

## «Swimming Lessons in the Salt Marsh»: la imaginación visual de Nancy Willard<sup>2</sup>

### *«Swimming Lessons in the Salt Marsh»: The Originality of Nancy Willard*

#### RESUMEN

Este estudio aborda un recorrido por la obra poética de Nancy Willard centrándose en el carácter marcadamente visual de su imaginación, y estableciendo conexiones entre su obra y la de mujeres poetisas norteamericanas que la precedieron, sobre todo Elizabeth Bishop. El frecuente recurso a la fantasía y la perspectiva infantil es común a ambas, y ello establece un nexo fácilmente explotable. Willard es capaz de recrear en su poesía un retorno a la infancia, a la inocencia que interpreta desde los ojos del niño una serie de situaciones ordinarias para el adulto, y logra a través de estas estrategias de defamiliarización que el lector disfrute de nuevo con acontecimientos triviales que adquieren una nota de aventura y magia.

**Palabras clave:** Poesía, [Willard, Nancy (1936-)], fantasía, visual, defamiliarización.

#### ABSTRACT

This essay proposes a study of Nancy Willard's poetic production focusing on the markedly visual quality of her imagination, and establishing connections between her work and that of earlier American women poets, especially Elizabeth Bishop. Their frequent resort to fantasy and child perspective constitutes a clear link in this tradition. Willard has the ability to recreate in her poems a return to childhood, to innocence, by interpreting the world through the eyes of a child, making the reader enjoy again ordinary events and scenes through her use of defamiliarization.

**Key words:** Poetry, [Willard, Nancy (1936-)], fantasy, visual, defamiliarization.

#### SUMARIO:

—. 1. Contexto. —. 2. Metáfora y perspectiva infantil. —. 3. Mitología poética. —. 4. Fuentes e influencias: Elizabeth Bishop. —. 5. Conclusión.

Existe en la poesía norteamericana una suerte de feliz genealogía trazable desde Emily Dickinson hasta nuestros días. Con mayores o menores diferen-

<sup>1</sup> Universidad de Castilla-La Mancha.

<sup>2</sup> Esta investigación ha contado con la financiación de la Junta de Castilla y León (SA 082A07).

cias, rasgos de originalidad, y características propias, una serie de poetas ha guardado en cierta manera el legado poético de Dickinson. Entre ellas tenemos sobre todo el eje Marianne Moore-Elizabeth Bishop, pero esta secuencia llega hasta hoy a través de Nancy Willard (Ann Arbor, 1936), celebrada autora de literatura infantil que también cultiva otros géneros y destaca especialmente en una poesía de corte fantástico, con una desbordante imaginación, un verso ligero y fluido, y una constante evocación de la perspectiva infantil.

La poesía de Nancy Willard sigue esquivando al público español de modo inexplicable. Tal vez su éxito como autora infantil ha provocado que no se la tomase en serio en este país. Su voz tiene un marcado carácter vernáculo, que en sus mejores momentos recuerda a Marianne Moore y sobre todo a Elizabeth Bishop y su aire de engañosa y solipsista trivialidad. Willard ha dado a luz a un universo de mitologías paralelas que nos devuelve a una infancia de cuentos y relatos fantásticos. Como ella misma propone en su obra ensayística:

Los más jóvenes y los más ancianos son narradores de historias por naturaleza. Cuando uno es muy anciano cuenta su pasado y suena como ficción. Y cuando uno es muy niño se inventa un pasado que suena real. En cualquier caso, solo hace falta un oyente para disparar la imaginación (1991: 156).

Dejando aparte su éxito como escritora infantil (en prosa y verso), es pasmosa la manera en que esta curiosidad infantil ha contagiado y condicionado su obra adulta, especialmente su poesía. De forma desarmante y sistemática plantea todas las preguntas que haría un niño de verdad y aporta respuestas imposibles para todas ellas, y esas respuestas traen consigo nuevas preguntas aún más profundas que sumergen al lector en un mundo de inocencia feliz donde las respuestas de los adultos no son cuestionadas sino utilizadas como fuente inagotable de nuevos interrogantes y misterios. Éstas son algunas de sus «Preguntas que me hizo mi hijo, respuestas que nunca le di»:

2. Hacen ruido las mariposas?

*El alambre en la boca de las mariposas  
susurra oro.*

*Algunos hombres escuchan a las mariposas  
incluso en invierno.*

3. Son parte de nuestra familia?

*Nos olvidaron porque olvidamos volar.*

[...]

