



Piedad, 1952

Robert Creeley conversa con Charles Tomlinson *

Traducción: Martha Block

Tomlinson: Un motivo de diálogo podría ser, pienso, la antología de Donald Hall, *Contemporary American Poetry*, publicada el año pasado, y el sesgo williamsiano de gran parte de la poesía reciente que figura en ella; o también, el hecho de que estamos, al fin, en vísperas de editar a William Carlos Williams en Inglaterra. Sin duda tendremos ocasión de volver a Williams, pero quisiera empezar contigo, Robert. No hace mucho leí en una reseña de Donald Davie que tanto tu poesía como la prosa de Olson abren en el movimiento del arte moderno “una insospechada perspectiva de vida”. Naturalmente, para un inglés es difícil aceptar que Olson escribe poesía tanto como prosa; sin embargo, en lo que Davie señala se percibe el sentimiento de que en cierta forma el movimiento moderno propulsado por Eliot y Pound, Schoenberg, Webern y los cubistas entre otros, ha perdido su fuerza. Ahora, tú, como escritor norteamericano, ¿percibes esta ruptura en el arte moderno, en la poesía para ser precisos?

Creeley: No, no de forma significativa. Lo que ha sucedido, me parece, al menos en el contexto norteamericano, es que la poesía de los años veinte y treinta –o aquello que prevaleció en el mundo oficial durante esos años, es decir la poesía de Ransom, de Tate, de Bishop y lo que hicieron luego otros más jóvenes como Jarrell– esa poesía, en efecto, tendía a sofocar –no a suprimir, pero sí a encubrir– la verdadera tradición. Pero ésta permaneció viva en la poesía de Zukofsky, de Reznikoff, de George Oppen. Allí percibo yo la continuidad, sin ninguna fisura y todavía en devenir. La vida privada de aquellos que sostuvieron esa tradición, no permitió quizá que se transparentara una línea precisa durante todo el tiempo. Pound vivía en el extranjero, H. D. estaba asimismo en

* Esta entrevista se efectuó en casa de Creeley en Palacitas, Nuevo México, a fines de la primavera de 1963.

Europa, y Williams llevaba una existencia que lo definía ante todo como un médico. Zukofsky es muy silencioso, de ningún modo un hombre al que seduzca figurar en público. Así pues, al decaer la faceta social en las letras de los rugientes años veinte, la gente pensó que el auténtico trabajo iniciado en ese período estaba igualmente muerto. Descubrimos sin embargo que hubo quienes mantuvieron viva una continuidad durante todo ese tiempo: además de Williams y de Zukofsky, esta H.D., y los jóvenes disconformes con la escuela de Ransom y Tate acudieron a ellos. Eran muy accesibles, afortunadamente.

Tomlinson: ¿Dirías, entonces, que Pound fue el sostén esencial de esa continuidad que percibe tu generación?

Creeley: Pienso que sí. Su gran virtud, al menos para los jóvenes de este país, fue, en primer lugar, que nos hizo ver cómo ser responsables ante la escritura, ya fuera como escritores o como lectores. Pound nos ofreció un conjunto conciso, claro y absolutamente inequívoco de actitudes para leer poesía. No creo que ningún otro crítico haya proporcionado nada de utilidad tan inmediata.

Tomlinson: ¿En ese sentido, Pound les transmitió una saludable inmunidad ante la Nueva Crítica?

Creeley: Sí. Dicho de otro modo, nos previno contra la vaguedad que puede producir una muy consciente embriaguez de simbolismos. Me viene a la memoria una entrevista a Pound que transmitieron no hace mucho por radio (me parece que la conducía Bridson): Bridson hace referencia a un grupo de frescos italianos y Pound responde, "No, no, eso es simbolismo. Eso no me interesaba." En otras palabras, aunque a Bridson esa pintura le parecía análoga, Pound insiste en distinguir con toda nitidez un símbolo que agota su referencia, como cosa opuesta a un signo o a una marca de algo que puede renovar su referencia indefinidamente.

