

Poéticas de la Totalidad^o

Fredric Jameson



195-237

Justo cuando la aventura de algo reconocible como posmodernidad ha parecido ofrecer una oportunidad, y efectivamente imponer una obligación de repensar de algún modo “la modernidad”—como una ideología y como un conjunto de obras canónicas que no solo no se esfuman, sino a las que ahora se otorga un estatus más clásico o histórico—así también, y por razones relacionadas, el análisis mismo de estas obras o clásicos ahora peculiares se ha vuelto técnicamente más difícil. Debemos verlas con un foco doble o estereoscópico, como obras que son al mismo tiempo portadoras de toda una ideología de lo moderno; obras que, en virtud de ser releídas en nuevos modos, también pueden contener los elementos de al menos algunos rasgos posmodernos (los cuales debemos, por lo tanto, ser cuidadosos de no exagerar o deformar en completo posmodernismo, reescribiendo ilícitamente así a tales autores como precursores de lo posmoderno). Por último, debemos hacer una asunción que problematiza al trabajo mismo del análisis textual—a saber, la presuposición de que las obras que hemos canonizado como las clásicas del modernismo no son de hecho éxitos, sino fracasos. Es una presuposición necesaria para cualquier exitosa dereificación de estos textos ahora institucionalizados. Filosóficamente, está sin duda alguna relacionada con una asunción más profunda en mucha de la filosofía moderna (abiertamente tematizada, por ejemplo, en las éticas de Sartre publicadas póstumamente) de que solo el fracaso hace posible a la experiencia humana como tal, mientras que el éxito nos ata y aliena más firme e inextricablemente a un mundo externo de cosas (y no menos de dinero, de negocios y de mercado, de modo que el fracaso como un *ethos* está ligado al capitalismo mismo como sistema). Por último, una estética del fracaso está construida dentro de las obras mismas, al menos en aquellas cuya consciencia de su propia meta es más lúcida y reflexiva y

^o Jameson, Fredric (2007), “The Poetics of Totality”, en *The modernist Papers*, Nueva York-Londres, Verso Books, pp. 3-44. Traducción realizada por Ariel Alejandro Palomo para la cátedra de Literatura Contemporánea II – Universidad Nacional del Sur.

no ha requerido del ciego y productivo autoengaño de las ideologías del mito y la expresión para surgir imposiblemente.

Habría muchas maneras de aproximarse a esta necesaria presuposición del fracaso en cualquier reconsideración del modernismo. El famoso pronunciamiento de Barthes (en *Le Degré zéro de l'écriture*) es una de ellas:

Las más grandes obras de la modernidad se detienen lo más posible, por una suerte de milagroso comportamiento, en el umbral de la Literatura, en ese estado vestibular donde el espesor de la vida es dado, estirado, sin ser destruido, por el coronamiento de un orden de signos¹.

Barthes no solo tiene en mente aquí todo lo que es paralizante en la institución de la literatura como tal (que en los Estados Unidos toma esencialmente la forma del currículo universitario), sino sobre todo el gran hecho del estilo personal, en cuanto remueve al texto individual de la inmediatez y lo convierte en un mero ejemplo de alguna esencia imaginaria (firmado Faulkner, Stevens o quien sea). El texto, entonces, desea desesperadamente escapar a esta condición de mero ejemplo; no quiere ser aún otro típico Faulkner o Stevens, sino algo mucho más inmediato e impersonal; pero no puede hacer esto por la vía de la despersonalización, dado que lo que nosotros conocemos hoy como estilo fue, en sí mismo, el conjunto desesperado de condiciones por las que un Faulkner o un Stevens se las arreglaron para hablar y decir algo —lo que sea— en primer lugar. Por lo tanto, estos escritores “modernos” estuvieron condenados a la invención y elaboración de lo que Barthes llamó “un sistema de signos”, cuya completa y definitiva realización dictaminó necesariamente el fracaso de su mismísima empresa, dado que señaló el momento en el que el sistema mismo dominó su contenido, se convirtió en un congelado manierismo y objetivó la contextualidad y las intenciones para conducirlas, en todo tipo de modos fluidos, informes, imperfectos e creados, en la dirección de tal elaboración en un primer lugar. “Quien gana, pierde”, adaptando el famoso eslogan de Sartre de muy parecido espíritu (el cual deriva de algunas de las mismas experiencias de los dilemas de la construcción de la Literatura y de lo literario en la Francia post Segunda Guerra Mundial).

Pero hay un corolario paradójico a esta versión particular del imperativo del fracaso, y es el requerimiento de que los escritores en cuestión no intenten meramente tener éxito, sino que crean también que el éxito es de algún modo posible. Pero su capacidad de hacer esto y de sostener una visión de la posibilidad concreta de construir de una estética genuina bajo las condiciones de la modernidad,

¹ Roland Barthes (2003), *El grado cero de la escritura*, Siglo XXI Editores Argentina, Buenos Aires, p. 45.

se mostraría sin duda como síntoma de alguna incapacidad más profunda de percepción e intelección de las condiciones que hacen al arte moderno imposible en primer lugar. Así que estos ganadores pierden aún de otro modo: en virtud del mismísimo autoengaño, ellos requieren sostener constitucionalmente la *hybris* que puede por sí sola sostener sus proyectos (en una combinación de mistificación y de energía habilitante, Marx pensó que podía igualmente identificar los momentos más productivos de la praxis revolucionaria, al menos cuando esos eran encarados por las clases medias conducidas a la innovación por fuerzas más allá de su control e intenciones).

Aun así, parece que existen unas pocas obras aún más peculiares que estos objetos constitutivamente auto-derrotados e inconscientemente auto-socavados, y que son los clásicos convencionales de lo moderno: *Paterson* de Williams Carlos Williams es notablemente una de esas, una épica moderna que conoce en sus impulsos estructurales más profundos—a diferencia de sus grandes modelos en las épicas de bolsillo de Pound y Eliot, y en modos bastante diferentes a la ingenuidad de esfuerzos similares como los de Hart Crane en *The Bridge* (1930)—que no debe ser exitosa, que sus condiciones de realización dependen de un éxito fundamental para fracasar, pero que al mismo tiempo no debe encarnar ninguna voluntad de fracasar, Ya sea desde la psicología convencional del complejo de inferioridad, ya sea en la deseosa auto-incapacidad que tiende al accidente o al bloqueo del escritor.

Pero aún hay otros modos de describir esta estructura peculiar de la situación moderna, tan a menudo celebrada en términos de novedad e innovación, y analoga por comparaciones con los descubrimientos científicos (algo de lo que apenas está exento el poema de Williams, como lo muestra la aparición de Madame Curie en la segunda sección del cuarto libro y la celebración de “LUMINOUS!” “gist”, ambos explícitamente identificados con la invención poética y con la productividad económica). Claramente esta concepción de la innovación es ideológicamente cómplice con toda la teoría teleológica de lo moderno, la cual emergió naturalmente de la categoría de innovación perpetua como su secuela e imagen remanente.

Adorno, sin embargo, ha reformulado el impulso por la innovación --en lo que a mí me parece una forma tanto más plausible como también más útil--, en términos de tabús y negativas: lo que impulsa al modernismo a innovar no es alguna visión de lo futuro o lo nuevo, sino la profunda convicción de que ciertas formas y expresiones, procedimientos y técnicas, ya no se pueden usar más, están gastadas o estigmatizadas por sus asociaciones con un pasado que se ha vuelto convencional o *kitsch*, y deben ser creativamente evadidas. Tales tabús producen entonces una situación desesperada en la que la naturaleza de la innovación, por continuar usando tal lenguaje, no está trazada o dada de antemano; por el contrario, lo que emerge determina entonces la forma por la cual se regirán los bloqueos y tabús de la generación siguiente (y en este sentido la posmodernidad y su pluralismo han

sido vistos como una última vuelta de tuerca, en la que dichos tabús y restricciones negativas aparentemente se han convertido a sí mismos en tabús). Pero este modo de formular la situación moderna sugiere entonces un modo de análisis y presentación en el que se puede desplegar productivamente algo así como lo opuesto a la gran letanía de Stevens en “Notes Towards a Supreme Fiction” (“It must be abstract, it must change, it must give pleasure”). En lo que sigue, entonces, trataré de recorrer *Paterson* a través de las cosas y formas que está obligado a evadir, deseando por lo tanto evadir al menos algunas de las reificaciones implícitas en las listas positivas y convencionales de rasgos fuertes y aspectos realizados.

Que todos estos rasgos sean en última instancia formulables en términos del lenguaje mismo es claramente la máxima presuposición “modernista” en Williams, y una que no puede ser desechada: las comparaciones con otros objetos—

That the poem,
the most perfect rock and temple, the highest
falls, in clouds of gauzy spray, should be
so rivaled (etc.,80/80²)

—no son tan significativas como el modo aun relativamente clásico o neoclásico de concebir el “poema” (como en “a column; a reply to Greek and Latin with the bare hands” [2/2]). La rivalidad es con la Historia y la muerte, la bestia en la jungla (22-3/22: “were we near enough its stinking breath / would fell us. The temple upon / the rock is its brother”): pero la concepción fundamental es aún la de la gran obra moderna cuyo prototipo es literario o poético (aunque no necesariamente una larga épica en el viejo sentido clásico), y cuya teoría (e ideología) fundamental será entonces tematizada en términos del lenguaje literario (como en los enunciados programáticos más básicos desde los Formalistas y Proust hasta llegar al New Criticism, pasando por los avant-gardes más visionarios, que aún deben—¡atención al surrealismo!—luchar por reconciliar una concepción lingüística del proceso cultural con la información de una experiencia que es cada vez más y más visual). Al mismo tiempo, la concepción de una obra suprema o Libro del Mundo conlleva una especie de dialéctica de lo universal y lo particular relativamente diferente, la cual será examinada separadamente más adelante.

El lenguaje permanece, sin embargo, en el centro mismo de un “sistema de bellas artes” esencialmente modernista, y es en los términos de sus propiedades únicas

² Williams Carlos Williams, *Paterson* (New York, 1963); las referencias a las páginas en este texto son a esta edición en primer lugar y, en segundo lugar, a la nueva edición anotada de Paterson, ed. Christopher MacGown (New York, 1992); por lo tanto, aquí, 80/80. Debería añadir que considero a los cuatro libros como el poema completo, y al quinto como una idea tardía que debilita su forma previa por razones mencionadas luego en el texto.

que las otras artes, en la medida en que abordan las intensidades de una realización y transformación propiamente moderna, serán celebradas—entendiéndose que la concepción misma del lenguaje como algo “único”, como algo que posee “propiedades” y como si fuese una cosa que pudiera o no ser comparada con otras “cosas”, es en sí misma la ideología modernista aquí en cuestión. Por ejemplo, la imagen convencional de Williams del poema como templo—en otras palabras, como un poder polarizante alrededor del cual se organizan tanto el espacio cívico como la actividad colectiva—reaparece significativamente en el cognado *Origen de la obra de arte*³ de Heidegger, donde, a modo de ejemplo, sucede a la imagen puramente visual de la pintura de Van Gogh de los “zapatos campesinos” y al poema exclusivamente imagista de Mörike sobre la fuente romana, que el filósofo parece utilizar como una ilustración específicamente visual, de modo que el hecho de la derivación de la estructura emblemática de la fuente a partir de un objeto verbal o lingüístico parezca relativamente secundaria e inconsecuente o accidental. El templo de Heidegger, entonces, sucede inmediatamente a los zapatos, los cuales, inmóviles, parecen sostener concentradamente en ellos mismos los años de comercio, trabajo penoso y movimiento a través de los campos de la putativa “campesina”, y en la fuente, cuyo movimiento está en sintonía con su reposar (“und fließt und ruht”): el templo, entonces, será elegido para el papel de lo que, lo más inmóvil de todo y el mismísimo centro de lo que se mueve a su alrededor, es, además, el lugar mismo de las más prodigiosas de todas las tensiones y oposiciones, un lugar de lucha perpetua y el hueco o grieta en el cual *mundo* y *tierra* buscan despedazarse el uno al otro. Es apropiado yuxtaponer la evocación del templo de Heidegger y la antonomásica “Anecdote of the Jar” de Wallace Stevens—no solo para apreciar el modo en que la otorgación de forma genera súbitamente movimiento y actividad donde antes nada existía (luego de la jarra, la “tierra salvaje” se mueve, se alza, se extiende, etc.), sino también para comparar una obra que, como el texto de Heidegger, produce una estética, con el modo operativo muy diferente de Williams, en el que esa estética se despliega en formas desesperadas, contradictorias, irrealizables, sosteniendo la producción de un tipo de lenguaje totalmente diferente. Que la lírica de Stevens sea una especie de fábula—la cual (como todo en Stevens) gira esencialmente en torno al intento de expresar y caracterizar, incluso de analizar, la estética como tal—no distanciaría particularmente su texto de la auto-referencialidad presente en todo el modernismo, y presente de un modo bastante distintivo en la épica de Williams (donde definir y celebrar a Estados Unidos es al mismo tiempo identificar un lenguaje específicamente estadounidense, de modo que aquí la forma del poema es también su contenido).