7. Puedo comerme una estrella?

*Sí, con la boca del tiempo  
que todo lo paladea.*

8. Se puede fotocopiar la luna?

*Éste es el primer mandamiento:*

*Yo soy la luna, tu luna.*

*No adorarás a ninguna otra. (1996: 119-20)*

Sus mitologías alternativas recuerdan a la poesía más temprana de Elizabeth Bishop, donde lo poético tiene un componente de sinsentido muy bien integrado. Podríamos hablar de universos hermanados. Los libros de Willard aparecen poblados por Dios, ángeles, animales parlantes, criaturas fantásticas y otras ordinarias convertidas en fantásticas por el ojo desfamiliarizador de la poeta. En «The Ballad of the Subway Train» [«La Balada del Metro»] (1926-27), una Bishop adolescente esbozaba un cuento ligero pero inteligente y prometedor, demostrando buenas maneras y una sutil ironía impropia de tan tierna edad<sup>2</sup>. Se trata de un inusual mito de la creación que explica el origen de los vagones del metro como dragones que perdieron la gracia de Dios. El poema se abre con un primer verso propio de un cuento infantil, pero es que además Dios no es meramente una referencia temporal sino un personaje del argumento. En evidente referencia a las «Songs of Innocence and Experience» de William Blake, el poema se desarrolla basándose en antítesis y contrastes, y la primera parte está dedicada a los juegos alegres y descuidados de los dragones, hasta el momento de su travesura:

Hace mucho, mucho tiempo, cuando Dios era joven,  
La tierra aún no tenía su sitio.  
Enormes dragones vivían entre los planetas  
Y se arrastraban reptando por el espacio.

[...]

Hasta que una noche se comieron  
Un enjambre de estrellas recién hechas.

Y cuando Dios los vio repletos

<sup>2</sup> El poema permaneció inédito hasta 1991, cuando Travisano incluyó el texto completo acompañando su ensayo en el *Western Humanities Review*.

Con sus panzas escamosas satisfechas  
 Su ira hizo temblar a los planetas  
 Y esto es lo que dijo:

«Os habéis alimentado, bestias insaciables,  
 De las estrellas tiernas.  
 Por vuestra glotonería—  
*Os haré vagones del metro!*» (citado en Travisano)

Estas estrellas, todavía calientes, como recién salidas del horno, son el equivalente que una Bishop juguetona propone para la manzana del Jardín del Edén. Las referencias al Génesis son claras: el pecado original y los ángeles caídos se funden en esta especie de fábula, y el castigo divino consiste en convertir a estos dragones privilegiados y libres en vagones de metro, relegados a una existencia esclavizada, atados uno tras otro, por túneles subterráneos, como siervos de una raza visiblemente inferior, la humana. La versión junior de una Bishop experta en desfamiliarización ya se negaba desde el colegio a aceptar la vida subterránea de los trenes con resignación utilitaria. Alrededor del poema flotan todo tipo de connotaciones sin llegar a cristalizar, pero indudablemente enriqueciéndolo para el lector. Los túneles subterráneos representan el infierno al que los dragones caídos son enviados como castigo por un Dios airado, pero también componen, a través de un cliché casi fosilizado hoy en día, nuestro laberíntico subconsciente; de hecho los túneles canalizan esos impulsos que reprimimos los humanos, nuestra energía como dragones. Es interesante el paralelismo entre estos túneles y los que aparecen posteriormente en el poema de Bishop «The Man-Moth.» En él los túneles y los vagones protagonizan otro juego de oposiciones, en este caso entre un mundo subterráneo, el de la superficie, y la luna. La descripción que hace Bishop de la triste suerte que corren finalmente los dragones parece, como decía, inspirada por la inversión de los acontecimientos en el poema de William Blake «The Chimney Sweepers» (la versión de las «Songs of Innocence»). Blake, se hace necesario mencionarlo, es un referente común tanto a Bishop como a Willard. Si en Bishop el juego y la inocencia descuidada de los dragones acaban mal, en túneles oscuros y estrechos, llenos de hollín, en el poema de los deshollinadores de Blake se producía justo lo contrario: en el sueño de Tom sus compañeros eran liberados de las estrecheces de las chimeneas y salían a jugar a la orilla del río. Dentro de esta «Balada del Metro» también se produce un interesante juego de opuestos, y esa serie de oposiciones se apodera del poema, con una nueva evocación literaria, en este caso de la poesía de los Metafísicos ingleses (por los que Bishop sentía especial predilección): espacio infinito/agujero estrecho, dragón/topo, luz/oscuridad, cielo/tierra y –más juguetona que nunca–