Tomlinson: Lo que dices sobre Pound parece vincularse íntimamente con tu propia poesía. Recuerdo cuando el *Times Literary Supplement* hizo mención de tu poema "I know a man", en el que aparece el nombre "John" y la expresión "por Cristo"; según la explicación del *T.L.S.*, tanto "John" como "Cristo" debían ser tomados en un sentido profundo, en un alto nivel simbólico. Esta es la tendencia de los ingleses, me parece, cuando leen a Williams, o a Pound, o cuando te leen a ti: no pueden aceptar lo que ustedes

presentan, se creen obligados a profundizar hasta dar con algo que a su juicio tiene que estar allí, y se sienten frustrados cuando descubren que no es así.

Creeley: Supongo que ello se debe, en parte, a que las dos culturas están realmente separadas por las condiciones propias de todo un medio ambiente espiritual. Quiero decir, cuando uno vive en los Estados Unidos, a partir incluso de una fecha tan reciente como la de mi infancia, las condiciones de ese medio con suma frecuencia te exigen un reconocimiento inmediato de los hechos y de los datos que le son consustanciales. A esto se refería Williams, me parece, cuando dijo "No ideas sino en las cosas". Es la vieja característica que ha concluido por asociarse al pragmatismo norteamericano tan entrañablemente.

Tomlinson: Así, pues, aquí reaparece Williams en nuestro panorama, ya que para él las condiciones del medio estaban dadas por New Jersey. ¿No crees que esto lo convierte en un poeta excesivamente local?

Creeley: Bueno, conozco tu interés por Machado, por ejemplo, y pienso asimismo en Chaucer y en otras figuras mayores de todas las nacionalidades, que obtuvieron el material para sus obras de una referencia local próxima a ellos y muy particular. Es algo que se ha subrayado infinidad de veces, y no creo que el énfasis de Williams en un conjunto de detalles locales lo limite en mayor medida que a Chaucer o a Machado... Soy lo bastante sentimental para creer que uno procede de lo inmediato y de lo particular; allí, si en algún lado, toma cuerpo lo universal.

Tomlinson: Siempre he sentido que debemos aprehender la poesía de Williams al nivel del discurso. Hugh Kenner hace una excelente descripción de esta característica cuando afirma que Williams en sus versos presenta "la constante fascinación de mirar sucederse una palabra a otra, como las secciones de un telescopio que se va abriendo, como si no hubiera nada más misterioso que el discurso natural; y, al mismo tiempo, contemplar la secuencia total de palabras arqueándose a través del espacio y desvaneciéndose con un eco único como no lo conseguiría ningún discurso natural". Estoy seguro de que si uno se vincula con Williams a ese nivel podrá digerir los localismos.

Creeley: Respecto a eso que señala Kenner, me parece que Williams mismo nos ha dado una definición precisa cuando dice

que el poeta *piensa* con su poema y esto por sí mismo es profundidad. En otros términos, un poema puede ser una instancia de la complejidad total implícita en un modo de pensar. Williams nos hace ver todos los conflictos emocionales implicados en el acto de pensar, y de ahí la aparente yuxtaposición de sentimientos en el poema, una yuxtaposición incomprensible salvo si la tomamos como el punto en que la mente desplaza su posición en el acto mismo de escribir. No hay una unidad de visión, digamos, en el sentido clásico. No es algo, pienso, que Williams haya considerado siquiera de interés. Es decir, no lo tenía para él. Sabía que uno cambia de idea cada vez que ve algo, y ¿qué dice entonces?: “Un nuevo mundo es sólo una mente nueva”. Así pues, el contexto es permanentemente lo que puedas sentir y el lugar en el que estás.

Tomlinson: Mencionaste a Zukofsky, a quien se desconoce en Inglaterra aun más que a Williams. A Williams por lo menos uno lo encuentra en las antologías mientras que Zukofsky, con excepción de *Active Anthology* de Pound, de hace ya muchos, muchos años, y de la edición de Ian Finlay, *Sixteen Once Published*, no ha tenido ninguna difusión. ¿Qué puede enseñar Zukofsky a un escritor contemporáneo que no pueda aprender en Williams?