Pero lo que es crucial acerca de estas operaciones, y en particular de la secuencia de ilustraciones de Heidegger, a las que ahora volveremos, es el modo en que estos materiales físicos y no-verbales por excelencia deberían conducir climáticamente

³ Martin Heidegger (1958), “El origen de la obra de arte”, en: *Arte y Poesía*, México, FCE.

a una celebración del arte como Lenguaje que impacta, no obstante, al lector, si no como una reflexión tardía, sí al menos como una forma de suplementariedad no estructuralmente diferente de la adición kantiana de lo sublime a su explicación de la belleza. Que “como puesta-en-trabajo de la verdad, el arte es poesía” está sin duda acreditado y calificado por el significado más general del término alemán *Dichtung* (aunque podría argüirse que la celebración moderna del Lenguaje y de lo poética en la tradición angloamericana apunta esencialmente a expandir esos términos ingleses en una dirección tan extensa y sugestiva como el intraducible equivalente alemán). Pero el punto crucial aquí es que, en cualquier punto extremo de la estética modernista, el lenguaje como tal emerge como el punto fundamental de referencia, ya sea nos enfrentemos a manifiestos de la pintura y de lo visual, o teorías de la música o arquitectura. El propio movimiento del texto de Heidegger, de ningún modo alerta a las palabras o a la sintaxis de alguna moda crítica o exegética reconocible, es por lo tanto característico del modo en que, sin ninguna preparación particular, el lenguaje tiene necesariamente la última palabra.

Mi hipótesis de trabajo es, entonces, que en lo posmoderno este compromiso con el lenguaje ha desaparecido: el predominio de lo visual y lo espacial crea un tipo de situación muy diferente, en la que ya no se obtiene ninguna ventaja particular al remitir de vuelta tal fenómeno al modo en que las palabras y las oraciones funcionan; la gran idea utópica de la purificación del lenguaje, una recreación de sus funciones comunales o colectivas más profundas, una purga de todo lo que hay de instrumental y comercial en él, parece haberse esfumado sin dejar rastro, como si en la sociedad del espectáculo y de los medios electrónicos lo que hubiera sido inesperadamente descubierto fuese la misma capacidad ilimitada del lenguaje de ser reificado y mercantilizado, y el más inesperado hecho de que, lejos de ofrecer el poder que pueda resistir el cliché y la *doxa*, resulta ser que el lenguaje mismo es la fuente de tal degeneración en un primer lugar. Digo esto no para proponer algún “fin de la poesía” hegeliano, sino para subrayar el cambio en la función misma de la poesía en algunos “sistemas de bellas artes” posmodernos: dejando de lado el nuevo sincretismo de los medios y la emergencia de artes compuestas, instalaciones y medios mixtos, uno también puede observar, como en los Poetas del Lenguaje, la emergencia de nuevos objetivos para la poesía (ahora redefinidos como anti-representativos y no-humanistas) en una especie de descomposición analítica desde el interior del lenguaje comercial y alienante, en lugar de un salto especulativo a un tipo de lenguaje utópico y radicalmente diferente, que fue de un modo u otro el impulso de todos los modernos.

Modernismo y Lenguaje

Esto no es para decir que una vocación poética moderna necesita proponer el logro de tal lenguaje utópico, sino que solo debe afirmarlo como un elemento

coordinador y un marco de referencia, como Williams lo hace en su lema en cursiva de *Paterson* que se encuentra a lo largo de su prefacio poético ya citado. De otro modo, la ausencia de un lenguaje utópico vendrá igual de bien, y dada la dialéctica particular de ausencia-presencia en la idea misma de Utopía como tal, puede ser excepcionalmente inscripta aquí (como en tantas otras típicas obras estadounidenses) en el fallo mismo de un lenguaje estadounidense como tal, de sus silencios, incoherencias, protestas inarticuladas, de su rareza y torpeza no-europea, y falta de gracia o elegancia retórica—todos estos rasgos pueden, al mismo tiempo, señalar aquello que es excepcional acerca de la experiencia estadounidense, y también aquello que es a la vez modernista y utópico acerca del propio proyecto de Williams, el cual nunca busca peculiarmente sustituirse a sí mismo ni a sus propias capacidades lingüísticas (a diferencia de lo que podría verse tanto en Whitman como en Stevens) por la inhabilidad de los estadounidenses para hablar (y para hablar un lenguaje única y reconociblemente estadounidense en lugar del inglés):

A false language. A true. A false language pouring—
language (misunderstood) pouring (misinterpreted) without
dignity, without minister, crashing upon a stone ear (15/15).

Emergen a la vez en estas primeras páginas dos anécdotas que se cargan de un significado simbólico a este respecto: las muertes de Mrs. Cumming y de Sam Patch, quienes caen desde la catarata: la desaparición de Patch como una broma que salió mal, la de Mrs. Cumming (la esposa del “ministro” en la cita precedente) como un accidente, sino un suicidio, e incluyendo el significado simbólico suplementario de la frustración de las vidas de las mujeres estadounidenses:

Patch leaped but Mrs. Cumming shrieked
And fell—(20/20)

Pero ambos accidentes están, de algún modo, en virtud de la cascada concebida como una especie de infinito murmullo del lenguaje y la expresión, asociados con una incapacidad para hablar. Este vínculo figurado, aparentemente arbitrario, está hecho con extraordinaria delicadeza en el relato prosaico del episodio de Patch de Williams, donde el movimiento mismo del cuerpo cayendo es leído como una forma de expresión, o, más aún, como una vacilación, una indecisión, el fallo mismo del lenguaje efectivo:

On the day the crowds were gathered on all sides. He appeared
and made a short speech as he was wont to do. A speech! What
could he say that he must leap so desperately to complete it? And
plunged toward the stream below. But instead of descending with
a plummet-like fall his body wavered in the air—Speech had failed

him. He was confused. The Word had been drained of its meaning. There's no mistake in Sam Patch. He struck the water on his side and disappeared. (17/16).

Veremos en seguida que es crucial para el modo en que este poema debe funcionar que tales episodios no sean leídos como símbolos, ni siquiera temáticamente. Pero ellos preparan más abiertamente estallidos temáticos como el fundamentalmente moderno:

The language, the language
fails them.
They do not know the words
or have not
the courage to use them (11/11)

Al mismo tiempo, estas consecuencias sociales de la temática del lenguaje se flexionan además en la dirección de la técnica poética, donde, más allá de la insistencia moderna más convencional por la innovación, toman la forma de la invención específica de nuevos tipos de métrica—

unless there is
a new mind there cannot be a new
line (50/50)⁴

—una preocupación, entonces, ingeniosamente remitida a lo social en la nota adjunta sobre los yambos “inútiles o inefectivos” que concluyen el Libro I, y que subraya una conexión entre algunos de los rasgos de este verso y una marginalidad social que será discutida luego.

Aunque en todo este énfasis sobre lo poético, tan fácilmente asimilable a una ideología más convencional de lo moderno, una cierta despersonalización democrática en Williams, reforzada por el método collage de sus variados documentos y cartas insertadas, elimina la tentación más carismática de dotar al poeta de una función vática, vidente o profética, y de hecho nos retrotrae a una situación que está más allá del sujeto y objeto, muy a tono con el espíritu de la nostalgia heideggeriana por lo presocrático:

The province of the poem is the world.

⁴ Véanse las reflexiones de Allen Ginsberg sobre la “nueva línea” de Williams en Paterson, pp. 174-5/172/174. También vale la pena mencionar aquí la deducción fundamental que hace Yvor Winters, a propósito de Williams y sus propias prácticas iniciales, de las leyes básicas del llamado “verso libre”, en *In Defense of Reason* (Athens OH, 1987).

When the sun rises, it rises in the poem
and when it sets darkness comes down
and the poem is dark. (99/100)

Es una serenidad sutilmente diferente al hiperesteticismo de otros modernistas clásicos, como se puede encontrar en la famosa sentencia de Mallarme de que “todo en el mundo existe para terminar en el Libro”; y esto a pesar del profesionalismo gremial del fatídico término (“el poema”), que recuerda a los guiños internos de la tradición académica de la Nueva Crítica. Aquí Williams parece desplegar el marco constructivo más extenso de una épica (para entonces ya considerablemente liberado por la nueva forma de Pound) para esbozar algo así como un elemento (como en “el elemento acuoso”), todo un espacio envolvente, que vuelve innecesarias, si no redundantes, a las categorías articuladoras de sujeto individual y objeto.

En esto (siguiendo a Heidegger), la concepción más grande de espacio o campo se asemeja a la del Dao o a la del “Feldweg”, no tanto porque imita el movimiento ritual y el ritmo de este último, sino simplemente porque (como la categoría occidental de paisaje) proyecta un lienzo inteligible más extenso que los eventos dramáticos que son negociados entre los individuos, por usar los términos de Kenneth Burke. Es por esto que las preguntas acerca del punto de vista narrativo, que necesariamente se repiten en la prosa narrativa donde deben ser resueltas, sin importar que tan ingeniosamente, pueden ser aquí triunfantemente evadidas o neutralizadas: y esta particular evasión formal podría parecer, en última instancia, más exitosa que lo que ocurre en *The Waste Land*, donde la compleción es lograda a través de un retorno parcial a lo existencial y a lo fenoménico—el poema finalmente se detiene bajo el signo del destino de un individuo y de las categorías de la salvación individual—o en *The Cantos*, donde la inmensa longitud y extensión de las referencias disuelve finalmente los múltiples marcos provisionales a la vez. Porque aquello denominado “punto de vista” constituye el desafío final a una forma de producción literaria planteada por una vida social individualizada y subjetivada: no debería permitirse que las referencias anteriores (la invocación de Heidegger, por ejemplo) minimicen las enormes dificultades a las que se enfrenta cualquier intento de escape del punto de vista—uno no puede simplemente deshacerse de las categorías de sujeto y objeto solo por haberlo pensado; así como uno tampoco puede abandonar lo “epistemológico” porque ha leído a Rorty y encuentra sus argumentos persuasivos. Incluso si las categorías contemporáneas de subjetividad (con su ahora considerable herencia y genealogía cartesiana) son insatisfactorias, estas no pueden ser sencillamente abandonadas; ni tampoco la declaración de que el sujeto está de ahora en más “descentrado” hace que sea realmente así.

Alegoría

Es una situación, entonces, en la que todas las soluciones son necesariamente *ad hoc*, y las de Williams tienen lugar en dos niveles: el primero, en el que los formalistas llamaron “motivación del dispositivo”; el otro, en el nivel de la construcción alegórica. Las analogías convencionales para la particular motivación del dispositivo de Williams en *Paterson* pueden ser explicadas mediante las dificultades a las que, en la sociedad moderna, se enfrenta cualquier intento por transmitir la variedad de la vida social y la experiencia distribuidas a lo largo de las variadas clases sociales—o, inclusive, si se prefiere pensarlo en este sentido, de obtener una sensación personal de esa variedad a partir de la experiencia propia, puesto que incluso el imperativo de imaginar la radical diferencia de la vida de las otras clases necesita, en sí mismo, ser motivado, ni que hablar de ser provisto con los elementos de una solución. Por consiguiente, un rol social y narrativo debe ser descubierto de algún modo, en el cual las posibilidades del protagonista de entrar a los variados reinos de la vida social—de visitar tanto los espacios privados de los muy ricos como atravesar los más aterradores albergues para indigentes y espacios de extrema miseria—sea, de algún modo, motivado y plausible. En la ficción popular, por supuesto, este rol es, precisamente, el del detective privado: de donde proviene el inmenso éxito formal de esta particular solución al problema del “punto de vista”, un éxito que ha vuelto a la forma de la historia de detectives virtualmente hegemónica en años recientes como un vehículo para el comentario social (a pesar de los obvios y crecientes problemas históricos que hay con ella, y, en particular, con la pregunta de si aún existen detectives privados como tales, o si no han sido reemplazados por formas institucionalizadas de vigilancia, empezando por la propia policía)⁵.

En el caso del Dr. Williams, por supuesto, la solución ahora se hace clara: es el médico profesional pasado de moda quien está supremamente capacitado para competir con el detective privado, en tanto que él también necesita visitar y confrontarse con personas de todas las clases sociales y escucha una corriente virtualmente infinita de material y anécdota social estadounidense. Que esta variante, a diferencia de la del detective privado, esté ideológicamente cargada con una tentación populista en la forma misma puede testimoniarse por la práctica relacionada de Céline en *Journey to the End of the Night* (ver debajo); pero incluso el propio populismo de Williams sirve aquí como un útil amortiguador ideológico, donde *Paterson*, emergiendo del inmenso campo de fuerza de la Izquierda de 1930, escapa de las humillantes abjuraciones del período de la Guerra Fría, que son contemporáneas al establecimiento de la ideología misma de la estética

⁵ En relación con la historia de detectives, he discutido esto extensivamente en mi ensayo de dos partes, “On Raymond Chandler” (en *Southern Review*, no.6 (1970), pp. 624-50) y, en relación con la figura del médico, en “Céline and Innocence” (*South Atlantic Quarterly* 93.2, Spring, 1994).

modernista en los Estados Unidos, y puede, plausiblemente, continuar sosteniendo una visión progresista y orientada a la izquierda (incluyendo algunas economías poundianamente modificadas—“the radium’s the credit” [182/181] luego del “fin de las ideologías”, y sin el inmenso esfuerzo requerido por “convertirse” en marxista en este período (uno recuerda los comentarios de Eliot sobre las labores de Blake por construir su marco constructivo, privado e ideológico)⁶.

Que Williams haya pagado por esta particular “motivación del dispositivo” con su propia vida, es decir, con su vida entera (como un médico profesional), solo será sorprendente para aquellos que subestimen las implicancias del concepto ruso, en el que, como ya en Mallarmé, vida y arte están inextricablemente entretreídos, y el “precio” resultante—que el mismo Williams consciente y deliberadamente eligió pagar—parece grande solo si se imagina que las posibilidades formales resultantes no lo valen. Que esto reintroduzca de algún modo el material biográfico prohibido en el corazón estético del modernismo norteamericano en formas consideradas ilícitas de aquí en más por el ala legislativa del New Criticism—¿debe el lector, por ejemplo, conocer que Williams fue un doctor familiar? ¿Evaluamos realmente los variados episodios de *Paterson* con este hecho en mente y dejamos que el escritor zafe con trozos de material social que no dejaríamos pasar en el caso de una mera invención no-médica? —es un problema, entiendo, que solo surgiría dentro de un marco constructivo del “punto de vista”. La disolución transubjetiva que hace Williams de aquello y de las categorías subjetivas como tal, distorsiona la línea fronteriza vieja y legal entre lo textual y lo biográfico; y esto es mayor en un libro cuyo material documental transforma lo que es ficcional en algo irreconocible como tal, y que, por lo tanto, trasciende y cancela la categoría misma de lo ficticio, abriendo al texto a otras investiduras más grandes que aquellas que se obtienen de la evidente narrativa ficcional.

