y tampoco puedo escribir a máquina.

E: ¿Cree que congeniaría con una grabadora o un dictáfono?

W: Adoptaría dichoso cualquier cosa que me sirviera.

E: El aspecto de este poema en la página sugiere que usted tenía conciencia del poema como cosa... como algo para el ojo.

W: Sí, muy bien. Tenía conciencia de hacerlo llano. Quería que se leyera regularmente.

E: ¿No era sólo para complacer al ojo?

W: El efecto total es muy importante.

E: Pero el cuidado que pone en la ubicación de las palabras... ¿Alguna vez pensó que se sentiría feliz pintando?

W: Me hubiera gustado ser pintor, y me hubiera dado por lo menos la misma satisfacción que ser poeta.

E: Pero usted se define como un "hombre palabra"...

W: Sí, así me definía en los primeros años de mi carrera. Mi padre me indujo tempranamente al hábito de la lectura. Eso me hizo poeta, en vez de pintor. Mi madre era pintora. Su hermano Carlos ganó el Grand Prix y le financió un viaje a París para que estudiara pintura. Pero se terminó el dinero.

E: Y ella conoció a su padre a través de Carlos, que a su vez lo conoció en...

W: Puerto Plata. Mi padre era un hombre de negocios interesado en Sudamérica. Pero siempre amó los libros. Solía leerme poesía. Shakespeare. Tenía un grupo que acostumbraba venir a casa, un club Shakespeareano. Hacían lecturas dramáticas. De modo que yo siempre estuve interesado en Shakespeare, y mi



abuela en el escenario... la madre de mi padre. Emily Dickinson, ése era su nombre. ¿No es sorprendente?

E: Qué coincidencia: estoy viendo un retrato de su homónima sobre el escritorio.

W: Emily fue mi santa patrona. También era una norteamericana que trataba de dividir los versos de manera respetable. Todos nosotros éramos norteamericanos.

E: ¿Entonces usted la leyó mucho con su padre?

W: Mi padre no sabía nada de Emily Dickinson. Se había convertido a Shakespeare.

E: ¿Está esperando que salga su último libro?

W: Sí, estoy profundamente desilusionado. Pero siempre pasa lo mismo conmigo... la sangre vital se escurre gota a gota. Laughlin fue un amigo maravilloso, ¡pero siempre tan lento! Todavía tengo la ilusión de poder hablar cuando hago estas relaciones... Es posible, porque soy una criatura emocional, y si sólo pudiera hablar... con usted por ejemplo. Aquí hay una persona bien intencionada con respecto a mí, es decir usted, y yo no puedo hablarle. Eso me enfurece.

E: Estábamos hablando de la pintura, el teatro y la poesía. ¿Esa fue una progresión natural para usted?

W: Más o menos: emanaba de la frustración. Yo me preguntaba... intentaba ser articulado.

E: En determinado momento quiso ser actor...

W: No tuve entrenamiento como actor. Pero, a través de las lecturas de papá, las obras de Shakespeare me impresionaron. El no las quería representar necesariamente, sólo leerlas... Se ocupaba de las palabras que nacían en forma de discurso.

E: ¿Cómo fue que este interés en las palabras lo llevó a interesarse en la poesía como algo opuesto —es un decir— a la escritura de novelas?

W: Eso no tuvo nada que ver.

E: ¿En prosa las palabras no tenían suficiente importancia?

W: No. Nunca creí ser un buen prosista, de todos modos. Pero cuando hablo de Emily Dickinson... ella era un espíritu independiente. Hizo todo lo que pudo para escapar de una interpretación demasiado estricta. Y no quería estar confinada a la rima ni a la razón. (Incluso en Shakespeare... el parlamento de los actores... cómo lo aburría tener que rimar, por el amor de Dios...) Y ella seguía el idioma norteamericano. No lo conocía, y no obstante lo seguía. Yo era mejor poeta.

E: Ahora está hablando del idioma, no de la forma.

W: Sí, de su idioma nativo. Emily era una chica salvaje. Se irritaba con los límites. Pero habla como se habla, utiliza un idioma que el Diccionario Oxford deformaría.

E: ¿Entonces la nueva medida que usted usa en sus últimos poemas está pensada para ajustarse al ritmo del idioma norteamericano?