sol/semáforos:

Criaturas que habían visto  
El sol radiante cara a cara,  
Ahora iluminadas por débiles rayos  
De nítido rojo y verde.

Así que cuando traspaséis la oscuridad  
En esos carros del diablo, recordad  
Que en realidad son los dragones  
Que se comieron a las estrellas.

La estrofa final recoge, muy acertada y típicamente, la estructura del cuento de hadas, dirigiéndose a una audiencia con una admonición o advertencia, aunque –menos típicamente– sin enseñanza moral. Aquí prevalece el simple recordatorio de que la realidad es algo romántico que corremos el riesgo de ignorar por ir a lo práctico. Es una advertencia no moralista, no didáctica, que se limita a mostrarnos el lado excitante de nuestra aburrida existencia, en vez de intentar extraer una moraleja del incidente y la suerte que corrieron los dragones –aunque a priori se prestaba a ello especialmente.

También Willard enfoca con una luz original la cualidad artificial de los objetos hechos por el hombre, para poder subvertirla a continuación. Con una afición compartida (con Bishop, naturalmente, y con tantas otras) por la luna como inspiración, Willard abre «Night Light» rechazando la comparación infantil luna-queso, pero sólo para llevarla más lejos, para enfatizar el origen japonés (al menos es oriental) de una lámpara ordinaria de masiva producción industrial:

La luna no es un queso verde  
Es de cerámica y luce en esta habitación.  
Tiene una bombilla de 10 vatios y un lema:  
*Made in Japan.*  
[...]  
La caja no decía *Luna*.  
Decía *Este lado hacia arriba*.  
Envolví la luna en mi cesta  
[...]  
Es hora de encender la luna  
Es hora de vivir bajo una luz diferente. (1996: 121-22)

En esto recuerda al John Ashbery (otro admirador de Bishop, incidentalmente) que cierra su poema «Elephant Visitors» con la misma expresión dicha

por una flor de loto de plástico: «Esperen, el loto / quiere decir algo: está HECHO EN JAPÓN» (1992: 96). Al final Willard logra subvertir las connotaciones negativas de la lámpara corriente mediante el sencillo consuelo romántico de que al menos así podemos encender y apagar la luna a voluntad. Hay entre tanta leyenda y tanta magia una consideración acerca de lo sobrenatural que aproxima a Bishop y Willard aún más. La intromisión de lo sobrenatural en contextos cotidianos tiene casi mayor efecto en sus poemas que lo propiamente mágico, donde tras una *suspension of disbelief* ya valdría casi todo. Cuando irrumpe lo sobrenatural en lo cotidiano se trata de un «uncanny» freudiano muy similar a lo que practica Bishop. Como dice la propia Willard,