Pero las posibilidades motivadas por la carrera de Williams son, entonces, como hemos sugerido, redobladas y acrecentadas en otro nivel estructural por la emergencia de un segundo marco más propiamente alegórico, inicialmente derivado, sin duda, de la mitografía joyceana. Este comienza en la primera página del Libro I—“*Paterson lies in the valley under the Passaic Falls*” (6/6)—en el que “yacer”, sin embargo, designa a un enorme cuerpo humano, el “agua derrochada” de la cascada “formando el contorno de su espalda”. Entonces, la ciudad entera es concebida como un único hombre acompañado, de una forma más sombría y fantasmal, por una “mujer” igualmente alegórica, si no por varias:

A man like a city and a woman like a flower
—who are in love. Two women. Three women,
Innumerable women, each like a flower. But
only one man—like a city (7/7).

⁶ T.S. Eliot, *Selected Essays* (New York, 1950), p.279.

A veces, sin embargo, la mujer es la montaña:

The Park's her head, carved, above the Falls, by the quiet
river (8/8).

Y, de esta forma, "ella" tiene también una relación alegórica, relación universalizadora con los varios individuos (femeninos) que pueblan su espacio:

All these
and more—shining, struggling flies
caught in the meshes of Her hair, of whom
there can be no complaint, fast in
the invisible net—from the back country,
half awakened—all desiring (192/191).

Hay un parecido a *Sister Carrie* en esta evocación de las mujeres del campo ("Not one / to escape, not one" [192/191]), quienes se desplazan gradualmente a una pequeña ciudad para pasar el resto de sus vidas frustradas e insatisfechas (a veces, como al principio del último libro, encontrando su camino a través de la llanura hasta Manhattan). Pero, más a menudo, las mujeres son vistas desde la perspectiva del Hombre, de quien son sus esposas o amantes (siendo la evocación más notoria:

a *Geographic* picture, the 9 women
of some African chief semi-naked
astraddle a log, an official log
to be presumed, heads left [13/13]).

La desigualdad es clásicamente patriarcal, en el que el Hombre alegórico se representa a sí mismo como un individuo (con variadas amantes, esposas, etc. —ver página 192/191—), así como todos (hombres y mujeres) en la ciudad, mientras que la alegórica Mujer solo se representa a sí misma (y las muchas mujeres en la ciudad). La pregunta de si *Paterson* es, entonces, una épica exclusivamente masculina, o si, como una obra modernista, participa de la exclusividad genérica con la que una posmodernidad feminista ha acusado a todo el movimiento moderno, es escasamente importante. Que el poema representa fielmente la desigualdad de su propio período histórico, y que también marca estructuralmente la desigualdad mediante la visible deconstrucción de su alegoría, puede que no sea una defensa particularmente satisfactoria; pero las voces de las mujeres juegan un rol muy especial en esta obra, así como veremos más adelante (y las "interrumpe" de un modo muy diferente a como lo hace la voz de Molly Bloom en un monólogo ficcional y narrativo en *Ulysses*), mientras que las figuras del "matrimonio" y el "divorcio" son también tratados de modos técnicamente únicos y reflexivos que evitan que, como veremos dentro de poco, se conviertan en temas.

De todas formas, los elementos alegóricos en *Paterson* cumplen un rol de “tramoyista” [shifters] bastante diferente al de los personajes expansivos y contractivos de *Finnegans Wake*, quienes se ensanchan a dimensiones históricas y de relatividad cultural y luego se vuelven a encoger a las proporciones existenciales de los personajes “realistas” de un moderno paisaje urbano dublinés: en *Paterson*, sin lugar a dudas, la dimensión arcaica, mítica y antediluviana resuena en la evocación de los “gigantes” (cuyos “delineamientos” dan, de hecho, el título al Libro I en su totalidad):

the giants
 who have died in the past and have
 returned to those scenes unsatisfied
 and who is not unsatisfied, the
 silent, Singac the rock-shoulder
 emerging from the rocks. (etc., 25/24)

Pero, en este sentido, los gigantes se repliegan en la tierra y en el mismo paisaje primordial, y se conectan así con una dimensión muy diferente del poema, sobre la cual su figuratividad extravagante afirma lo que está presente y no para ser conocido o representado: Estados Unidos es una realidad telúrica o *ctónica* que también es, desde el inevitable punto de vista de una corrupta modernidad comercial, una atractiva ficción de la imaginación poética—ningún último “suelo del Ser” a ser entrevisto bajo la grava del estacionamiento o de la fragilidad que podía tener en los '30 una zona céntrica aún clásica. Por consiguiente, los gigantes se “desrealizan” a sí mismos como una alusión imposible a lo que, incluso si fuese un hecho, es falso: a lo que es fantástico en el mal sentido poético: una *via negativa* por la cual algo se mantiene con vida en virtud de la falsedad de la mismísima forma—siendo esto, como veremos, la “estrategia” ontológica fundamental de *Paterson* en su totalidad.

Pero esto también se sostiene para el nivel alegórico o caracterológico donde “los gigantes” también designan alguna evocación formal de una raza estadounidense original o primitiva, sea india o colonial—también un gesto vano o sin sentido, dado que la Historia primitiva siempre retrocede como una especie de mal infinito, siempre precediendo a lo que sea que puede imaginarse como primero, y que participa al mismo tiempo de la paradójica irrepresentabilidad de toda la historia estadounidense en este libro tan lleno de materiales históricos y de una incesante re-invocación de múltiples pasados estadounidenses. Entonces, saber que los gigantes no existen también expresa nuestra certeza inconsciente más profunda de que el pasado estadounidense tampoco existe.

Ni “Mr. Paterson” existe; aunque su existencia como una estructura y un marco supremo y alegórico es una de las múltiples y fundamentales figuras tentativas y habilitantes de este poema, cuyos personajes no son versiones de él (como en Joyce), sino ficciones de su imaginación:

Eternally asleep,
his dreams walk about the city where he persists
incognito. (6/6)

Esta peculiar alegoría está, por lo tanto, más íntimamente afiliada a la aritmética y a la multiplicación que a la categoría filosófica relativamente diferente de los universales y sus particulares: acercarse a “Mr. Paterson”, captar a la ciudad como una “totalidad intotalizable” (Sartre) significa

rolling
up the sum, by defective means (3/3)

—sumando los números y multiplicidades de individuos. La torpeza de la ingenua figura matemática es de algún modo más veraz que la visión más poética y baudelaireana que tenía Eliot de las masas—“Unreal city! city full of dreams!”, etc. —quien en *The Waste Land* genera una visión, ¿pero desde qué punto de vista privilegiado?—sin mencionar las multitudes históricas presupuestas, pero raramente vistas lo suficiente, por Pound. La pequeña ciudad estadounidense no es ni mítica ni poética en ninguno de estos sentidos (ni debe New Jersey ser sentimentalizada à la Sherwood Anderson): el hecho de que la figura no funciona y que uno no puede imaginar cómo “sumar” personas o vidas por separado—el hecho impracticable es en sí mismo el dato poético en juego aquí, y esto es subrayado y resaltado una y otra vez por notables estructuras figurales que igualmente tampoco funcionan:

Say it! No ideas but in things. Mr.
Paterson has gone away
to rest and write. Inside the bus one sees
his thoughts sitting and standing. His
thoughts alight and scatter—

Who are these people (how complex
the mathematic) among whom I see myself
in the regularly ordered plateglass of
his thoughts, glimmering before shoes and bicycles?
They walk incommunicado, the
equation is beyond solution, yet
its sense is clear—that they may live
his thought is listed in the Telephone
Directory— (9/9-10).

Cómo las personas individuales, incluyendo al poeta-médico mismo, podrían ser ideas o ficciones de alguna consciencia más comprensiva o Espíritu Absoluto es lo que este pasaje nos pide imaginar y frustra al mismo tiempo: ofrece el ejemplo

de lo que podríamos llamar literalización figural, un tipo de dispositivo analítico o efecto interpretativo de extrañamiento, por el que la más profunda y oculta figuración de una determinada manera de pensar es traída a la superficie como una marca de agua a través de un trabajo absoluto atravesado por sus efectos y consecuencias más literales. Tal literalización figural ha sido utilizada más frecuentemente utilizada para conceptos religiosos, por lo que se vuelve vívidamente incoherente cuando se desarrolla de modos absolutamente literales o literalizantes. Uno podría pensar, por ejemplo, en la “muerte de los antiguos dioses” en *La tentación de San Antonio* (1874) de Flaubert, donde la larga decadencia histórica de la creencia y de la práctica relacionada al panteón clásico es dramatizada por la decoloración de los dioses individuales: Júpiter debilitándose físicamente, Minerva volviéndose tan “débil como una mujer”, Diana de luto y cometiendo un suicidio ritual. Literalizaciones de este tipo no destruyen la figura; más bien las resitúan en otro nivel, en el que continúan como una narrativa de otro tipo: la figura no es ahora desacreditada como una mistificación, sino más bien puesta en primer plano en su estructura esencial *qua* hecho histórico como tal, donde continua una existencia de otro tipo, una que no implica la existencia, junto con la figura, de la representación exacta, literal o prosaica, sino más bien la permanencia e ineludibilidad de la figuración misma. Entonces, el personaje vacío, o la función caracterológica, de “Mr. Paterson” circula a lo largo del poema teniendo amoríos:

Oh Paterson! Oh married man!
He is the city of cheap hotels and private
entrances, of taxis at the door, the car
standing in the rain hour after hour by
the roadhouse entrance. (154/154)

o relajándose un domingo:

And so among the rest he drives
in his new car out to the suburbs, out
by the rhubarb farm. (etc., 38/37)

Aun así, la distancia que está inscrita en la figura alegórica es en sí misma un eco de una distancia constitutiva en la estructura del poema en su totalidad, si no en todas las obras significantes que llamamos modernas—a saber, una especie de brecha necesaria entre la concepción de la obra y su ejecución verso a verso. Es una brecha de la cual el título mismo del *Ulysses* es supremamente emblemático, al nombrar un programa que puede ser aludido de pasada, pero que subsiste en su propio ser y flota sobre el texto según una lógica diferente e incommensurable. Esta idea de la obra, la cual siempre debe, de algún modo, permanecer a una

distancia de ella, no se sostiene como un universal para un texto particular al que subsume (no más de lo que lo hace la figura alegórica de Paterson, la cual “contiene multitudes” en un sentido tan poco whitmaniano). Esta inconmensurabilidad, que ya Coleridge proféticamente empezó a teorizar en su distinción entre Fantasía e Imaginación, es quizás consecuencia del abandono del sistema genérico clásico, pero aún más evidentemente, una compensación de la decadencia de las unidades, que estaban en los tiempos neoclásicos siempre disponibles para permitir que la dispersión temporal de una obra teatral, o incluso de una novela (*Tom Jones*), fuesen re-ensambladas en la mente como un objeto único que uno pudiera poseer todo a la vez. Ahora bien, la idea de la obra, su concepción, se aleja de su imposible ejecución, ocupando espacios diferentes en las actividades del escritor o intelectual, disociándose también a sí misma del hecho de la enorme duración—permitiendo a la obra tanto expandirse como contraerse, alcanzar longitudes de mamut e incluso proporciones monstruosas, como en la interminable melodía de la ópera wagneriana o en los movimientos sinfónicos de Mahler, o acortarse a instancias de música expresionista o minimalista de todo tipo—dado que, de aquí en más, el tiempo, o las dimensiones, de la obra no estará relacionado con la Idea de la cual ya no es exactamente la ejecución, sino como si fuera la marca de este último, su recordatorio o referente. La invención de la Idea, entonces, entra a veces a la obra como puro contenido, como en aquel momento al inicio del *Ring* en el que Wotan, “wie von einem grossen Gedanken ergriffen, sehr entschlossen”, concibe repentinamente el plan de crear la raza de los Walsungen para recuperar el anillo; en otras palabras, concibe la idea del *Ring* mismo como trama, en un momento en el que sería frívolo decir que Wotan se ha convertido en una representación del propio Wagner (abandonado y viceversa), pero en el que una última chispa de reflexividad cruza la brecha entre la totalidad y la parte (antes de decaer en la auto-indulgencia de auto-referencialidad típica como una convención modernista).

