

POESÍA Y POETAS EN EL CINE

POETRY AND POETS IN THE CINEMA

Elisa Salzmán*
Susana Aime*
Silvia Calero*
Isabel Vassallo*

RESUMEN

En coincidencia con la aparición de dos films sobre la vida de dos grandes poetas estadounidenses, Emily Dickinson y William Carlos Williams, vamos a trabajar sobre la representación de la poesía, hoy, en el cine, teniendo en cuenta la complejidad de la decodificación del género lírico. En esta ponencia quisimos preguntarnos por el lugar que ocupa la poesía de Emily Dickinson en la película *A quiet passion* de T. Davies y la de William Carlos Williams, en *Paterson* de J. Jarmusch. ¿Qué concepción de poesía transmite cada una de estas películas? ¿Cómo trabajan el objeto poético? ¿Qué eligieron mostrar de cada poeta estos directores? ¿Qué conclusiones o interrogantes despiertan en el espectador? La hipótesis que dejamos abierta para seguir pensando es que en el film de Davies la poesía se lee desde la vida de la autora, y lo poético se traduce en imágenes que no pretenden retomar la estética de la poeta; mientras que en el film de Jarmusch, la poesía de W.C.W. aparece fecundando la vida del protagonista, al tiempo que su poética es retomada por la estética del film.

Palabras clave: poesía, cinematografía, biografía, estética, lectura, punto de vista

* Las autoras pertenecen a la Universidad de Buenos Aires, Argentina, (elisasalzmán@gmail.com); (demarchias@yahoo.com.ar); (scalero@live.com.ar); (isabelvassallo265@gmail.com).

ABSTRACT

In coincidence with the appearance of two films about the life of two great American poets: Emily Dickinson and William Carlos Williams, we are going to work on the representation of poetry, today, in the cinema, taking into account the complexity of the decoding of the lyrical genre. In this paper we wanted to ask ourselves about the place occupied by the poetry of Emily Dickinson in the film *A quiet passion* by T. Davies and that of William Carlos Williams, in *Paterson* by J. Jarmusch. What conception of poetry does each of these films transmit? How does the poetic object worked? What did these directors choose to show from each poet? What conclusions or questions awaken in the viewer? The hypothesis that we set open to continue thinking is that in Davies' film poetry is read from the author's life, and the poetic is translated into images that do not intend to retake the poet's aesthetic; whereas in the Jarmush film, the poetry of W.C.W. appears fecundating the life of the protagonist, while his poetics is assumed by the aesthetics of the film.

Key words: poetry, cinematography, biography, aesthetics, reading, point of view

Introducción

En coincidencia con la aparición de dos films sobre la vida de dos grandes poetas estadounidenses, vamos a trabajar sobre la representación de la poesía hoy en el cine, teniendo en cuenta la complejidad de la decodificación del género lírico. En esta ponencia quisimos preguntarnos por el lugar que ocupa la poesía de Emily Dickinson en la película *A quiet passion* de T. Davies y la de William Carlos Williams, en *Paterson* de Jim Jarmusch. ¿Qué concepción de poesía transmite cada una de estas películas? ¿Cómo trabajan el objeto poético? ¿Qué eligieron mostrar de cada poeta estos directores? ¿Qué conclusiones o interrogantes despiertan en el espectador, dado que muchos no conocieron a la solitaria de Amherst o al médico de New Jersey?

Sobre *A quiet passion*

Elisa Salzmann y Susana Aime

En el festival de cine de Mar del Plata 2016 se presentó con éxito *A quiet passion*, la *biopic*¹ de Emily Dickinson, de Terence Davies (1945), director y guionista inglés (coproducción de Bélgica y Gran Bretaña). No es la primera vez que Davies se contacta con la literatura, ha llevado al cine *La biblia de neón / The neon bible* (de J. Kennedy Toole), 1995, *La casa de la alegría / The house of mirth* (de Edith Wharton), 2000, y *Sunset song / Canción del atardecer* (del escritor escocés Lewis Grassic Gibbon), en 2015. En las elecciones que

¹ Biografic picture.