Por sobrenatural, me apresuro a añadir, no me refiero a fantasmas [...] Me refiero al mundo visible y tangible que se libera de las leyes que –en la vida ordinaria– separan espacio y tiempo. Por vuestra propia experiencia sabéis que lo sobrenatural no está más alejado que vuestros propios sueños nocturnos. No creo que haya ni haya habido un solo escritor que no recurra al caos curativo de los sueños como material para sus historias. Aquí se alza un mundo de sucesos salvajes y temibles que se desvanece piadosamente al abrir los ojos. Pero ocasionalmente estos hechos se filtran en nuestra existencia cotidiana y la iluminan. (1991: 163)

Elizabeth Bishop era una autora muy cuidadosa con el efecto que buscaba al introducir lo sobrenatural en lo doméstico, y estaba muy alerta contra la poesía que explota lo doméstico como algo exclusivamente femenino. A escritoras noveles les recomendaba específicamente evitar un énfasis peligroso sobre las actividades «femeninas» si no iban a hacer uso de la fantasía en sus poemas. En ese sentido se podría decir que nunca terminó de superar la ansiedad que le producía la comparación con los poetas varones de su generación, y desde luego nunca adoptó la estrategia de reapropiación orgullosa de las tareas domésticas como otras artistas de su época<sup>3</sup>:

Hay una cosa contra la que creo que debería advertirte...Cuidado con el elemento femenino. Está bien hasta cierto punto, pero no creo que deba ser exagerado, en mi opinión: la belleza de cacerolas y cacharros, la simpleza de las tareas del hogar (que ni son bellas ni simples), las sonrisas de los bebés (que son meros reflejos), y demás. Los HOMBRES no hablan de ser HOMBRES todo el tiempo en sus poemas, y yo no creo que las mujeres deban hacerlo tampoco. (Citado en Dodd, 125-26)

<sup>3</sup> Si pensamos en poemas como «Sestina» donde lo mágico ocurre en la cocina, pensemos también que es sólo un poema frente al uso de la cocina que hacen pintoras como Leonora Carrington o Remedios Varo, por ejemplo.

La relación entre el poeta y la luna también es problemática para Willard (de nuevo al igual que Bishop en su «The Man-Moth»). En «The Poet Tracks Down the Moon» («El Poeta Persigue a la Luna») el poeta-cazador pronto se convierte en presa mediante el uso de un ingenioso recurso visual, la forma de la «C» del creciente como anzuelo. El poeta-cazador (ostensiblemente masculino en el uso pronominal, igual que el «Man-Moth» de Bishop) no logra poseer a la luna, sino que es poseído/está obsesionado por ella:

Al río arroja la primera letra  
de su lengua, la creciente, la trampa abierta.

Se usa en *capaz* y *clarividente*. La lanza  
como pan para pescar al poeta que presto  
nada hacia su red. Cuando él camina la luna  
cuelga el fino alambre alrededor de su tobillo,  
prende un diminuto anzuelo de las agallas de su corazón. (1996: 86)

Entre Willard y Bishop incluso la elección de formas y estrofas poéticas es similar: baladas, *nursery rhymes*, y toda clase de formas menores elaboradas con un verso libre extremadamente fluido, dotado de talento «natural» y esporádicamente salpicado de una rima aquí y allá. Si acaso podría decirse que Willard favorece abiertamente la rima como recurso (donde la estrofa lo pide, quiero decir, algo que a menudo tiene que ver con la evocación de la infancia o la adopción de una perspectiva infantil) mientras que en Bishop la rima parece pedir perdón por haberse colado en el poema.

Willard también comparte con Bishop un gusto Magritteano por la denuncia de lo absurdo en situaciones de la vida cotidiana. Con frecuencia su elección de excusas poéticas es intrigante y altamente original. Entre las que más encontramos los brillantes poemas inspirados por titulares sacados de las páginas deportivas. Este tipo de préstamo remite de nuevo al «Man-Moth» que Bishop tomó de una errata en el New York Times (en vez de «mammoth» [«mamut»] imprimieron «man-moth» [«hombre-polilla»]). Aquí Willard deliberadamente interpreta de forma literal los titulares para llegar a poemas acerca de cómo los santos pierden la espalda («Saints Lose Back», el equipo de San Luis vuelve a perder), un búfalo escapa del sótano («Buffalo Climbs Out of Cellar», el equipo de Buffalo sale de una mala racha) o los tigres agitan (*sacuden*) las jarras de nuevo («Tigers Shake up Pitchers Again»). Willard se obliga intencionadamente a imaginar situaciones (extremadamente improbables) donde estos titulares pudiesen tener sentido tomados al pie de la letra, y la historia de cómo podrían

ser posibles.