Número

Pero esta distancia también define a la Idea como un nuevo tipo de forma, aunque la categoría de forma solo determina el título a posteriori como algo no-genérico (si no genérico en un nuevo modo) que debe ser nombrado nominalmente como algo derivado de *The Cantos*—épica de bolsillo, por ejemplo—o del *Ulysses*—el libro de un solo día. Aquí, en efecto, ocurre como con la noción de semejanza familiar de Wittgenstein: cualesquiera que sean las alusiones distantes que estas nuevas formas nombradas *ad hoc* hacen a las viejas (remanencia de la teoría épica en muchas de ellas, agravamiento de las notas marginales como en la evocación que hacen Frye y Bajtin de la sátira menipea), representan un nuevo modo de darle forma a la dialéctica de lo universal-particular dentro de lo moderno; y, en un cierto modo, se resisten a la abstracción, volviéndose visibles solo mediante

comparaciones concretas que muestren, precisamente, esa semejanza familiar que debe escapar a la conceptualidad abstracta. Pensamos que Los Ángeles es única hasta que una experiencia de Houston (de lo contrario, un espacio cívico completamente diferente con asociaciones libidinales e investiduras muy diferentes) crea una pausa a partir de la cual parece posible que exista una nueva especie urbana hasta ahora in-clasificada, por la cual ahora conocemos dos especies relacionadas distantemente, aunque para la cual un simple término abstracto o clasificatorio como “ciudad del Cinturón del Sol” es abusivo porque, entre otras cosas, reprime el proceso mismo de descubrimiento involucrado. Aquellos que vienen a Schelling luego de Hegel pueden tener una experiencia similar en otro orden de cosas, dónde, súbitamente, muchas de las peculiaridades especulativas asociadas únicamente al canónico o clásico pensador dialéctico, pruebanser, en cambio, rasgos y atributos de toda una disposición del pensamiento y del sistema constructivo de este período. El problema no es, entonces, alegar unahabilitación liberadora y seminal de los primeros *Cantos* como predecesores de todo lo que va desde Eliot a Olson y Zukofsky, agregando a *The Bridge* y a McAdams al pasar, sino, más bien, entender que fue la idea formal de los *Cantos* la que jugó este rol fundamental de detonante, más que ninguna otra cosa en los versos del poema, o incluso en su contenido, por no hablar de los propios gustos y estilos idiosincráticos de Pound—aunque, para estar seguros, las respuestas más literales a la Idea involucran una imitación inconsciente o servil de todas esas cosas. Pero esta no es una idea de la forma particularmente fácil de abstraer o nombrar—“épica miniatura” solo lo hace de una manera resumida y exclusiva o definicional, en tanto que remueve decisivamente a estas obras de cualquier concepción convencional de poesía lírica o incluso de la poesía misma en general.

Los problemas análogos de definición con relación a *Ulysses*, aunque deban marcar algo así como un marco temporal general que signifique el reconocimiento no de un regreso a las unidades clásicas, sino, más bien, de la nueva unidad de un solo día y una sola noche en la experiencia urbana moderna (una unidad subrayada en la notable observación de Freud de que todo en los sueños debe, de algún modo, pasar por la figuración y el filtro asociacional de los eventos del día previo—o incluso del período de vigilia luego del último momento previo de ensueño)—los problemas definicionales reales emergen con el hecho de que ni siquiera es este material temporal en Joyce, sino más bien su composición organizacional en distintos capítulos separados y semiautónomos—un imperativo tan fuerte como para propulsar a cada uno de los últimos capítulos hacia un estilo inconfundiblemente propio, y así divididos los unos de los otros como por el lenguaje mismo—lo que es, de algún modo, la clave y el hilo esencial⁷.

⁷ Véanse los ensayos sobre Joyce (Jameson, 2007: 137 y siguientes), y también, para el sistema de superposición de los sistemas internos, el ensayo sobre La montaña mágica (Jameson, 2007: 55-95).

La “inclusión de la historia” tampoco es aquí—aunque sea el signo de esa reducción del sujeto individual de la que hemos hablado antes en relación con Williams, y sus materiales documentales permitan también la dispersión de todas las categorías ficcionales y ficticias que mantienen a ese sujeto narrativo convencional en su lugar (en una novela, por ejemplo)—el descubrimiento fundamental de Pound, sino más bien la separación de los Libros, Cantos, Partes—es decir, con la colocación *ad hoc* de una cierta unidad dentro del tremendo amontonamiento y mixtura de esas unidades. Son unidades demasiado vastas, o, mejor dicho, contienen variedades de oraciones, referencias, hechos y tonos demasiado numerosos como para ser organizados por la mente en una sola unidad (ni siquiera las narrativas y temporales de Joyce). Las palabras *collage*, *montaje*, *ideograma*, *constelación* son entonces resultados y, en ese sentido, son tan insatisfactorias como indispensables. Lo que luego sucede es que estas enormes unidades tienden a relacionarse unas con otras externamente: algo formalizado por los nombres mitológicos de Eliot para sus cinco secciones, pero, quizás, realizado más satisfactoriamente por los cuatro títulos de Williams, los cuales no cohesionan en ningún modo narrativo ni proyectan una reunificación narrativa (o mitológica) secreta. Pero, entonces, lo que debe notarse es el modo en que el simple hecho del número se yergue como una pista secreta para la concreción de la interrelación de la obra; algo paradójico a la luz de la cuantitividad abstracta del número como tal, y solo recompensada sospechosamente por los misticismos de la teoría del número y lanumerología. (Incluso los “primeros XXX cantos” de Pound muestran la marca delatora del número, y los tratos posteriores con los Cantos siempre han tendido a cosificar la división numérica de las partes publicadas...) Pero en Eliot y en Williams es como si un antiguo significado cultural del número—digamos, la división convencional de la sinfonía en cuatro movimientos—regresase al juego con una sugerencia residual que nada tiene que ver con la música, su historia y evoluciones, sino más bien y meramente con la convicción de que la división en cuatro o cinco secciones tiene su propio significado inmanente: entonces, la inmanencia es seguramente el rasgo crucial aquí dado que prohíbe la expresión de cualquier formulación más abstracta y sugiere que lo que llamamos “significado” (sea lo que sea que llamemos “significado”) debe ser comprendido solo en la experiencia pura de esas diferencias e interrelaciones entre las cuatro o cinco partes (la quinta parte suplementaria de Eliot, la sección de Phlebus, está desviada tan marcadamente como algunos de los movimientos “extra” de Mahler), la inmanencia tiene una inteligibilidad en sí misma en sus propios términos. (Y es por esto que algunos nos resistimos a la canonicidad del Quinto Libro de Williams, que haría desembocar a *Paterson* en las infinitas agendas de obras-en-construcción de Pound, Olson y Zukofsky; mientras que los cuatro libros parecen, de algún modo, tan monumentales e irrevocables como el ciclo de Joyce/Vico, al cual está, por supuesto, distantemente relacionado: “Then headed inland, followed by the dog” [203/202], donde el ciclo espacial, sin lugar a dudas, arranca de nuevo, aunque sin la disolución del mar—“the sea is not our home” [202/200].) De hecho, creo que este proceso de producción de la Idea está en sí mismo inscripto en el poema en la forma del episodio del saltamontes, del Libro II:

When! from before his feet, half tripping,
 picking a way, there starts
 a flight of empurpled wings! (47/47)

Necesitamos, a propósito, estudiar no solamente la puntuación de Williams (sobre todo, la misteriosa sangría como una pausa para la respiración en las irregularidades excepcionalmente estampadas de la “nueva línea” versolibrista), sino sobre todo realizar alguna disquisición acerca de la filosofía del signo de exclamación en Williams, el cual marca supremamente nuestra atención no-metafórica sobre el instante presente de tiempo y sus entusiasmos y amenazas de desgarrar la tela de la sintaxis como una relación prosaica que siempre reemerge dentro de la tela mundana del proyecto y la experiencia. El saltamontes (luego entrevisto bajo una forma cosificada como un artefacto precolombino en el museo de Chapultepec— el nombre azteca significa “colina del saltamontes”) es la suprema encarnación de aquello a lo que la exclamación transcendental o poética debe ser aplicado: es una especificidad en el presente que está brevemente, aunque supremamente, en unidad con lo universal, o la Idea de la obra misma—

AND a grasshopper of red basalt, boot-long,
 tumbles from the core of his mind (47/47)

—algo así como lo opuesto a la librería del Libro III, en la que todas las viejas Ideas y “presentes” muertos están almacenados con polvo, a menos que sean aprovechadas por un incendio: la lectura como la consumición en el fuego y en la destrucción que no deja nada del texto, o la lectura que de algún modo “in a fever heat, / cheeks burning. loaning blood / to the past” (101/101), logra resucitar el fuego que quema en todos los momentos muertos de la historia pasada y sus rastros escritos. Pero, aquí, el fuego es lo absoluto de la Idea que se cierne sobre lo particular, donde, en el momento de concepción—el momento de la emergencia de lo Moderno—es lo particular lo que, “deshaciéndose” de elementos del presente empírico, se ha revelado como la Idea de la obra misma.

A mí me parece, entonces, que sería deseable revertir el orden de la abstracción genérica para lo moderno, y, en primer lugar, intentar comprender a estas formas nombradas, aunque anónimas, como significados concretos por derecho propio. De modo que los primeros cuatro libros de Williams son, de alguna manera, un concepto; ellos o ello guardan alguna relación con otros conceptos modernos como los de Eliot, por ejemplo, aunque el de Williams es en sí mismo susceptible a ser interpretado filosóficamente como un objeto específico o un fenómeno conceptual, cualquier intento por reclasificarlo con viejos términos genéricos, antes que proceder revirtiendo de algún modo las prioridades y la lógica más profunda de la cosa misma.

5. Tabús

Sea como fuere, el orden externo se duplica a sí mismo en el interior de los cuatro libros, los cuales están divididos en tres secciones cada uno, y las asociaciones musicales se vuelven, entonces, incluso más insistentes a medida que nos adentramos en unidades más pequeñas y manejables (pero, en ese caso, esas asociaciones deben ser resistidas incluso más enérgicamente), hasta que, finalmente, dentro de cada una de las tres partes compositivas individuales, nos enfrentamos a cambios abruptos en el tono y la materia consecuentes con la transmisión del texto poético mismo. Quisiera decir que no es (o lo es raramente) la sustancia de ningún momento particular de esta transmisión lo que tiene alguna relevancia: es decir, muchas anécdotas son contadas, muchos momentos de expresión, que se alojan en la mente y en la memoria, son registrados: pero ninguno de ellos tiene, en última instancia, relevancia en sí mismos por razones imperativas que serán examinadas en un momento. Ninguno de ellos tiene tampoco relevancia estética (si es que eso está separado de lo anterior), dado que lo que es estético aquí—y lo que es igualmente relevante—son, más bien, los desplazamientos y las modulaciones entre todos estos materiales dispares. Sería demasiado simplista decir que todo yace aquí en los lugares vacíos y en los espacios en blanco entre los episodios poéticos, y, de hecho, pienso que, enfrentado a un poema de esta longitud, al cual uno debe continuar leyendo y cuyas páginas deben ser incesantemente giradas, no es este el caso: lejos del silencio, Paterson proyecta el espectáculo de una explosión ensordecedora de voces y sonidos

in which a falls unseen
tumbles and rights itself
and refalls—and does not cease, falling
and refalling with a roar, a reverberation
not of the falls but of its rumor
unabated (96/97)

Por lo tanto, no es en los momentos de calma o de quietud en los que se puede decir que *Paterson* hace algo único, sino, más bien, en las incesantes transiciones y modulaciones, cuyos efectos fundamentales seguramente “encienden” la distancia entre los distintos materiales. Haría falta una computadora bien programada para tabular la variedad de estos desplazamientos específicos (como uno entiende que se ha hecho en algunas formas de música “avanzada” de doce tonos), pero es ciertamente posible hacer algunos comentarios que van más allá de la obvia ley (descubierta por los surrealistas en otro contexto) de que los efectos son proporcionalmente mayores y más interesantes en la medida en que los materiales involucrados estén distanciados, y quizás también—y aquí la referencia no sería la definición de la imagen de los surrealistas, sino más bien el análisis de las leyes de la prosodia del verso libre de Yvor Winters (prácticamente basado en

la “nueva línea” de Williams)—de que el número y la multiplicidad de desplazamientos es, también, un requisito crucial de esta estética. Lo que podría decirse negativamente—y aquí regresamos a unas pocas sugerencias que hemos hecho antes acerca de conceptos técnicos—es que la modulación no debe ser siempre entendida de un modo significativo al modo del orden del montaje e inclusive del ideograma.

Es cierto que tales momentos ideogramáticos existen en este poema, en el cual materiales dispares son interpelados a transmitir una cierta idea no-abstracta. Tal es, por ejemplo, el maravilloso momento en el que, luego de algunas observaciones aparentemente no relacionadas acerca del fracaso de Chaucer por innovar en prosodia, y luego del momento decisivo en el que Madame Curie regresa al estudio por la noche y encuentra el primer trazo del radio—

LUMINOUS!

—de repente, una asombrosa modulación trae un conjunto de oraciones prosaicas ante nosotros:

On Friday, the twelfth of October, we anchored before the land and made ready to go ashore [...] During that time I walked among the trees which was the most beautiful thing which I had ever known (178/177)

—donde Colón y el descubrimiento del radio se combinan a la vez en un poderoso ideograma de innovación poética y económica en lo moderno: “THE GIST” (185/184), etc.

Pero este no es, creo yo, el momento fundamental en *Paterson* y es de hecho inconsistente con su lógica más profunda dado que por una vez una idea se proyecta en vez de ser abordada negativamente. Sin lugar a dudas, estos momentos poundianos son unos de gran construcción secundaria: la elaboración de los grandes niveles modernos u homologías, en los que arte, ciencia, economía y vida personal están, de algún modo, momentáneamente combinados en un esquema utópico (si no una visión). Aun así, como ya ha sido observado, la noción de innovación (con su forma privilegiada en la innovación en el lenguaje poético o en el verso) es la marca fundamental de la ideología modernista, de modo que es escasamente sorprendente que sea justo en esos momentos de afirmación esencialmente ideológica en los que deberíamos encontrar a Williams regresando a una práctica más convencional del ideograma o montaje conceptual.

Un uso relativamente diferente de la modulación puede encontrarse en lo que yo llamo las formas puras o el florecimiento de la narratividad como tal, y en lo

abstracto, algo así como una ornamentación narrativa más impresionantemente registrada, por supuesto, en el mismísimo final del poema, donde los versos

This is the blast
the eternal close
the spiral
the final somersault
the end (204/202)

concluyen en algo arabesco o paranormal.