hace Davies de autores y obras literarias (así como en sus guiones originales) se destacan como “sus” temas: la entereza emocional y física (la resiliencia, podríamos decir) de sus criaturas y las cosmovisiones morales y religiosas como instrumento de dominación. El atributo de clásico, según el crítico Roger Koza, refiere a una estructura simétrica, rigurosa y de ritmo pausado, al que se agrega una voz en off lírica de un –una, en este caso– narrador-protagonista. El film narra la vida adulta de Emily Dickinson, de la cual Davies demuestra haber leído sus poemas, sus cartas y toda la documentación sobre su biografía. De acuerdo con lo planteado, ¿qué elige llevar Davies a imagen y sonido? ¿Cómo se *acomoda* en su imaginario cinematográfico la poesía de Emily? Para los que no vieron la película, Davies narra la vida adulta de Emily: el momento en que decide abandonar el seminario de Mount Holyoke (decisión aceptada por su familia): “Usted está sola en su rebelión”, le dice la directora refiriéndose a su rechazo a la religión como se la proponen; a continuación, el director muestra la maravilla de estar en la casa familiar, el paso del tiempo en los rostros de la familia Dickinson (desde un travelling que muestra un espectacular y exquisito morphing, un efecto especial que utiliza la animación por computadora para transformar la imagen fotográfica de un objeto real en la imagen fotográfica de otro objeto real). Y desde ese momento, elige narrar la famosa reclusión de Emily, su decisión de permanecer puertas adentro, la relación con su hermana Lavinia, la relación patriarcal con los varones (su padre y su hermano), los abandonos por bodas y muertes, la escritura, la costura de sus libritos de poemas, su rebeldía, su enfermedad (la nefritis que le costará la vida), su muerte. No podemos dejar de decir que Davies, de acuerdo con sus elecciones estéticas y su sensibilidad hacia la vida, con su estilo, se ve seducido por lo trágico, lo sufriente, lo opresivo, lo oscuro... No abordaremos todas las categorías de análisis de un film, nos centraremos en los rasgos que pueden descubrir cómo aparece la poesía en estos filmes.

¿Qué se ve?

El análisis de los aciertos de dimensión fotográfica del film ya ha sido hecho por los críticos y acordamos, por supuesto. De fresca, luminosa y abierta nos lleva a oscura y cerrada (claustrofóbica): los encuadres se van cerrando, los planos se acortan, los colores y la luz se van apagando. Pero lo que quisiéramos destacar, porque apoya nuestra mirada/lectura de la película, tiene que ver con el tratamiento de la imagen, que corresponde a lo que Deleuze (1987) llama cine-pensamiento (el paso de la imagen-acción a la imagen-pensamiento), y esto es

así porque lxs personajes son pensadorxs, seres del pensamiento. Sus frases están cargadas de reflexiones y preocupaciones, de una memoria que piensa y explora el tiempo y que alcanza en el pasado lo que se sustrae al recuerdo. El tiempo real es fracturado, dice Deleuze, por el tempo cinematográfico. Los travellings constantes son prueba de ello, dilatan (travelling de la familia leyendo en la sala) o comprimen (morphing del paso del tiempo a través de las fotografías) el tiempo. La construcción de Davies podría ser la de “pienso luego veo”, porque el cine es su instrumento de pensamiento: acerca del poder, del dolor, de la memoria, en tanto visión y no acontecimiento.

¿Quiénes hablan? ¿Quiénes dicen? ¿Qué dicen? (la dimensión oral/verbal en el film); la música

En esta biopic de cámara (que transcurre casi totalmente en el interior de la casa de los Dickinson) las noticias sobre el transcurrir de la vida (como dijimos) se dan básicamente a través de los diálogos y de los poemas (al decir de Deleuze, no se trata de un film en el que predomine la imagen-acción). Necesariamente debemos revisar el habla, la voz y los diálogos.

Los diálogos

Davies declara haber indagado en un universo femenino que le era lejano y para las escenas de diálogo entre mujeres (E/L, E/S, E/U) tuvo en cuenta a las mujeres de su zona, que son insolentes y divertidas. Para documentar el contenido de las charlas se recurrió, como dijimos, al intercambio epistolar y a los poemas, con la idea de reproducir el tiempo histórico en el modo de hablar. Es así que esos diálogos inteligentes, dichos con las lenguas como espadas, no son coloquiales, están trabajados desde la “formalidad sonora del habla” pero recurriendo a la comicidad. El resultado, nos parece, es de un humor forzado para emisiones tan solemnemente literarias y/o filosóficas, aforísticas en algunos casos, que no condicen con la modernidad de la sustancia poética dickinsoniana. Es imposible, mientras se los escucha, no indagar en nuestros propios saberes o lecturas a la búsqueda de la palabra ya leída. Las escenas estáticas, cual cuadros teatrales o dioramas de museo, son el correlato perfecto para esta manera de exhibir el pensamiento. Por ejemplo:

+Emily recibiendo a su amiga Miss Bufman, en su casa, en un baile de presentación:

+M. Bufman (besando a E): ¡Mi querida! Esto es un lujo casi a la altura de París.

+Emily: Hoy limitémonos a ser superficiales.

+M. Bufman: Sí, la superficialidad siempre debe ser espontánea. Si es estudiada, se acerca mucho a la hipocresía (caminan hacia el salón de baile).

+Emily: Seremos superficiales pero no estúpidas.

Los poemas y la voz

Emily obtiene permiso de su padre para escribir de noche y, desde ese momento, las imágenes estáticas de la poeta escribiendo o hilvanando sus versos se suceden con los diálogos con su hermana o su amiga.

La voz de la protagonista dice los poemas en off, que acompañan el transcurrir de la narración en determinados momentos, como una banda sonora que ancla la lectura de los sucesos.