W: Sí. Es un fenómeno extraño, mi escritura. Creo que lo que he estado buscando...

E: Usted sugirió que Emily Dickinson tenía algo que hacer con eso y habló de sus objeciones a la rima. Pero también dijo que usted era mejor poeta.

W: Oh, sí. (Risas) Yo creía ser mejor poeta porque el idioma norteamericano estaba tan cercano a mí... y ella no estaba en contacto con lo que hacían los poetas de su época: escribir de acuerdo a un método nuevo, no al método inglés, cosa que no

hubiera tenido mucho sentido para un norteamericano. Whitman estaba en la buena senda, pero cuando se adhirió a la entonación inglesa y siguió el método inglés... no comprendió que era un método diferente, que no era satisfactorio para un norteamericano. Todo comenzó con Shakespeare.

E: ¿Porque sus textos fueron creados para ser dichos?

W: Sí. Pero cuando se creó el verso shakespeareano, se creó para ser una cosa formal, dividida, según el método inglés, de acuerdo a lo que estaba escrito en la página. Los norteamericanos no tolerarían algo semejante. Un inglés —un inglés retórico, un actor— podrá hablar como Shakespeare, pero sólo estará haciendo retórica. No puede ser sincero respecto a su propio lenguaje. Tiene que cambiar para poder conformar.

E: ¿Cree que para los ingleses es más fácil conformar la poesía a su modelo de lenguaje que para los norteamericanos? ¿No cree que Frost, por ejemplo, es tan sincero con el idioma norteamericano como usted intenta serlo?

W: No, no lo creo. Eliot, por otra parte, trataba de encontrar una manera de registrar el lenguaje, pero no la encontró. Quería ser regular, ser sincero con el idioma norteamericano, pero no encontró la manera de hacerlo. Finalmente hay que decidirse: por el inglés o por el norteamericano.

E: Eliot se fue a Inglaterra; usted se quedó aquí.

W: A mi pesar.

E: ¿A su pesar? ¿Qué quiere decir con eso?

W: Siempre es mejor adherir a algo.

E: Es raro encontrar a alguien que lo haya hecho. Eliot dice que no hubiera sido el mismo de haberse quedado. Usted ha dicho

que había una gran virtud en el tipo de aislamiento que experimentó aquí.

W: Una cuestión clave.

E: Y a usted lo consideran nuestra más valiosa sensibilidad casera.

W: “Sensibilidad casera”.... muy bueno.

E: Pero todavía siente que era un entorno malo.

W: Era mi entorno nativo, pero dudo de que fuera muy satisfactorio para mí en lo personal. Aunque me proveía el acento que me satisfacía.

E: ¿Piensa que podría haber escogido un entorno mejor? ¿Cree que hubiera sido más feliz en Boston, o en Hartford, o en Nueva York, o en París?

W: Podría haber escogido un entorno mejor, de haber querido... y lo hice. Pero al estar viviendo allí —si el lenguaje de ese lugar me era familiar, si era la clase de conversación que yo escuchaba y con la cual crecí— podía tolerar la vulgaridad porque me obligaba a hablar de una manera particular. Sin utilizar la entonación inglesa.

E: ¿Todavía siente que la influencia del inglés británico sobre Eliot nos hace retroceder veinte años?

W: Totalmente. Era un conformista. Quería volver al pentámetro yámbico y volvió a él, muy bien. Pero no lo conoció.

E: Usted dice que le resultaría imposible ser un orador calmo, de modo que esa unidad que utiliza —que no es necesariamente un pie ni un verso y que actúa por impulsos del lenguaje— quiere reflejar también su propio y nervioso hábito discursivo, en el que las cosas salen, digamos, en tropel.

W: El sentido común me obligó a crear un método semejante.

E: Sin embargo, usted hace una pausa en la mitad de estos versos.

W: Muy definida.

E: ¿Entonces cuál es la integridad del verso?

W: Si yo fuera consistente con respecto a mí mismo sería mucho más efectiva de lo que es. Hubiera seguido con mayor precisión las versificaciones previstas. Pero es demasiado casual.

E: ¿También en su poesía? Usted admite que fue así en su prosa, pero...

W: ...también en poesía. Creo que fui demasiado casual.