Creeley: Bueno, volvamos al sentido de continuidad que mencionamos antes. Tiene interés notar que durante la edición del largo poema de Zukofsky, *A* (y creo que excede los doce libros incluidos en esta última edición), el poema siguió creciendo. Es un poema continuo, muy afín por la naturaleza de sus propósitos a los *Cantos* de Pound. La composición del poema se extiende de los años veinte a los cincuenta por lo menos. Es un libro de anotaciones cotidianas o un diario que intenta abarcar la realidad a lo largo de la vida de un hombre. Según Zukofsky, uno escribe el mismo poema durante toda su vida y no tiene ningún sentido decir, “¡Caramba, escribí un gran poema en el año 56 y ahora, en 1963, uno malo!” Esta distinción no tiene cabida en la obra de un hombre.

Tomlinson: Pero, ¿dirías que es muy distinto de Williams en *Paterson*?

Creeley: Sí. No dejo de experimentar una suerte de reacción ambigua ante este poema. Algunas secciones son excelentes, pero siempre he sentido muy justa la apreciación de Olson respecto de la altura del poema; me refiero al comentario en *Mayan Letters*:

Williams, dice Olson, da la impresión de no haber conocido el complejo total que una ciudad conforma. Ahora bien, cuando Williams crecía, Rutherford era un pequeño pueblo. Lo vio transformarse durante los años de su labor médica. Pero no creo que le haya interesado, ni que se haya preparado para habérselas con el reconocimiento de la ciudad en que Rutherford se convirtió, y Paterson sin duda es aún más compleja: una ciudad industrial, fea, pero muy consistente. Y bueno, Williams tuvo siempre un sentimiento de incompreensión por lo que hacía Zukofsky. En síntesis, Zukofsky ha llevado las distinciones tanto del oído como de la inteligencia a un grado de difícil perfección. Es difícil seguir a un hombre cuando piensa con una gran exactitud. Y es extremadamente difícil seguirlo cuando usa todos los recursos que ha heredado, o que él mismo ha desarrollado, de la naturaleza particular de las palabras en tanto sonido. Zukofsky es a mi juicio un artista muy consciente; no puedo pensar en otro hombre en nuestro país, con la posible salvedad de Robert Duncan y de Olson, quizá, que se aproxime al grado de conciencia con que él escribe. Sus traducciones de Catulo, en las que intenta transponer o transliterar la textura sonora del latín al lenguaje norteamericano, son un *tour de force* extraordinario. No, pienso que esa zona en que penetró Pound—la tonalidad dominante de las vocales, la cuestión de la medida, del efecto total en términos de sonido y visión de un poema determinado—, en esos aspectos Zukofsky se mueve maravillosamente, como no lo ha logrado ningún otro.

Tomlinson: Tengo la impresión de que para obtener la cohesión musical que alcanza la mejor lírica de Zukofsky habría que volver a los isabelinos, a alguien como Campion. Hay otra figura sobre la que me gustaría preguntarte ahora: ¿crees que haya algo de Cummings que sobreviva en nuestros días?

Creeley: No, porque la lucha de Cummings con la disposición tipográfica del poema fue tal que, una vez admitida la variación tipográfica así como la utilidad de sus efectos, su valor particular se pierde. Es como la lucha por el sufragio una vez que el derecho a voto de las mujeres ha sido aceptado. (El compromiso con la gente que luchaba por el sufragio se volvió un poco incómodo, quiero decir ahora que ya lo obtuvimos).

Tomlinson: En Cummings parece como si el poema fuera perdiendo su energía en una especie de inquieto futurismo.

Creeley: Eso mismo siento yo. Me gustan mucho algunos de sus primeros poemas, el uso del soneto y algunos de los poemas con un franco tono de tipo erudito en que consigue esa hermosa jerga o slang, pero siento que siempre lo ha limitado su actitud de muchacho universitario, quiero decir que su pensamiento, curiosamente, no traspasó nunca esa especie de sabiduría escolar, de universitario de los primeros grados.

Tomlinson: También cuando intenta convencerte de que puede alcanzar un riesgoso *vibrato*. ¿Pero crees que todo esto se aplica también a lo que ha hecho en prosa, en *Eimi*, por ejemplo?