Aun así, es importante darse cuenta de que estos se refieren a la ejecución de John Johnson en Mountain Garrett, el 30 de abril de 1850, luego de un crimen particularmente espantoso, el cual nos ha sido contado en piezas y detalles anecdóticos a lo largo de la obra (72/72 y 198/197), y que, por lo tanto, tienen la función de menoscabar nuestra creencia en la lógica narrativa y en la clausura más profunda. Esta figura nos pide que nos preguntemos si no será un hábito bastante trivial de la mente humana el pensar que la muerte (ejecución, etc.) es el tropo más accesible para la clausura o el final: y de allí preguntarnos si realmente tenemos una categoría apropiada para tal conclusión formal en primer lugar (la alternativa, precediendo inmediatamente a la ejecución, era la cíclica del regreso del hombre y del perro desde el mar al interior del país—un tipo diferente de figura que no puede ser sustituida exactamente por la otra, pero que está, por ello, igualmente distanciada y enfatizada como pura figuración en lugar de una forma ontológica o un movimiento en la realidad misma). Lo que ocurre aquí, sin embargo, es que las esquilas de la narratividad están siendo abstraídas de estos materiales anecdóticos que vienen a funcionar como nuevos componentes narrativos por derecho propio y como los bloques posibles de nuevos tipos de construcciones meta-narrativas (y al grado en el que Eisenstein también suena a veces como si dijese eso en sus descripciones del montaje, en lugar de definir simplemente al último como una forma de conceptualización concreta, la alusión deliberada a Eisenstein [p.58] es formalmente tan relevante como aquellas al mismo Pound).

Para una demostración de manual de esta nueva construcción que pretende ser un movimiento puramente formal más que narrativo de una variedad colectiva actancial, uno podría, por ejemplo, examinar la serie de componentes con los que cierra la Parte III del Libro II, la cual concluye notoriamente con las cartas acusatorias y depresivas de la antigua escritora protegida de Williams: una especie de mal momento emotivo en el poema, pero que comienza ese movimiento concluyente—como con las repeticiones inacabables que esbozan un comienzo de conclusión un movimiento sinfónico de Mahler—con la primera página de la última sección: “the descent beckons” (77-78, referencia a las estaciones), luego “the pouring water” (79-79), el fracaso del poema y las palabras “dangling, about

whom / the water weaves its strands" (81). Entonces, y no inesperadamente, sigue la repetición de la gran caída desde el borde de Mrs. Cumming, y luego la carta en prosa que documenta tanto el fracaso de la relación de Williams con las demandas de la mujer como el fracaso de la poesía de ella. Aquí hay algo de "descenso" en todos los sentidos, espacial y físico, así como también figurativo, emocional e histórico, que es el objeto de representación, y que consiste no tanto en una idea o concepto, sino más bien en una forma más pura de movimiento que tomaría a todos estos materiales diversos como su encarnación compositiva.

Sobre la contaminación temática

Aun así, los comienzos y los finales son movimientos notoriamente sencillos de encarnar, y para tener un sentimiento más claro acerca de lo que ocurre entre ellos, para que sea posible decir cuál es la sustancia real del poema, necesitamos regresar ahora a la pregunta por los componentes individuales. Muchos de estos obviamente involucran a la historia; muchos de ellos despliegan también tal o cual aspecto del paisaje físico de la región de Paterson; volveremos a estas dimensiones de contenido más adelante. Lo que ahora hace falta es un examen más cercano del tratamiento anti-sustantivo u orientado a procesos de estos materiales, en la medida en que se suceden los unos a los otros en el fluir textual. Pero ahora esto nos exige regresar a la noción de tabús modernistas, dado que *Paterson* nos permite notablemente desconectar y demostrar la operación de estos mandamientos formalmente negativos. De hecho, ya hemos empezado a comprender cómo estos operan en los ejemplos precedentes: puesto que mucho depende de nuestra consideración de cómo el montaje colombino, tan chocante y hermoso como fuese, se manifiesta como algo proveniente de un cuerpo extranjero, y que corre en la dirección opuesta al espíritu mismo del poema (y también contra su ideología poética oficial, la cual aún no hemos mencionado). Un primer tabú negativo puede ser formulado, por lo tanto, como excluyente del montaje conceptual como tal, o más bien—dado que es el caso de un poema que toma como su provincia una compleja sociedad industrial, donde los conceptos casi no pueden ser omitidos como parte de la materia prima de la esencia social—al menos como bloqueador del efecto significativo que los montajes conceptuales—usados o inesperados—puedan tener.

El espíritu de tales tabús estéticos quizás podría ser iluminado mejor por la razón de ser más profunda del sistema de doce tonos de Schönberg, el cual prohíbe el regreso de cualquier nota de la escala hasta que todas las demás hayan pasado, y por una excelente razón, a saber, que incluso la estadía más local y episódica en una sola nota en lugar de las otras podría amenazar la restauración de una especie de centro tonal general, si no provisional. Si uno piensa en el "significado" del montaje de Colón en este sentido, como dando momentáneamente a la épica un

significado temático, y transfiriéndola a una obra cuyo mensaje más profundo es eso—la innovación—y por lo tanto: ¡solo eso!, se hace posible apreciar una lógica que de otro modo parecería auto-derrotista, en la que esta particular constelación significativa debe ser evadida, prevenida, neutralizada o socavada como constitutiva de una consonancia no deseada (y paradójicamente, el hecho de que “la disonancia” sea en sí misma uno de los motivos del material que rodea a este pasaje apenas lo ayuda a evadir este particular obstáculo, que es el del “éxito” poético).

La abstracción formal examinada luego (descenso y caída, cierre, culminación y conclusión) parecería presentar menos problemas al respecto, pero en ese caso sus amenazas yacen en otro lado: en la producción de una serie de movimientos puros y arabescos, de un formalismo visual de un tipo relativamente vacío y vacío. De hecho, veremos que este peligro particular está tratado—mientras que son retenidas las ventajas de sus dinámicas formales—mediante una concepción muy especial de los elementos físicos que nos llevan a otra dimensión de la obra.

Pero la exclusión del significado—o, mejor aún, su suspensión, el esfuerzo por disolverlo ni bien ha empezado a constituirse a sí mismo, la apropiación de sus componentes al servicio de otros tipos de procesos una vez que se han, incluso esporádicamente, identificado—es una forma estilística o micrológica de aquella descripción barthesiana del intento de lo moderno de evitar la reificación (ya citado anteriormente), y que toma la múltiple forma de un tabú sobre el lenguaje figurado, sobre los símbolos, sobre los temas, sobre el “gran estilo” o el lenguaje poético exitoso, e incluso sobre la narrativa coherente en sí (algo que ya hemos sido capaces de identificar, en otro contexto, en la neutralización del “punto de vista” en otro contexto). Que Williams haya sido notoriamente (y excepcionalmente) hostil a la metáfora como “sello del genio” desde Aristóteles hasta Proustno necesita quizás más argumentos: este es su modo particular de lidiar no meramente con la culpa general de la cultura en los tiempos modernos de los intelectuales contemporáneos, sino también de asociarse a cultura estigmatizada con las remanencias de Europa y sus tradiciones de la Literatura y Bellas Artes con mayúsculas.

Pero esta literalidad, por deseable que sea, no existe aún; no puede ser simplemente elegida y preferida al ornamento y a los adornos de la convención poética, y luego puesta en uso “with the bare hands”. Más bien, como con el patrón del verso libre, debe separarse dentro de la línea donde la atención sobre los patrones temporales y episódicos, sin lugar a dudas, desplaza la atención relativamente más espacial a la metáfora y a la imagen y tiende a socavar las reformaciones incessantes de estas figuras visuales. Pero es precisamente esa reafirmación incesante e incansable de la figura dentro de todo lenguaje y pensamiento lo que plantea el problema más urgente a tal estética, la cual solo puede permanecer tranquila dentro de los límites estrechos y frustrantes del marco histórico del “Imagismo”,

ya que esta se apartó a la larga de la relación conceptual y figurativa mediante la disciplina de formas pequeñas y la modestia de hierro de percepciones aisladas y tomadas una por una.

De otro modo, la relación genera necesariamente una red de figuras cuyo crecimiento y destino yace en la emergencia de lo metafórico en sí, junto con los temas, significados y símbolos: excluirla desde el inicio es literalmente suicida, y es también una forma de evitar que el pensamiento y lo pensado lleguen a existir—algo incluso más trágico tratándose de una realidad estadounidense estéril, infértil de pensamiento y escasa incluso de remanentes osificados de los pensamientos muertos y las figuras lingüísticas de una cultura europea más antigua. De modo que, a partir de la experiencia de este empobrecimiento social, emergen figuras del habla:

Life is sweet
they say: the language!
—the language
is divorced from their minds,
the language. . . the language! (12/12)

Es un modismo bastante inofensivo, aplicado, en cualquier caso, a algo (el lenguaje) que no tiene existencia sustancial o cósmica, y que, en cualquier caso, solo puede ser evocado o discutido figurativamente. ¿Cuántos otros modos podemos imaginar de expresar las desgracias de las mentes incapaces de expresarse y de las cuales ese poder expresivo está, de algún modo, distante o separado, si no desconocido o inapropiado? Pero la figura tiene vida propia:

a bud forever green,
tight-curl'd, upon the pavement, perfect
in juice and substance but divorc'd, divorc'd
from its fellows, fallen low— (18/17)

Ahora se establece una especie de autocrítica del Imagismo en la que la mismísima separación de la imagen perfecta (“like a flower”) desde la ecología del contexto es tematizada como el bastante ridículo pathos de un capullo que se ha caído de un tallo (de modo que este pasaje, como el anterior, nos lleva de regreso a la ideología de lo moderno y puede, al menos inicialmente, ser considerado como una meditación momentánea sobre el arte y su destino verbal). El predicado, cuando viene, también es convencionalizado en la mera figura retórica—si no menos metafórica que en el uso previo—, como cuando uno habla de algo que está “divorciado” de su contexto. Pero es esta misma convencionalidad la que ahora libera a la palabra para los desarrollos posteriores más inaceptables—como en la voz intimidante que sigue inmediatamente a esta:

Divorce is
the sign of knowledge in our time,
divorce! divorce!

Y el efecto se ha logrado irrevocablemente: “el divorcio” repentinamente se ha convertido en un tema oficial del poema, generando de golpe y retroactivamente su número opuesto, el casamiento (ahora se puede ver que se ha retomado inmediatamente la mención anterior, con las esposas del jefe africano, en la página 13, y que se replica como un “tema” virtualmente en todos lados más adelante). Este “significado temático”, entonces, tiene claramente un poder expansivo y contaminante, y se expande gradualmente hasta incluir la estructura misma del poema, donde el problema alegórico de la contradicción entre la universalidad de “Mr. Paterson” y su género, el requerimiento especial de sostener un segundo puesto abierto para la alegoría de la mujer que yace a su lado sobre la cascada, ahora también toma lugar en el sistema emergente. Eventualmente, los otros puntos álgidos y dramáticos—la amarga correspondencia de “C.” (como la “mujer despreciada”, que despierta todos los miedos masculinos estereotípicos o arquetípicos de la pareja devoradora), y el interludio “pastoral” de la poetisa discapacitada y su enfermera (con sus matices lésbicos)—también toman su lugar dentro de un tema que se ha apoderado de la obra entera. Pero esta expansión temática, que fácilmente podría ser transformada en una lectura y crítica feminista de la épica de Williams (a pesar del hecho de que él mismo la ha inscripto en la obra), claramente socava la declaración formal del poema de ser una totalidad y de tratar sobre todas las cosas antes que solo sobre “algo en particular”: es esta vocación neo-épica (o ambición o pretensión) la que debe resistirse a ser reducida a temas específicos y a los consiguientes “significados” que ellos producen.

Por esta razón debe existir una forma de revertir el proceso figurativo, que de otro modotiene a formalizarse en la producción de tales “temas” oficiales (y al hacerlo, como la palabra lo sugiere, transforma a la obra en mera Literatura). La rápida alternancia entre los materiales, el collage de otros documentos y voces, junto con sus preocupaciones y temas nacientes, constituye la “técnica” básica para lograrlo, y claramente, cuanto más rápidos y numerosos sean tales alternancias y cambios de dirección, la mente se desviará de esta fijación u obsesión temporaria con tanta mayor seguridad... ya que, respecto a una estética de la totalidad, esta clase de tematización, ni que hablar de la total simbolización, o incluso reificación conceptual, podría verse como una patología, un intento de sujetarse mórbidamente a una sola figura—

spitted on fixed concepts like
roasting hogs (etc., 32/32)

Pero puede que haya otras formas de revertir el proceso de figuración, algo así como los grandes esquemas de Hamilton para Paterson y la economía nacional:

The bird, the Eagle, made himself
small—to creep pinto the hinged egg
until therein he disappeared, all
but one leg (etc., 73/73)

Tal es, por ejemplo, el momento en el que el poeta, rascándose distraídamente su oído con una hebilla (30/29), encuentra aquel objeto transformado y metamorfoseado

to the magnificence of imagined delights
where he would probe

as into the pupil of an eye
as through a hoop on fire, and emerge
sheathed in a robe

streaming with light. (etc., 31/30)

No está claro si esta instantánea amplificada del momento de inspiración poética, vista desde la perspectiva reductora de un punto de vista puramente subjetivo, reduce el “magnífico” lenguaje a la trivialidad mediante su asociación con la hebilla o si, por el contrario, continúa operando aquella transformación de la vida cotidiana que ha sido la función del modernismo al menos desde Joyce: en cualquier caso, la figuración misma ha sido separada y amputada de su legitimidad como “lenguaje poético”.