E: En sus últimos poemas —como “La orquesta”, que tengo aquí—, ¿cree que todavía queda algo por hacer?

W: No está logrado. Sería clásico si los versos estuvieran adecuadamente divididos. “Humor renuente”, “desperezos y bostezos”...¿qué demonios es eso? No está definido con suficiente firmeza. Todo muy complicado... Pero no puedo seguir.

E: ¿Quiere decir que no puede encontrar una teoría para explicar lo que hace naturalmente?

W: Sí. Todo está en la oreja. Yo quería ser regular. Seguir esa...

E: (Levantando una copia de *Paterson V*) Los primeros versos forman una imagen en la página.

W: Sí, estaba imitando el vuelo de un pájaro.

E: Entonces están dirigidos...

W: ...a los ojos. Léalos.

E: “En la vejez la mente se libera...”

W: En la vejez  
                  la mente  
                          se libera  
                              con rebeldía  
                                un águila  
desde la alta roca

E: ¿Alguna vez pensó en utilizar otra ciudad como tema de un poema?

W: No me atreví a mencionarlo en *Paterson*, pero pensé mucho en Manhattan cuando buscaba una ciudad para celebrarla. Pensé que no estaba lo suficientemente particularizada para mí, que no era norteamericana en el sentido que yo necesitaba. Estaba bastante cerca, Dios lo sabe, y yo estaba familiarizado con ella para todos mis propósitos... pero lo mismo sucedía con Leipzig, donde viví un año cuando era joven, o con París. O incluso con Viena o Frascati. Pero Manhattan se me escapaba.

E: En uno de esos recortes que están sobre la mesa alguien dice que no hay razón para que el poema termine. La cuarta parte completa el ciclo, la quinta lo renueva. ¿Y después qué?

W: (riéndose) Siga repitiéndolo. Al final... la última parte, la danza...

E: "Sabemos nada y sabremos nada pero bailar..."

W: bailar, bailar a compás  
en contrapunto,

                  Satíricamente, el trágico pie.

          Eso tiene que ser interpretado... ¿pero cómo hará para interpretarlo?

E: No pretendo interpretarlo; pero tal vez los sátiros representen el elemento de libertad, de energía, dentro de la forma.

W: Sí. Los sátiros están entendidos como acción, como danza. Siempre pienso en los indios al llegar a esa parte.

E: ¿Hay algo implícito, cuando escribe “en contrapunto”, respecto a la naturaleza del pie?

W: Quiere decir “musicalmente”... Es una imagen musical. Los indios tienen un batir en su música, un batir que baten con sus propios pies. No es exactamente una imagen, una imagen poética. O quizás lo es. El batir va de acuerdo a la imagen. Todo debería ser tan simple, pero con mi cerebro estropeado...

E: Probablemente no estaríamos intentando reducir un postulado poético a prosa cuando tenemos aquí, sobre la mesa, *La música del desierto*: “Sólo el poema...”

W: “El poema calculado, para una exacta medida.”

E: ¿Usted piensa, entonces que debería ser más exacto de lo que fue?

W: Sí, debería ser más exacto, como lo era Milton. Milton contaba las sílabas.

E: “Y no pude evitar pensar en las maravillas del cerebro que escucha esa música.”

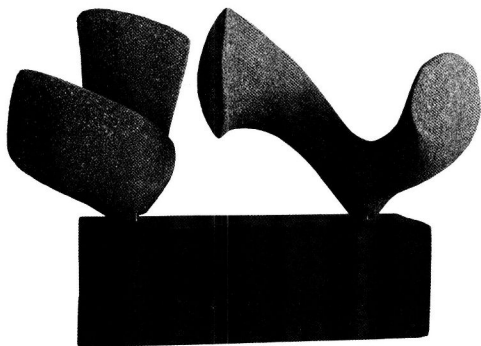
W: Sí.

E: “Y en nuestra habilidad, algunas veces, para registrarla.” ¿Todavía siente que esa modestia es adecuada?

W: La modestia es adecuada, Dios lo sabe... para enfrentar el universo del sonido.

E: Por lo menos no habla de pintura ahora.

W: No. Estoy más o menos dedicado a la poesía.



*Aspas*, 23 x 32 x 12 cm, 1991