Creeley: Habría que hacer algunas precisiones con respecto a Cummings, pienso. Quizá no se lo puede despachar de forma tan simple como acabo de hacerlo. Siento ciertamente que su prosa es muy interesante. *The Enormous Room* es un clásico en su género, y *Eimi*, concuerdo contigo, es un verdadero libro. Me interesaba también el concepto que Pound tenía de Cummings como una especie de equivalente contemporáneo de alguien como Catulo. Ahora, yo francamente no sentí nunca que estos dos hombres tuvieran... aparece aquí el concepto de amor curiosamente ambiguo que tenía Pound. Es lo único que he sentido en Pound como una generalidad: la intensidad o sustancia del amor.

Tomlinson: ¿A estos tiempos les hace falta un Catulo, así que Pound, en su generosidad, se compromete a encontrarles uno?

Creeley: Sí, y les hace falta por cierto, pero no creo que Cummings lo fuera.

Tomlinson: Hice referencia a Cummings porque algunos hablan de su presencia en tu obra. Siempre me pareció una cosa difícil de sostener. Yo diría que tu obra ha recibido su orientación, en medida mucho mayor, de un poeta como Charles Olson.

Creeley: Podríamos despejar fácilmente la idea de mi proximidad con Cummings a partir de la relación que cada uno ha entablado con un público. Yo no tengo un auditorio, y esto califica lo que escribo. Me veo obligado a hablar de una manera muy singular y esto, desafortunadamente quizá, limita mis poemas. No hablo para una generalidad. Ahora bien, Cummings, con toda su insistencia en la identidad singular del "yo", habla casi por toda una clase.

Tomlinson: ¿Sientes que el manifiesto de Olson, "El Verso Proyectivo", ha alterado de forma apreciable la orientación de tu escritura?

Creeley: La alteró, sí. Pero esto comenzó ya en 1949. Intentaba sacar una revista junto con un amigo y andábamos en busca de un núcleo de colaboradores. Cuando recibí algunos poemas de Olson le escribí, con el desparpajo que se tiene a los veintidós o veintitrés años, que él sencillamente estaba en búsqueda de un lenguaje. Y ¡huau!, recibí una hermosa carta de Olson en la que decía: “¿Qué quieres decir?”, no sólo molesto, sino como diciendo “anda, conversemos sobre el problema”; así comenzó la correspondencia. Y bueno, él era increíblemente claro, articulado con relación a mi trabajo, y comenzó a mostrarme dónde incurría yo en hábitos y actitudes determinadas respecto al verso, que no sólo impedían el acceso a la intensidad de la emoción particular que intentaba concretar, sino que me llevaban a usar, además, una forma del discurso que no era fiel a la forma de mi pensamiento. Y luego esas cartas se incorporaron al ensayo sobre el verso proyectivo, a la parte en que habla del significado de una sílaba, del concepto de la respiración, o del lugar en que opera la inteligencia o la elección del lenguaje: allí donde la total psicología del hombre trabaja en el poema.

Tomlinson: Pienso que hay allí algo que le interesaría a un lector inglés: cuando Olson dice, “las dos mitades (en poesía) son la CABEZA por vía del oído a la SILABA, el CORAZON por vía de la respiración al VERSO”, ¿cómo entender esto? ¿Sin duda estas palabras son básicamente metafóricas?

Creeley: En efecto. Tomemos primero al corazón. Interpretaríamos a Olson de forma totalmente errada si creyéramos que nos propone recurrir a un cronómetro o conectar un metrónomo al corazón.

Tomlinson: He encontrado por cierto una interpretación de esa índole en algunos comentaristas norteamericanos.