También hay en su poesía una cualidad visual extremadamente original que se expresa a veces a través de recursos tradicionales como reconocer objetos en las formas de las nubes: «He visto peces en el cielo y un perro / hundirse en una oveja al perseguir un pájaro / con un paso tan majestuoso que colgaban como un friso / de humo esculpido» (2004: 28); pero no es infrecuente encontrar esquemas mucho más elaborados. Su poesía se suele ver enriquecida por complejas metáforas visuales:

Empezad por aquello que conocéis, les digo a mis alumnos.  
 Detroit, Nueva York, Ann Arbor, Battle Creek–  
 las carreteras que parten como patas de araña desde ciudades familiares<sup>4</sup>  
 son rojas como arterias que abastecen el corazón  
 y traen noticias frescas a las ciudades distantes. (1996: 195-96)

En esta línea, títulos de poemas como «The Migration of Bicycles» («La emigración de las bicicletas» como si fuesen rebaños) o «The Absence at the Swing» («La ausencia en el columpio») hablan por sí solos. Pero tal vez Willard saca su mejor faceta de Bishop cuando las conexiones visuales son formuladas en términos de simples comparaciones entre los objetos cotidianos más dispares. Un ejemplo claro es este símil de alabanza hacia la lámpara de Aladino. Un objeto exótico y oriental, supuestamente raro en sí mismo, es desfigurado de manera sumamente rebuscada y sin piedad:

Admirad esta lámpara, forjada  
 de cobre. Es rara  
  
 como un zapato ortopédico  
 o un ataúd para plátanos. (2004: 25)

Más convencional –pero también de manera más sofisticada– Willard describe a las cebollas en «Onionlight» como «luminosas» a pesar de su origen subterráneo, precisamente por su condición (polisémica) de «bulbos», como en las bombillas («lightbulbs» en inglés). En cualquier caso esto no frena su progreso de esta metáfora a otra distinta, basado en la estructura interna en numerosas capas de la cebolla, una metáfora que evoluciona a su vez de lo

<sup>4</sup> La traducción mata la brillantez del recurso original. Las posibilidades de la lengua inglesa permiten a Willard acuñar un verbo de movimiento mediante la adición de «-off» al término «spider» («araña») y al igual que en castellano existe el verbo «serpentea» en este caso Willard utiliza un neologismo, el verbo «to spider off» para describir el patrón visual de la red de carreteras que se extiende desde un punto como las ocho patas que salen del cuerpo de la araña. Luego es fácil



textil a las hojas de un calendario:

Sacos repletos de luz, capa sobre luminosa capa,  
un calendario subterráneo, de páginas peladas finamente rayadas  
pero impresas sin mes ni medida  
y puras como el húmedo beso de la perla. (1996: 176)

Ávida lectora de los clásicos, con especial predilección por Carroll y los Hermanos Grimm, Willard no podía dejar de incluir su particular homenaje a un icono de los cuentos de hadas como es la manzana. Nubes con forma de manzana –que de nuevo recuerdan típicamente a Magritte– aparecen en su poema «Cielo, Nubes, Manzanas». Y su «Manzana» declara orgullosa: «Soy la dueña de secretos. / Envenenadme. Mi carne permanece discreta / y muestra sólo su lado sano» (2004: 22).