La consecuencia lógica de estos nuevos tabús poéticos es entonces la exclusión del lenguaje poético realizado como tal—no meramente la ejecución del estilo individual y de la categoría misma del estilo privado o personal como tal, fundamental en prácticamente todas las grandes obras de la literatura moderna (cuyo resultado, si no su intento, ha sido la creación de una firma y un mundo firmado, privado, único y reconocible)—, algo que Williams logra no solo mediante su no-ficcionalidad y su inserción múltiple de documentos de todo tipo (al fin de cuentas, no como Dos Passos), sino sobre todo por una relación peculiarmente inmediata con el lenguaje estadounidense, que de algún modo precede a la formación de la Literatura y de lo “literario” como tal.

Pero esto implicaría renunciar a los grandes momentos en que la literatura, a veces, ha logrado, tal como los grandes efectos del estilo, el hormigueo y escalofrío de Houseman, lo “sublime” en todos los variados sentidos modernos: y esto,

por lo tanto, cuenta igualmente para la presencia, en el compendio épico de Williams, de una declarada mala poesía —

Here's to the baby,
may it thrive! (etc., 193/192, pero véase también el *doggerel* en las pp. 68/68, 160/159-60)

La mala poesía y el *doggerel* son los signos de no solo una estética mal guiada y del kitsch popular, sino incluso más fundamentalmente, de la añoranza de lo inarticulado por capturar y expresar momentos existenciales únicos para los cuales no tiene lenguaje: de modo que justo en tales momentos de verso fallido—que son, entonces, realizados narrativamente en los fracasos de “C.”⁸y, sobre todo, en la mala poesía de la heredera discapacitada del Libro IV (con su intento mítico de convertir las rocas del East River en las ovejas de su poema pastoril [152-3/151-2; 161/160-1])—la dialéctica del propio poema de Williams está implícitamente concentrada: para tener éxito debe fallar, solo la imposibilidad del lenguaje puede expresar los dilemas de un lenguaje estadounidense que aún no ha nacido.

Contra la abstracción

Pero el intento por fracasar no es un punto de partida muy satisfactorio, calculado precisamente para auto-derrotar y paralizar el proceso desde el inicio. El origen ideológico de la estética de Williams seguramente yace en otro lado, y la fuente de sus fructíferos tabús acerca del símbolo, tema, significado y estilo pueden encontrarse en un lugar mucho más familiar (que ya hemos anticipado en nuestra mención del Imagismo como movimiento). No es otro que el familiar slogan

Say it, no ideas but in things (6/6; también 174/173)

Dejemos de lado la pregunta de si este mandato no es más bien una idea que una cosa: da forma al tabú fundamental que mueve aquí a la invención, y es al mismo tiempo tan congruente con las actitudes contemporáneas que es deseable tomar cierta distancia por uno o dos segundos, en vistas a extrañar tal raro mandamiento y a situarlo más históricamente.

El sentimiento subyacente tiene seguramente algo que ver con la convicción de que las cosas y su experiencia son de algún modo más confiables que las meras ideas, que de un modo u otro son el lugar de la opinión y la mera ideología, y quizás tam-

⁸ Para un registro de los intercambios de Williams con Marcia Nardi, véase *The Last Word*, ed. Elizabeth Murrie O'Neill (Iowa City, 1994).

bién el lugar de la individuación desconfiable: la convicción inarticulada de que la abstracción es mala y lo concreto—como sea que lo definamos—es siempre más deseable o preferible; que lo que podemos comprender con los sentidos (aunque a través del lenguaje) es más tangible y más “cosa” que las asociaciones abiertas por la vaguedad del lenguaje conceptual; y así sucesivamente. Estas actitudes, que motivaron poderosamente la purgación de las tradiciones poéticas victorianas en la juventud de Williams mediante la elección hulmeana de lo imagista y lo objetivado, pueden también identificarse como una reconfiguración de la ideología estándar del empirismo filosófico y de muchas de las formas angloamericanas dominantes del anti-intelectualismo. (Tampoco es inútil explorar lo que podría ser nuestras propias contradicciones internas al encontrar el rostro poético de esas actitudes más atractivo que el filosófico.)

La poética de Williams está, sin duda, extraordinariamente en consonancia con lo moderno en su desconfianza de la multiplicidad de códigos intelectuales, que (como Barthes y Sartre nos enseñaron) marcan una complicidad con tal o cual grupo, o casta profesional o intelectual en nuestra sociedad, o con esta o aquella ideología fundamental: el rechazo de Williams de lo que él llama “ideas” se ve desde esta perspectiva como una aspiración Utópica a la ausencia de clases y a una universalidad democrática solo asequible mediante lo compartido y no mediante la apropiación aprendida de sus representaciones.

Pero no es menos profundamente anti-intelectual por todo eso, y se le podría oponer el diagnóstico cultural de Adorno sobre el positivismo universal de la sociedad moderna, el cual él interpreta de dos modos: como instrumentalismo intensificado y apropiación y dominación tecnológica del mundo y de las personas, y también como una estrategia calculada de neutralización de la distancia intelectual y de la negatividad, la estigmatización de cualquier concepto como acientífico y supersticioso, y ni qué hablar de lo dialéctico, que podría quedar en una posición peligrosamente crítica desde donde el orden existente podría ser juzgado. La concepción de Adorno del declive de la negatividad y del pensamiento crítico (que fue, como mucho, reforzada por su experiencia en el exilio en Estados Unidos durante los años en los que Williams trabajó en *Paterson*) se posiciona, por lo tanto, en el más marcado contraste con respecto a la radicalidad de la épica norteamericana—obra cuya forma era completamente extraña a los europeos continentales (a menos que se considere la afinidad distante con la estética intelectual de Benjamin y su práctica de la “constelación” en el proyecto *Arcades*). El hecho de que “la teoría” sea liberada tan poderosamente desde los montajes e ideogramas de Williams, como Benjamin quiso que fuese desde sus propias constelaciones, no hace nada por resolver esta contradicción particular, que quizás sería deseable pensar en términos de lo homeopático, de la aplicación terapéutica del mismísimo veneno—positivismo, anti-intelectualismo—que ha de ser tratado en un primer lugar.

De todas formas, ahora vemos que esta estrategia poética, que fuerza a la obra a dar elaborados rodeos en torno a las abstracciones y de la conceptualidad como tal, comparte afinidades con otros patrones de pensamiento pre-modernos que han jugado un rol significativo en la filosofía de los siglos XIX y XX. La noción de “pensé sauvage” de Lévi-Strauss, o lo que puede traducirse mejor como “ciencia perceptual”, un pensamiento de gente tribal que, independientemente de las abstracciones científicas, debe expresar sus hallazgos mediante los materiales mismos de la percepción, es seguramente el modelo más influyente para un pensamiento que está forzado a buscar las distancias necesarias de lo abstracto dentro de lo concreto mismo. Lévi-Strauss es necesariamente ambiguo acerca de esta etapa de la intelección humana, cuya afinidad con el “estructuralismo” afirma a la vez que celebra la ciencia occidental que puede por sí sola traerla a la luz y teorizar su originalidad: el rechazo despectivo de Lévi-Strauss hacia cualquier caracterización nostálgica de estas culturas solo está igualado por la afirmación implícita de la superioridad del pensamiento concreto—de lo que luego será llamado “estructuralismo”—sobre las formas más abstractas del pensamiento y de la filosofía occidental de la que triunfantemente se libera. Por lo tanto, hay toda una filosofía de la historia implícita en esta actitud hacia la abstracción, que nos alerta acerca de algunos rasgos en Williams que de otro modo pasaríamos por alto. Pero es en Hegel donde se puede encontrar una versión más sugerente de esta concepción de un pensamiento anterior o más allá de la mera abstracción.

Para Hegel, en efecto, el pensamiento de las tradiciones no occidentales (más precisamente, de las religiones y culturas religiosas no occidentales) está precisamente caracterizado por su fracaso en alcanzar la abstracción, es decir, en alcanzar lo que él llama la obra del concepto. En su *Estética*, esta etapa está denominada como Simbólica, opuesta a la inmanencia intelectual o conceptual de lo Clásico, en la que emerge tanto la filosofía como la escultura de la forma humana pura, o al modernismo de lo romántico, o a la civilización cristiana, en la cual la predominancia de la idea sobre la materia y el mundo está asegurada y extendida. Lo Simbólico, por el contrario, es un momento en el que la materia predomina, y los impulsos intelectuales y conceptuales buscan vanamente realizarse a través de un material que no tiene dimensiones abstractas (este es también, extrañamente, el momento de lo “sublime” para Hegel, que tantos otros pensadores desde Kant en adelante identificaron más bien con el período moderno). En su forma más plenamente realizada, la Egipcia, emergen allí en lo Simbólico los jeroglíficos de un tipo de material dialéctico, en el cual, así como en la siguiente caracterización de Osiris, el “símbolo” no logra constituirse a sí mismo y se mueve alegóricamente adelante y atrás hacia distintas versiones igualmente concretas de sí mismo, de ser humano a río, de sol a los mismos seres vivos:

La asociación del transcurso de la vida humana con el Nilo, con el sol y con Osiris no ha de ser entendida algo así como una alegoría, como

si el nacer, el incremento de vigor, la máxima fortaleza y fertilidad, la merma y la debilidad se representaran en estos diferentes elementos de igual o parecida manera, sino que la fantasía ha visto en la diversidad de los mismos sujetos, una vida. No obstante, esta unidad es del todo abstracta, lo heterogéneo se patentiza en ella como apremiando y empujando, y en una confusión que contrasta mucho con la claridad griega. Osiris representa el Nilo y el Sol, y el Sol y el Nilo son, a su vez, símbolos de la vida humana; cada uno es concepto y cada uno es símbolo del símbolo que se hace concepto. Ninguna determinación es imagen sin que al propio tiempo no sea también concepto, y todo concepto es imagen; por un elemento se explica el otro. Se origina de este modo una rica representación, anudada a base de muchas ideas, en la que permanece la individualidad de las notas fundamentales y no se resuelve en lo universal. La representación general o el pensamiento mismo constituye el vínculo de analogía no se exterioriza libremente como pensamiento para la conciencia, sino que permanece oculto como conexión interior. Es una individualidad bien constituida que engloba diversos modos de manifestación; por un lado es ciertamente fantástica, a causa de la reunión de un contenido que aparece como dispar, mas por otra partes interiormente coherente según el asunto, puesto que estas diversas manifestaciones son un particular contenido prosaico de la realidad⁹.

Pero este es un proceso que debe marcarse como tal, de modo que lo que Hegel llama “símbolo” y “significación” cambian incesantemente de lugar y se sustituyen el uno al otro sin encontrar apaciguamiento en la “idea general” o el Concepto, el *Begriff*, del mismo modo en que la materialidad de cada uno de esos momentos se representa y se emblemata, siendo marcada en el acto como alegoría e imperfección de la representación. Esto es algo así como una perpetua reflexividad que extrañamente replica lo moderno más desde el fracaso que desde el éxito, en la que el material simbólico está obligado perpetuamente a designarse a sí mismo en la medida en que reinvierte en las “cosas” en la que a la vez se expresa y falla al expresarse.

Elementos

Pero el marco alegórico de Williams excluye el tipo de movimiento que Hegel describe en su análisis de la figura de Osiris, puesto que designa e identifica de

⁹ G.W. Hegel (1970), *Filosofía de la Historia*, Ediciones Zeus, Barcelona, p. 229. Análisis un intento comparable en Adorno por defamiliarizar tanto la historia natural como la historia humana intercambiándolas entre sí en *Marxismo tardío*. Adorno y la persistencia de la dialéctica (FCE, 2010).

antemano la estructura alegórica como tal—descalificando así a los gigantes o a la gran figura de Paterson por movimiento y diferenciación interna. Así, en una edad científica, la investidura simbólica debe hundirse hasta los materiales aparentemente menos investidos, hasta lo que parece estar totalmente desprovisto de contenido conceptual, a saber, los elementos naturales que son tanto los más empobrecidos como los más concretos. Incluso la idea de “los elementos naturales”—los cuatro grandes componentes materiales del universo: tierra, aire, fuego y agua—delata una forma de pensamiento arcaico más consecuente, sin lugar a duda, con Heidegger que con la moderna (pero ya industrialmente decadente) tierra estadounidense y el paisaje urbano; o con el agudo sentido documental del tiempo de Williams, su sentimiento intenso de que el pasado es un archivo voluminoso y contingente, y que lo que llamamos el pasado profundo o el pozo del tiempo es simplemente el siempre-ya, la ilusión retroactiva de un momento precedente, multiplicando espejismos detrás de sí (los Gigantes).

La tierra es, de hecho, el más problemático de estos elementos, el cual emerge en su propia persona, por así decirlo, solo en el taladro de la página 139 (139), en que se listan los subsuelos variados desde la arenisca roja hasta la arenisca pura bajando hasta los 640 metros bajo tierra: aun asíno es sorprendente que la tierra se resista a la percepción directa, que se repliegue sobre sí misma cuando intentamos confrontarla sin mediación:

La piedra pesa y denuncia su pesantez. Pero mientras que esta no pesa, rechaza, a la vez, toda penetración a su intimidad. Si lo intentamos, quebrando la roca, jamás mostrará en sus pedazos algo interior y manifiesto. Luego se ha retraído la piedra otra vez a lo sordo de la pesantez y lo macizo de sus pedazos. Si pretendemos captar la pesantez por otros caminos, poniendo la piedra en la balanza, entonces reducimos su densidad a la cuenta de un peso. Esta determinación de la piedra, quizá muy exacta, queda como un número, pero la pesantez se nos ha escapado¹⁰.

Parece posible que—al menos en el poema de Williams— la capacidad de los elementos de revelarse o desocultarse sea variable, y que el fuego ocurra y el agua aparezca en modos muy diferentes a aquellos con los que la tierra y el aire se ocultan de nosotros. Pero esta tierra tampoco es naturaleza en el sentido más viejo, y la evocación maravillosamente nostálgica del campo en las páginas finales de *Paterson* (“There was an old wooden bridge to Manchester,” [196/195]) es un efecto que se deriva menos de la materia que de la oposición categórica entre lo urbano y lo rural: por lo tanto, el mundo silvestre en Williams no es tierra tanto

¹⁰ Heidegger, 1958: 61-62.

como lo es el campo (que no llega a ser suburbio) de una ciudad, es social más que natural, y una construcción humana más que la revelación del Ser.