Creeley: Es absurdo. Olson quiere decir que el corazón es, no sólo la instancia esencial del ritmo, sino, igualmente, la base de la medida del ritmo para todos los hombres, pues el latido del corazón es como el metrónomo de su sistema total. Así, cuando dice: el corazón por vía de la respiración al verso, está diciendo que en el verso se da la notación esencial del ritmo. Esto es, el verso es en el poema la unidad que define, por el contexto que crea, el complejo rítmico de la continuidad del poema. No puedes tomar una palabra aislada; se requieren, como sabemos, palabras en un complejo, o palabras en un contexto, para establecer una con-

tinuidad rítmica. No es finalmente algo más difícil de comprender que una descripción de las características del pentámetro yámbico, un verso de cinco pies. Nos está diciendo que necesitamos saber cómo adquirir un sentimiento más íntimo de aquello en que consiste el complejo acentual de una unidad determinada. Y el corazón tiene que ver también con la emoción. Cuando uno se excita el corazón late más rápido; es decir, crea en efecto un ritmo más rápido, y la respiración se hace corta. Ahora, la cabeza, la inteligencia por vía del oído a la sílaba, a la que llama también "rey-peón", es la unidad sobre la cual se construye todo. El corazón entonces está como término primario del sentimiento. La cabeza, por oposición, es discriminante. Es discriminante por vía de lo que oye. La gente habla de lo que ve en un poema, lo cual está bien, es comprensible. Mucha poesía en este periodo ha sido escrita como una ocasión visual, pero la mejor de las ocasiones para el poema yo diría que es aquélla en que uno lo oye. No siempre me gusta el ruido que rodea a las lecturas en público, pero pienso en toda la poesía que se ha perdido porque no ha sido *oída*.

Tomlinson: Hay en esto un verdadero retorno a Williams. La obra de Olson es quizá una continuación de aquello que está implícito en el sentido que tenía Williams del verso, en su insistencia en el verso.

Creeley: Sí. Con salvedades. Alguna vez le pregunté a Olson sobre sus sentimientos respecto a Williams. Eran hombres muy distintos. Olson, pienso, siempre respetó a Williams y a su obra, pero él quería algo que pudiera abarcar una realidad cultural en su totalidad. Williams, me parece, no se interesó realmente por esto sino hasta su última empresa en *Paterson*. Le interesaba mucho más lo que nosotros podríamos denominar simplemente la impresión proyectada, pero definida con la máxima inteligencia posible. Olson, sin embargo, quería algo que pudiera abarcar y tratar con toda la diversidad de presencia de un organismo social en su totalidad. En ese sentido es mucho más afín a Pound. Pienso que para Olson el poeta más importante entre sus antecesores fue Pound, al menos en el escenario norteamericano. Pero a Olson siempre lo irritó que Pound tomara como último apoyo el siglo V. a. C. Llega hasta allí y se detiene. Olson, por su parte, quiere llegar al menos hasta los hititas o los sumerios, quiere pensar las organizaciones de la inteligencia en términos presocráticos. También su

sentido de la economía es muy distinto al de Pound. Su sentido del complejo social es muy distinto. Entre sus antecedentes está, por ejemplo, el haber presidido a los grupos de lenguas extranjeras en el Partido Demócrata (creo que durante la segunda candidatura de Roosevelt para presidente). Le preocupaba, pues, corregir lo que consideró como errores en la actitud de Pound. Quería que la organización del poema se convirtiera en algo más que un sistema centrado en el ego. Este es otro de sus juicios sobre Pound.

Tomlinson: Bueno, parecería que en la poesía norteamericana se ha venido dando una continuidad muy estrecha y un íntimo diálogo desde... ¿cuándo?, ¿desde los años veinte?

Creeley: Sí. Y aquellos que han participado en él –a diferencia del grupo Ransom-Tate–, te dan un sentido específico de cómo habértelas con tu realidad contemporánea: Pound, constantemente; Williams. Y también Olson, a mi modo de ver. Zukofsky. Y antes prefiero tratar con hombres que intentan pensar en términos de realidades contemporáneas, que no verme transformado en un caballero del sur aterradoramente viejo. Me gustan las antigüedades, pero no deseo *hacerlas*. En otras palabras, detesto las imitaciones.

Tomlinson: ¿Qué tipo de organización fue Black Mountain College?

Creeley: Comenzó como una protesta por parte de un grupo de profesores en el Rollins College en Florida, un colegio experimental, que se inició en los años veinte, creo.

Tomlinson: La fuerza intelectual que lo sostuvo fue entonces Dewey.