Pero Willard se vuelve más interesante a medida que se complica. Tras leer su «Camera Obscura» (1996: 56-57) el lector se pregunta si realmente esa crítica de la fotografía es en serio. Tal énfasis en el carácter antinatural de la fotografía no parece desdeñable, pero tampoco comprensible cuando viene de alguien que celebra continuamente su curiosidad por lo cotidiano. Cada término utilizado emana connotaciones negativas, y a pesar de toda esta antipatía no parece encajar con lo que hemos leído hasta ahora de su poesía. La palabra «resurrecciones» por sí sola no conlleva nada negativo; antes al contrario, podría pasar por una virtud, pero premodificada por «antinaturales» (¿qué sería una resurrección «natural»?) nos deja poco margen de duda. La siguiente estrofa es incluso menos ambigua, y el fotógrafo-matrona se convierte repentinamente en asesino de la ley natural:

Fotógrafo,  
matrona  
de lo bello y lo abortado,  
cuando has cubierto las ventanas  
contra toda luz natural  
estás listo para comenzar  
estas resurrecciones antinaturales.

La cubeta de ácido silba.  
La roja luz inocua muestra  
las manos de un asesino  
y su minucioso crimen  
contra la memoria, contra la ley natural.

Sólo varios versos después encontramos una posible redención de la prácti-

ca fotográfica a través del vocabulario utilizado. Términos tales como «nacen» y la referencia a «aquéllos a los que amamos» parece ofrecer un alivio en contraste con la percepción negativa de la fotografía dada hasta ahora en el poema. En un nuevo alarde de creatividad Willard compara el proceso de revelado de la película fotográfica con la espera de los miembros de una sesión de espiritismo, invocando la presencia de los que se han ido:

Sumerges la página en blanco  
 en el fluido  
 del que nacen estas cosas  
 y esperamos  
 como en una sesión de espiritismo  
 invocando la imagen de aquéllos a los que amamos.

La *imagen* de los que amamos no es sin embargo necesariamente lo que se aparece (si es que se aparece algo en absoluto) en una sesión de espiritismo. «Imagen» es lo que requiere la fotografía. Lo que resulta problemático es la manera en que la adquisición de definición y detalle en la imagen es descrita subsiguientemente mediante dos procesos naturales diferentes (aunque relacionados): «Como fruta verde que madura / ... / oscureciéndose, ganando fuerza y consistencia / como un excelente vino.»

En el curso de este breve recorrido por la obra poética de Nancy Willard he intentado hacer ver paralelismos entre su poesía y una tradición o genealogía de poesía de mujeres caracterizada por una imaginación visual altamente desarrollada y protagonista en su obra. Esta continuidad se manifiesta especialmente rica en la comparación con la poesía de Elizabeth Bishop, marcada por el retorno a un universo de inocencia perdida que ahora se recupera de algún modo en sus páginas. Los cuentos de hadas reviven en la poesía de Willard, cuya imaginación visual es especialmente aguda y produce conexiones entre los objetos y situaciones más remotas entre sí. Con un lenguaje y dicción no muy lejanos de su propia obra para el público infantil, Willard logra devolvernos a una infancia que es sustancialmente más idílica que la de Bishop y viene caracterizada por una fantasía aparentemente inagotable donde casi todo parece posible.

## BIBLIOGRAFÍA

- ASHBERY, John (1992): *Hotel Lautréamont*. Nueva York: Knopf.  
 BISHOP, Elizabeth (1993): *The Complete Poems 1927-1979*. Nueva York: Farrar.  
 DODD, Elizabeth (1992): *The Veiled Mirror and the Woman Poet*. Columbia: U of

Missouri P.

TRAVISANO, Thomas (1991): «Heavenly Dragons: A Newly Discovered Poem by Elizabeth Bishop» *Western Humanities Review* (Primavera), pp. 25-33.

WILLARD, Nancy (1991): *A Nancy Willard Reader: Selected Poetry and Prose*. Hanover y Londres: UP of New England.

\_\_\_\_\_. (1996): *Swimming Lessons: New and Selected Poems*. Nueva York: Knopf.

\_\_\_\_\_. (2004): *In the Salt Marsh*. Nueva York: Knopf.

Recibido el 4 de mayo de 2007

Aceptado el 2 de julio de 2007

BIBLID [1132-8231 (2007)18: 89-99]