Pero si la tierra solo puede revelarse por oblicuidad, entonces parece plausible sugerir que aquí hace surgir su presencia esencialmente por medio de la topología y la geografía. Garrett Mountain, el emplazamiento del parque y de las cataratas, el centro de la ciudad y las calles que llevan hacia fuera de ella, la presencia invisible de Manhattan a la distancia—todas estas posiciones esencialmente relacionadas nos recuerdan aquello que la ciudad misma intenta ocultar o enterrar en un olvido esencialmente moderno y urbano; a saber, que aún estamos habitando y moviéndonos sobre el espacio inhumano de una tierra indomesticada, ni aún siquiera estadounidense.

Es una consciencia que solo podemos alcanzar, sin embargo, en la presencia de lo urbano: y esta es la verdad más profunda de la gran idea de Heidegger de que la tierra y el mundo se desocultan y se revelan el uno al otro mediante su lucha y oposición:

Soldier, there is a war between the mind and the sky.

Sin embargo, en Heidegger, la posibilidad de este mutuo desocultamiento—“el mundo se mundaniza [Welt *weltet*] y es más existente que lo aprehensible y lo perceptible, donde nos creemos en casa¹¹”—atraviesa a la obra misma, como veremos en breve, porque es en la obra que la incompatibilidad esencial del mundo y la tierra es puesta en escena y re-experimentada. En este punto—donde “la obra abre un mundo¹²” y “la obra hace a la tierra ser una tierra¹³”—se vuelve claro que hay una inconmensurabilidad fundamental entre estas dos dimensiones, que quizá podrían traducirse como Materia e Historia respectivamente, aun corriendo el riesgo de perder el tipo de extrañamiento que el lenguaje de Heidegger pretende lograr. La contingencia es el resultado de su intersección—el hecho de cuerpos únicos entregados a enfermedades genéticamente codificadas, los accidentes del terreno y del desastre natural, en amargo conflicto con la afirmación de los destinos de la vida y de los proyectos colectivos: es como si la tierra y el mundo, materia e historia, fuesen dos lenguajes absolutamente distintos, en los que la información debe ser completamente traducida, sin conservar rastro alguno de su anterior existencia en el otro reino, sin que nada revele los canales subterráneos más profundos o las relaciones ontológicas entre cosas que son obviamente meros “aspectos” del mismo ser. Muchas son las formas que esta oposición particular ha tomado en la historia del pensamiento, pero casi todas han sido influenciadas

¹¹ Heidegger, 1958: 59.

¹² Heidegger, 1958: 59.

¹³ Heidegger, 1958: 61.

por una voluntad de vencerla y producir algo así como una teoría unificada de campo *avant la lettre*, en la que el dato de lo humano y de lo histórico, o de la praxis, puede ser completamente recodificado en el lenguaje de la naturaleza o viceversa. Estas resoluciones imposibles pueden verse entonces, por un lado, como creadoras de los variados idealismos (cuya paradigmática versión idealista-alemana toma la forma del postulado por el cual la consciencia crea por decreto el mundo exterior y el ser de las cosas) y, por el otro lado, de los variados materialismos (cuya forma clásica yace en el sueño positivista de localizar la fuente de la consciencia en las fibras mismas del cerebro). Junto a estos intentos incontenibles por vencer la brecha o la grieta entre tierra y mundo identificando y, por lo tanto, reduciendo el uno en el otro (en una multitud de versiones diferentes), también puede decirse que hay una aceptación inconsciente de su coexistencia en todos los modelos tradicionales de la relación entre sujeto y objeto (o cuerpo y mente), donde el problema es, de algún modo, dado por hecho en una forma reificada que la duplica y la oculta a la vez. La originalidad de “la solución” de Heidegger es la de sugerir que solo intensificando la incompatibilidad entre tierra y mundo se logra algo: que, dado que no es concebible una resolución de esta oposición, lo deseable sería una consciencia de esta contradicción que fuese tan intensa como para agudizar nuestra vida simultánea en ambas dimensiones: para Heidegger, la verdadera obra de arte está llamada para hacer esto (aunque parece, para él, que esto también es posible en otros dominios, como veremos más adelante):

Al establecer la obra un mundo y hacer la tierra, instiga la lucha. Pero no sucede esto para a la vez rebajar y apaciguar la lucha en un insípido convenio, sino para que la lucha siga siendo lucha¹⁴.

Esto es entonces lo que *Paterson* parece confirmar en el modo en que la oblicuidad de la topología y la historia contingente del aglomerado urbano es la que permite, de algún modo, a la tierra inhumana debajo de *Paterson* ser sentida; mientras que, al mismo tiempo, es a través de los elementos materiales de la comunidad social, con sus pasados perpetuamente reprimidos, que se visualiza como mundo:

Mundo es siempre lo inobjetable y del que dependemos, mientras los caminos del nacimiento y la muerte, la bendición y la maldición nos retienen absortos en el ser. El mundo se mundaniza [*weltet*] ahí donde caen las decisiones esenciales de nuestra historia, unas veces aceptadas por nosotros, otras abandonadas, desconocidas y nuevamente planteadas¹⁵.

Pero incluso como hemos dicho, el ser del agua y el fuego tiene un modo bastante

¹⁴ Heidegger, 1958: 64.

¹⁵ Heidegger, 1958: 59-60.

diferente de revelarse en este poema en torno a un río y una catarata, el cual también, en su tercer libro, “La Biblioteca”, intenta pensar su pasado archivado en términos de un incendio tan inmenso y catastrófico, tan histórico-universal, como aquél de la biblioteca de Alejandría. Aun así, el espíritu de oblicuidad, el rechazo de la inmediatez, están registrados en las formas más intensas de la aparición del agua, que han de ser encontradas no tanto en el movimiento de la cascada como en la humedad del terreno del fuego luego de la lluvia:

If it were only fertile. Rather a sort of a much, a detritus,
in this case—a pustular scum, a decay, a chocking
lifelessness—that leaves the soil clogged after it (140/140)

Pero en esta evocación poderosamente sensorial de lo húmedo que “engaña a la mente”, también podemos comprender el modo en que Williams desea y elige la “disociación de la sensibilidad”, dado que, seguramente de algún modo, estos restos de la biblioteca y del pasado culturalmente conservado son el equivalente al infierno de Pound en *Cantos*, y ofrecen un vivo ejemplo de cómo los componentes materiales de *Paterson* son deliberadamente detenidos cuando se encaminan al significado y al “simbolismo”. Esta noción de degradación cultural es, entonces, apartada de su realización sensorial en la “mugre”, como si estuviera encerrada en un componente diferente de la mente, con el cual falla en comunicarse tanto como el mundo falla en comunicarse con la tierra.

De hecho, aquí es como si el agua solo pudiera expresarse a partir de su contaminación con el fuego; en otra parte, la evocación de los canales subterráneos y las alcantarillas marcan el requerimiento de que el agua solo sea representada a través de la tierra (en el sentido más limitado y físico del suelo o sociedad):

There is a drumming of submerged
engines, a beat of propellers.
The ears are water. The feet
listen. Boney fish bearing lights
stalk the eyes (etc., 129/129)

Y por supuesto, sobre todo en la catarata misma, el agua se manifiesta por medio del aire:

they coalesce now
glass-smooth with their swiftness,
quiet or seem to quiet as at the close
they leap to the conclusion and
fall, fall in air! as if

floating, relieved of their weight,
split apart, ribbons; dazed, drunk
with the catastrophe of the descent
floating unsupported
to hit the rocks (etc., 8/8)

Así también con el fuego, que necesita del elemento del aire para su representación, y, por lo tanto, proveyendo él mismo la representación del aire, de otro modo intangible e invisible. Entonces, por ejemplo, el gran movimiento de la corriente de aire que ofrece

the awesome sight of a tin roof (1880)
entire, half a block long, lifted like a
skirt, held by fire—to rise at last,
almost with a sigh, rise and float, float
upon the flares as upon a sweet breeze,
and majestically drift off, riding the air,
sliding
upon the air, easily and away under
the frizzled elms that seem to bend under
it, clearing the railroad tracks to fall
upon the roofs beyond (etc., 121-2/122)

Entonces, estos elementos combinados (como en la presente instancia) personifican con frecuencia un tipo de movimiento abstracto transferible como el movimiento descendente de las cataratas, que es duplicado en este movimiento horrible de aterrizaje del techo en llamas, estando ambos movimientos anticipados por el final de la sección previa, en la que el vuelo de los halcones en la corriente, mirando hacia abajo el paisaje urbano, es imitado por el movimiento descendente del lector en la biblioteca que, una vez más, mira hacia abajo

Searching among books; the mind elsewhere
looking down .

Seeking. (112/112)

De allí resulta un inventario de movimientos concretos pero abstractos que exceden enormemente a los simples de Heidegger, el de la fuente romana y su templo griego (o la jarra de Wallace Stevens), pero que quizás no son diferentes en naturaleza a estos, los cuales representan esencialmente el modo en el que la percepción debe capturar el juego de elementos en la Tierra.

Lo más crucial a comprender es, sin embargo, el modo en el que los cuatro elementos de Williams—dado que la percepción los separa una y otra vez los unos de los otros como los bloques fundamentales del universo—son la materia prima del poema en un sentido tan literal como le es posible a “las letras” o “la literatura”, las cuales no pueden incorporar físicamente lo físico como tal (a diferencia de “el brillo y la luminosidad de la piedra” del templo—p. 57). El poema debe ser pensado como un gigantesco collage de materiales, sobre los cuales, junto con los variados documentos del “mundo” de Paterson en forma de cartas, recortes de periódicos y recuerdos personales, también están pegados, en persona, los elementos mismos: el agua yace junto al fuego, el aire incluido junto a la tierra—una verdadera obra de arte “concreta” en el sentido musical del término, en el que los constituyentes sensoriales en bruto o las partes compositivas del mundo físico han sido enormemente apropiadas para la construcción estética, y distribuidas “with the bare hands” a lo largo de los otros materiales. Ninguna otra obra moderna ha aspirado tan consecuentemente con esta reducción a lo físico (que es bastante diferente de la reducción contemporánea o posmoderna al cuerpo como tal): no cuenta como materialismo vulgar en ningún sentido obvio, pero también marca la distancia entre la “civilización” y la materia mediante el fracaso igualmente necesario del esfuerzo, dado que *Paterson* no puede ponernos frente al agua y al fuego de ningún modo inmediato, por no decir sensorial.

Incluyendo la Historia

Con respecto al “mundo”, sin embargo, su historicidad es, en primer lugar, tan indirecta como mediados están esos elementos de la “tierra”: la ciudad de Paterson implica un número indeterminado de eventos históricos “significantes”, desde la revolución estadounidense y el esquema de Hamilton para la creación de fábricas nacionales hasta la gran protesta de la IWW reportada por John Reed justo antes de la Primera Guerra Mundial (y esta forma manifiesta de “política” está sostenida a lo largo del poema mediante las reflexiones económicos-poundianos de Williams sobre el crédito, por un lado, y mediante las escenas variadas e intermitentes de la muchedumbre, por el otro [véase, por ejemplo, p.46]. Pero, a diferencia del concepto representacional de la novela histórica de Lukács, este material es presentado solo por alusión o asociación: como con los actantes convencionales de la narratología, aquí tampoco es deseable un héroe positivo o negativo, de modo que son también desplazadas las contradicciones o antinomias formales características del arte político de los '30. (El héroe positivo tenía la desventaja de idealizar al sujeto de clase en modos que encubrían los problemas de organización y consciencia; el héroe negativo tenía el efecto de victimizar al mismo sujeto produciendo “derrotismo”; y puede demostrarse que esta alternativa particular e inaceptable continúa caracterizando a la literatura política de los nuevos movimientos sociales y acosando, en particular, a la literatura política feminista y

negra.) Pero las figuras de la historia universal son también trivializadas, cuando no totalmente expulsadas de escena: el general Washington aparece para visitar a Peter el Enano en un periódico *fait divers* (10/10), pero ni John Reed ni Big Bill Haywood aparecen en persona. (Aun así, un cierto interés narrativo se sostiene por las líneas opcionales de los personajes, como vemos en la tardía reaparición, en el Libro Cuatro [193], de este mismo Peter el Enano, cuyo cráneo fue redescubierto en 1885.) En un modo formal o alegórico, por lo tanto, uno podría decir que la intuición de Lukács en *La novela histórica* no estaba errada después de todo, y podría ser transferida a una anécdota o materia prima de modo tal que la distancia de las anécdotas más “nobles” o serias de la historia universal (que involucran a los grandes nombres y figuras) garantice la eficacia histórica de las absolutamente comunes o triviales de la vida diaria, como cuando, en un característico recorte periodístico del año 1878, el Agente Especial Goodridge le dispara a un visón (49/49). En efecto, la historización de lo kitsch y también de la vida cotidiana—que en los Estados Unidos son el uno para el otro como la forma al contenido o la conciencia a la situación o materia prima—es una de las operaciones fundamentales del poema, que es, a este respecto, estéticamente el reverso o inverso de las grandes construcciones prosaicas de Williams en *In the American Grain* puesto que este último se propone inventar un estilo no-personal, elevado, pero quizás también no-literario (cuyas relaciones con el pastiche y la parodia restan de estar resueltas) para los grandes y nominados momentos oficialmente de nuestra historia, desde la “conquista de México” hasta Lincoln.