Creeley: Sí, John Dewey. Aquella gente que se separó quería reorganizar íntegramente su concepto de la enseñanza, y primero rentaron un hotel, un amplio hotel de veraneo en Black Mountain, que es un hermoso pueblo de Carolina del Norte. Es curioso, sin embargo, que hayan elegido ese lugar para un colegio de este tipo, porque está también en el corazón de la zona baptista; Billy Graham proviene de Black Mountain. Así que eligieron una zona muy reaccionaria de los Estados Unidos. De cualquier modo, el primer grupo fue este deweyista que quería comprender el concepto de comunidad, con la participación de todos. Luego, hacia fines de los años treinta, el siguiente flujo de profesores fue el grupo proveniente de la Bauhaus (aunque Josef Albers estuvo ahí

desde el principio), que difundió el concepto funcional de las artes y de la organización de la inteligencia en general, pero que nunca estuvo muy convencido con la idea de la ética social. Este es el espíritu dominante en el colegio hasta los años cuarenta, con Josef Albers como director. A fines de los cuarenta Albers se convierte en la cabeza de la Escuela de Diseño de Yale, y por un tiempo nuestro colegio permaneció sin director. Olson se hace cargo de la rectoría alrededor de 1951 o 52, y lideró el colegio durante su último período. Al comienzo fue un colegio dirigido enteramente por el cuerpo de profesores. No había una comisión administrativa o directiva. El colegio pertenecía a los maestros y éstos lo dirigían; cada maestro tenía esa condición desde el momento en que se integraba al grupo: era un miembro responsable de la instalación en su conjunto. Cuando yo estuve ahí el colegio se había reducido penosamente; el número de estudiantes había descendido a veinte. El costo era mínimo, de modo que la posibilidad de ingresar en el colegio dependía únicamente de un sentido particular del uso del lugar.

Tomlinson: Mencionaste a Albers. Me pregunto si en el tiempo en que estuviste en Black Mountain había mucho contacto entre los escritores y pintores como Kline y de Kooning.

Creeley: Lo había. Muy sustancioso. No con Albers, pero con la gente que llegó en los años cincuenta, esencialmente para enseñar durante el verano: Kline, Motherwell, de Kooning, Vicente, Guston y otros cuya obra se denominó luego pintura-acción, los expresionistas abstractos. En aquel tiempo todos ellos, con la posible excepción de Kooning y de Kline comenzaban apenas a tener cierto reconocimiento. Fue un período de transición en sus vidas. Los años cincuenta, el comienzo de los cincuenta, para esos pintores es un período extraordinario. Teníamos, sí, una íntima relación con ellos.

Tomlinson: ¿Tuvo la manera de pintar de esta gente alguna relación con el modo en que se comenzaba a escribir poemas en ese momento?

Creeley: No en el sentido de un precedente quizá, pero el paralelo era tranquilizador. Pienso en un comentario de Pollock sobre su modo de trabajo, "Cuando estoy en mi pintura no sé bien qué estoy haciendo. Únicamente después de una especie de período de familiarización veo en qué he andado. No temo

cambiar algo o destruir imágenes, porque la pintura tiene una vida propia. Intento dejar que ésta aflore. Sólo cuando pierdo contacto el resultado es una confusión. De lo contrario es armonía pura y avanza sola”.

Tomlinson: ¿Sientes que ésa es una manera válida de hablar del proceso poético?

Creeley: Bueno, esto es quizá lo que Olson dice de modo paralelo cuando habla de la forma abierta, o composición por campo, en el “Verso Proyectivo”, en la que intentas mantener una relación con el poema que estás escribiendo, más que con el poema que ha escrito antes algún otro. En el ensayo “El Arte de la Poesía”, Valery dice, refiriéndose a la lírica, que forma y contenido son inextricables, y que la forma es descubierta a cada instante, puesto que no puede haber ninguna determinación previa a aquélla que aparece en tanto se produce la escritura. Esto es paralelo al sentido de la composición que tiene Olson y, evidentemente, al de Pollock: estás pensando constantemente en tratar de articular esa responsabilidad que demanda lo que haces. Es una situación horriblemente precaria para el que está en ella, porque puedes borrarlo todo en un instante. Tienes que estar absolutamente despierto para reconocer lo que está ocurriendo, para responsabilizarte por todo lo que debes hacer antes que puedas reconocer siquiera su pleno significado. Es como cuando el coche derrapa, usas toda la información técnica que tienes relativa al modo de volver el coche a la ruta, pero no estás pensando “debo volver el coche a la ruta”, o lo vuelves sobre la ruta o te vas al precipicio.

Tomlinson: Esto recuerda en parte la insistencia de Olson en que te muevas rápidamente de una percepción a la siguiente en el poema si no quieres atascarte.

Creeley: Sí. Dice que una cosa debe seguir inmediatamente a otra y apunta a la actitud, muy frecuente entre algunos escritores, de simplemente dar vueltas, sin asumir la percepción particular en términos de posibilidad en juego y sin transmisión de energía.

Tomlinson: En lo que dices y en lo que dice Olson, me parece percibir un agudo eco del ensayo de Fenollosa sobre los caracteres de la escritura china como un medio para la poesía, en la edición de Pound, con su acento en el verbo como el transmisor de energía.

Creeley: Sí, ése es un documento realmente importante para todo el desarrollo de la poesía norteamericana a partir de Pound.

Tomlinson: ¿Y como evaluarías este concepto de “energía” que aparece constantemente en cualquier discusión sobre arte norteamericano?

Creeley: Bueno, uno podría usar el muy poco conocido ensayo de Robert Duncan sobre la obra de Olson. En la estética de Olson—y según Duncan hubo de esto “iluminaciones anteriores”, como él lo llama, en Emerson y Dewey— en la estética de Olson, digo, “la concepción no puede abstraerse del hacer, la belleza se asocia a la belleza de un arquero dando en el blanco”; está pensando aquí—me parece—en Pound otra vez. Y contrasta luego el espíritu *visual* del siglo catorce italiano con el espíritu *muscular* de la pintura norteamericana del siglo veinte. Más aún, subraya las diferencias entre la energía a la que se alude (*vista*), como en los vorticistas y los futuristas, y la energía corporizada en la pintura (*sentida*), que es ahora “muscular tanto como visual”, “contenida tanto como aparente”. Y los ejemplos serían Hofmann, Pollock y Kline. Ahora, ese aspecto es común a todas las artes en Norteamérica. Es común también a los experimentos actuales de John Cage, en los que toda la atención se centra literalmente en el acto en tanto tal.

Tomlinson: La referencia a Robert Duncan me hace pensar cuán diferentes eran unos de otros—a pesar de algunos acuerdos muy generales en la teoría— los poetas asociados con Black Mountain, y que aparecieron en *Black Mountain Review*, que editabas tú. Pienso en la diversidad que hay, por ejemplo, entre Duncan y tú, o entre Duncan y Denise Levertov, o Paul Blackburn y Gary Snyder. Al editar *Black Mountain Review* ¿buscabas una poesía con algún tipo especial de factor común, por así decirlo?

Creeley: Bueno, no del todo. Tenía por aquel tiempo un sentido de la poesía que respetaba, pero deseaba editar poemas que fueran más allá de cualquier tipo de poesía que yo estuviera escribiendo. En *Black Mountain Review* el contenido y modalidad de la poesía publicada es muy amplio: hay allí algunos poemas de Duncan muy curiosos, de un período en que estaba interesado en aprender de Gertrude Stein.

Tomlinson: Una última pregunta. De los grandes de la generación anterior no hemos mencionado a Eliot. ¿Crees que un poeta

norteamericano pueda todavía sacar provecho de la influencia de Eliot?

Creeley: No. Mucho más útil que la influencia de Eliot es la de los poetas de quienes hemos hablado. Y hay un poeta muy anterior que es mucho, mucho más aprovechable que Eliot. . .

Tomlinson: ¿Y quién es. . .?

Creeley: Ese poeta a quien insistentemente ha ignorado tanto la Nueva Crítica como el mundo universitario hasta el día de hoy es Walt Whitman.

Tomada de: Robert Creeley; *Contexts of Poetry: Interviews 1961-1971*, edited by Donald Allen, Four Seasons Foundation, Bolinas, 1973.



SAFG-SAUG, 1953/1958