Pero el distanciamiento de la historia oficial y sus personajes reconocidos es el lado formal de una actitud social más fundamental, relacionada con el populismo dominante del período, y que dudo en caracterizar con lapalabra, de otra manera precisa, “marginalidad” (la cual tiene asociaciones contemporáneas específicas y bastante diferentes en, por ejemplo, las políticas de los nuevos movimientos sociales, que son claramente inaplicables y anacrónicas). Pero el lenguaje de los márgenes y de la distancia del centro—tanto social y geográfica—es de hecho muy apropiado para este poema particular, que solo puede vislumbrar la ciudad de New York en la distancia a través de las praderas de New Jersey—

higher than the spires, higher
even than the office towers, from oozy fields
abandoned to grey beds of dead grass (6/7)

—un sentimiento solo reconfirmado por la escena contrapuesta del departamento de Manhattan en el Libro IV. Finalmente, entonces, el lenguaje más apropiado para este “decentramiento” más tradicional es probablemente el equitativamente más tradicional de la capital y las provincias, con mayor razón aún dado que la localidad de Williams desnuda la experiencia del provincialismo de toda posible nostalgia o regionalismo, y nos la da en un estado virtualmente puro.

Paterson reconfirma, entonces, la intuición de que un cierto modernismo está profundamente interrelacionado con la experiencia del provincialismo como tal, ya sea a escala mundial (en la que incluso las ciudades antiguas, sofisticadas y cansadas, como Alejandría y Lisboa, se sienten distantes de los centros del verdadero poder histórico o comercial), ya sea culturalmente en el caso de Estados Unidos o del resto de América, en la medida en que se enfrentan a la cultura dominante europea post-colonial, y prueban que son los verdaderos criaderos de la estética modernista (Rubén Darío, Pound y Eliot), ya sea internamente, donde las regiones y ciudades provinciales ansían liberarse de la gran ciudad y producir un tipo nuevo de arte en compensación por ese anhelo, un arte cuya abstracción tenga no poco que ver con las abstracciones de lo urbano, como Simmel las describe en “La metrópolis y la vida mental”, pero cuyas formas portátiles reprochen de algún modo todas las demandas de centralidad por parte de los habitantes hegemónicos de cualquier espacio nacional privilegiado.

Es este provincialismo espacial fundamental el que entonces se encuentra inscripto no meramente en las ideologías y en la posición social de *Paterson*, sino en la materia prima social del poema, la cual, incluso cuando está basada en la clase trabajadora, ve a sus sujetos—inmigrantes, personas de la clase baja en el parque un domingo, chicas negras, mujeres—más desde el ángulo y la óptica de la oficina del doctor que desde la encuesta sociológica. En cuanto a clase, raza y género, es ciertamente esta última la que está más acentuada, pero todas están sujetas al principio de Lukács de que la verdad de tales categorías será mejor sorprendida mediatamente y por indirección antes que por la representación oficial. Los cambios suscitados en los motivos sociales oscilan de la absoluta teratología (como en el caso de Peter el Enano, ya mencionado, en quien se expresa una deformación y monstruosidad esencial de la experiencia estadounidense en general) a la “flagrancia” (59/59) sexual, desprestigio general y falta de respetabilidad burguesa—

among
the working class SOME sort
of breakdown
has occurred (etc., 51/51)—

y así hasta el pathos médico—

a great belly
that no longer laughs but mourns
with its expressionless black navel love's
deceit. (28/27)

Lo que es necesario observar es que este tipo de “marginalidad” social no genera un efecto ideológico populista, aunque emane claramente del populismo de la

política y de la situación de este período histórico. La oblicuidad de Williams—pero también, como veremos en un momento, su nuevo énfasis en la vida diaria—es capaz de neutralizar sus elementos populistas *qua* ideología, de anticipar sus reformaciones inevitables en absoluta ideología: es una neutralización que, por lo tanto, debe agruparse junto con los procesos mencionados anteriormente, los cuales operan para prevenir o anticipar la formación de significado en general y la cosificación temática en particular.

Si la frustración de las mujeres (excepcionalmente expresada en la gran secuencia de la carta de C.) es el vehículo dominante para este material social, sus marcadores simbólicos por antonomasia son, por el contrario, obsesión que impresionó a mis estudiantes al encontrarlos a lo largo de este particular poema, pero que, una vez advertida, prueba ser omnipresente e inevitable, a saber, perros: perros de todas las formas y figuras, desde los nobles animales sacrificados en la Kinte Kaye (132/132) hasta perros mestizos corriendo a lo largo del parque, y luego en el pathos de las mascotas genuinas (“you had him killed on me” [131/131], “your dog is going to have puppies” [54/53]). Pocas grandes obras modernas pueden estar tan insistentemente puntualizadas por la presencia de animales no-simbólicos, cuya existencia literal está de algún modo por debajo del nivel de atención de la Literatura misma, mientras que ellos solo pueden volverse significado ya sea por medio del sentimentalismo kitsch o por un simbolismo altamente exagerado e improbable que apenas escaparía al límite externo del kitsch (pero en las películas uno puede pensar en *Death*, el perro sarnoso en *Los Olvidados*). ¿Hay perros en Proust o en Musil? Lo dudo; y mientras que uno se puede imaginar un perro de Rilke con poco esfuerzo (y es verdad que Thomas Mann, archiburgués, escribió *Herr und Hund*), es difícil imaginar al mejor amigo del hombre al acecho en los espacios infernales o paradisiacos de T.S. Eliot¹⁶ o en las páginas más influyentes del verso de Valéry. Esto, sin embargo, quizás constituya un juicio respecto a ellos, al punto que en Williams el perro es el marcador mismo del *Alltag*, *la vie quotidienne*, o vida cotidiana como tal: ese contenido nuevo producido en el siglo XX como teoría por la sociología fenomenológica (y en especial por Henri Lefebvre), y en la vida real por el giro urbano y la democratización, el pasaje de una sobreestimación de las grandes figuras y de la historia política a una mayor apreciación de lo social en sus dimensionalidades más gruesas. (Mientras tanto, la relación entre la proporción público/privado y esta virtual invención de la vida diaria en la sociedad moderna, y por lo tanto en la literatura modernista, puede evaluarse históricamente por su tendencial desaparición en lo posmoderno, donde la vida diaria se ha expandido hasta convertirse en todo, y, por lo tanto, donde ha desaparecido en las imágenes omnipresentes de la cultura de masas.)

¹⁶ Los gatos son un animal más noble.

En Williams, entonces, los perros son específicamente los marcadores del reino de lo público, de la vida real diaria, a la cual se propone representar su nueva forma épica, del mismo modo en que es el objetivo de su nueva línea, su verso libre, el manejar su lenguaje reificado. Mientras tanto, esta vida diaria no es, por así decirlo, ni un hecho ni una ficción: el kitsch es su expresión cultural, especialmente en los Estados Unidos, pero la documentación mediante lo kitsch (el recorte periodístico del tipo de *Reader's Digest*) meramente designa la existencia de la vida diaria en tanto síntoma. Pero la épica de Williams también logra evadir los peligros opresivos de la ficcionalidad de la narrativa novelística moderna como tal: la reificación hacia lo existencial, en la que, por ejemplo, el anonimato fundamental de estas experiencias es necesariamente subjetivado y luego tematizado como "anonimato" existencial —un destino especial de un personaje identificado que rigurosamente es su experiencia "personal": ni siquiera Joyce está completamente exento de esta idolología inherente a su forma. Uno podría comparar el requisito de que Stephen observe al perro en la playa en el capítulo 3 del *Ulysses* con la repetición de este motivo en la última página de *Paterson* (203/202), cuando el hombre y su perro se vuelven mitológicamente al interior: la ficción trae consigo subjetividad, como ha sido argumentado anteriormente; pero *Paterson*, en cuanto a su forma épica, es capaz de representar la categoría intermitente sujeto/objeto, y dar por lo tanto una sensación más auténtica de anonimato que la de los filósofos mismos de la autenticidad.

Todo lo cual depende finalmente de la materia de la forma épica misma, y de las capacidades del "poema que incluye a la historia"; y por lo tanto deberse por esto que llegamos a la conclusión. Aquí, la marca de la historicidad se llama contingencia: "The last wolf was killed near the Weisse Huis in the year 1723" (97/97)—es la marca de lo radicalmente singular, en cuanto es develado por el eje de la historia que atraviesa innumerables vidas privadas y enormes cantidades de documentos devaluados. La contingencia de este tipo de épica puede surgir entonces solo de la intersección de ambos ejes, dado que la Historia, en cualquier forma oficial o unitaria, es irrepresentable (siendo los viejos modos de la crónica o la figura de la historia universal más que insatisfactorios), mientras que los datos individuales no pueden desarrollar ninguna relación entre sí a menos que sean formalmente preparados y condicionados: tal preparación no es siquiera aquello que ahora significa la palabra fea "contextualización", dado que cualquiera de esos documentos puede tener contextos múltiples de estudio y ninguno de ellos podría ser preferido por Williams al riesgo de tematizar su material y plantear una tesis sobre él. Lo que más bien se ha hecho con esta masa de anécdotas, triviales y significantes, ha sido colocarlas en el elemento de la Historia misma, como portadoras potenciales de testimonio, sin precondiciones acerca de lo que de hecho podrían terminar expresando o documentado. Son ensambladas y traídas a un espacio iluminado por el foco en la historia, en el que todo lo que contienen de historicidad implícita puede ser liberado. Sería tentador pensar que son voces de

la historia, como una vasta heteroglosia que tiene sus ecos a lo largo del tiempo histórico de este lugar particular: excepto que, como hemos visto, *Paterson* no es un lugar, sino la ausencia de un lugar, y estas vidas y experiencias estadounidenses son también la ausencia de voz, el fracaso de los sujetos para reestructurarse a sí mismos, la falta de incluso aquellas múltiples subjetividades que podrían sostener por sí mismas y delimitar la visión bajtineana de una especie de democracia espiritual. Williams sigue siendo más que moderno en su convicción de que esas no son voces, sino documentos escritos, y que incluso lo que aún no está escrito debe por sí mismo ser escrito para alcanzar cualquier persistencia de ser.

La contingencia es, de un modo u otro, la mayor conquista formal de la épica moderna (o poundiana, en miniatura), Y trasciende todo lo posible en el aparato extraordinario de la novela moderna misma (pero véase *Nausea* de Sartre para distinguir el esfuerzo intelectual y novelístico por recontener la contingencia dentro de ese aparato). Aferrarse a un momento pasajero del tiempo—

L'ombre d'un grand oiseau me passe sur la face—

el registro del carácter efímero de un presente del pasado que parecía, en su tiempo y momento, un absoluto—

The thaws came early that year, and again we crossed the Po—

estas son conquistas más auténticas de lo temporal que cualquier cosa elegiaca, dado que no ofrecen ninguna consolación y muestran al tiempo consumiéndose en el evento antes que la monumental conquista del evento de lo efímero y lo transitorio. La forma épica entonces extiende hasta tocar sus límites en los dos extremos de su construcción: uno es claramente el mensaje del ideograma poundiano, aquí formulado (sobre todo en el Libro IV) como la homología de la esencia (radio)—crédito—y la innovación poética: un telos modernista culminando, como recomendaba Pound, en lo económico. Hamilton (73-4) es, sin duda, el John Adams y el Confucio de esta versión más estadounidense de *Cantos*, aunque no siempre es fácil ver cómo piensa Williams respecto del inventor del National Bank (¡malvado!) y del planificador de la abortiva National Manufactory (¿bueno?): quizás sea esta misma indeterminabilidad de los pensamientos económicos de Williams, opuestos a los demasiado claros de Pound, lo que marca una ventaja formal, dado que en *Paterson*, el requisito de “incluir lo económico” está en un primer plano, sin contenido, más puramente que en los esquemas poundianos. En este último, el crédito social caracteriza a una política y a una ideología específica, mientras que Hamilton es plegado hacia un pasado anecdótico como un fracaso entre otros; mientras que el “crédito” en Williams es tan general como el valor mismo.

En cuanto al otro y último punto en el que la épica está de algún modo basada, podría verse en el mismísimo reino de la violencia la salvación de los materiales de esta obra de un sentimentalismo y un kitsch muy estadounidense—estos materiales son redimidos por la omnipresencia de una atmósfera de muerte violenta, que a veces parece convertir al gran fuego del Libro III en algo así como un asunto decorativo y estético. Ya hemos dicho que el poema deshace su propia tentación formal para proyectar lo arcaico. Pero la violencia y la muerte en *Paterson*, pueden percibirse más generalmente como una intersección entre mortalidad e historia, tierra y mundo. Lo que yace más allá de la frontera de la épica estadounidense es, entonces, algo no exactamente arcaico en el sentido mitológico, aunque sí ajeno a las realidades norteamericanas que en breve tomarán dominio y se desarrollarán a lo largo de esta geografía: esto ya fue reconocido en *In the American Grain* de un modo muy diferente, a saber, la cultura y el modo de producción precedente, aquella de la sociedad de los nativos estadounidenses, aniquilada por una violencia muy vívidamente grabada en las páginas de *Paterson*. Lo que queda fuera de la sociedad estadounidense es, entonces, el modo en que los mismos indios enfrentan tal violencia que inevitablemente los derrota y destruye: el ritual del Kinte Kaye, la danza que desafía a la muerte misma y la ejecución, cuyos sonidos intermitentes (102/102-3) no solo puntualizan la épica en los momentos cruciales y recupera para el registro una historia terrible de dominación e imperialismo, sino que también acompañan al poema en un sentido más profundo y sostienen su movimiento como una gran canto fúnebre, una música expresiva no disponible en la cultura blanca norteamericana, una postura ante el rostro de la muerte no disponible a los habitantes de *Paterson*, pero cuya memoria el poema preserva en algún otro lugar y espacio a medida que su historia secular se desarrolla.

(1993)