En una sola ocasión, Davies elige mostrar a Emily leyendo su poema recién escrito, cuando el pastor, a quien ha regalado un librito con sus poemas, se va de su casa:

Si fueras a venir en Otoño,/ Espantaría el Verano a escobazos/ Con media sonrisa,
y medio desdén,/ Como las Amas de Casa, una Mosca. (...)

IF you were coming in the fall,

I'd brush the summer by

With half a smile and half a spurn,

As housewives do a fly. (...)

En otra ocasión, asistimos a lo que parece ser el hacerse del poema que aparenta ser el saludo al hijo reciente de su hermano Austin, conmovedor y vivo:

¡Yo no soy Nadie! ¿Quién eres tú?

¿Eres – Nadie – también?

¡Entonces somos dos!

¡No lo digas! ¡Lo anunciarán – ya sabes! (...)

I 'M nobody! Who are you?

Are you nobody, too?

Then there's a pair of us—don't tell!

They'd banish us, you know. (...)

Estas son las dos ocasiones en que el poema se ve en la boca de la protagonista. Nos parece que Davies arma su corpus de poemas eligiendo los que pueden “ilustrar” el momento biográfico que está narrando: refuerzan sentimientos y emociones, muestran el origen vivencial de su escritura, artificializan el referente y, por lo tanto, anclan lecturas de eso que le pasa. El hecho y su correspondiente expresión poética. Aun así, esa *manipulación* poética (consignemos que Davies tiene el derecho de hacerlo... y el gusto) sobrevive a la pura referencialidad que pareciera imponerle el director en algunos momentos, su poesía extraordinaria

supera la paralela y nos dispara a donde deseemos ir. Si recordamos a Barthes en *El grano de la voz*: “la voz [es] penetrada por lo que dice” (2005, p. 274), encontramos en esta voz de la protagonista esa fricción entre la música y la lengua, un “canto” que se escribe finalmente. En esta *banda* poética reconocemos la poesía de E.D.

El crítico Guy Lodge (para *Variety*, febrero de 2016) señala que “la poesía vence al guión de Davies en sabiduría y elocuencia” y finalmente se condele de que no supo encontrar el evocativo visual para su poesía, mientras otros insisten en señalar que, a pesar de “su cercanía a la condición poética”, no resigna su materialidad cinematográfica. Es innegable que, visualmente, el film es impecable y bello en sus detalles. Pero, por ejemplo, el final de la película se hace lento en imágenes convencionales: el cuerpo de Emily en la cama y en al ataúd, su hermana poniendo flores en sus manos, la carroza fúnebre, la tumba preparada como en el poema en el que anticipa la muerte y la eternidad, ilustrados literalmente... claro, nada emociona en la imagen, todo emociona y resuena en la palabra:

Pasamos la Escuela, donde los Niños luchaban
En el Recreo –en una Rueda–
Pasamos los Campos de pastos y de granos
Pasamos el sol en el Ocaso
O más bien – fue Él quien nos pasó
El Rocío salió. Temblando de frío
Por toda gasa fina, mi Vestido
Mi esclavina – solo Tul
Nos detuvimos frente a una Casa que parecía
Una Hinchazón de Tierra
El Tejado apenas se veía
La Cornisa –en el Suelo
Desde entonces –han transcurrido siglos– y sin embargo
Parece Menos que el Día
En que supuse que las Testas de los Caballos
Apuntaban hacia la Eternidad –
We passed the school where children played
At wrestling in a ring;
We passed the fields of gazing grain,
We passed the setting sun.
We paused before a house that seemed

A swelling of the ground;
The roof was scarcely visible,
The cornice but a mound.
Since then 't is centuries; but each
Feels shorter than the day
I first surmised the horses' heads
Were toward eternity.

La música

Ya consignamos el valor de banda sonora que tienen los poemas de ED desde la decisión de TD. Sabemos que Charles Ives es un gran músico, recurre a él y a su "The unanswered question" para la escena del morphing, y continúa con música introspectiva que suaviza la estructura seca de los cuadros, interpretada por la filarmónica de Bruselas. Un comentario especial merece la escena que nos parece *mística*, a la manera de las vivencias místicas de lxs poetas españolxs. En ella, la poeta está en su habitación, es iluminada por detrás, la puerta está abierta y un perfil masculino se destaca en la puerta de entrada a la casa, sube las escaleras despacio y de pronto la puerta de la habitación se cierra de un golpe (como cerrándose sobre la posibilidad y queriendo reforzar esa idea de soledad elegida por E). Davies cuenta que leyó en un pie de página de un texto de ED sobre ese hombre que la visitará en la noche, que la acecha. Pareciera ser una amenaza pero su rostro y lo que la rodea no lo es, es muy lenta y los sentidos se construyen desde el texto que ella dice en off (que no le pertenece, sino al guionista):

He will mount the stairs
at midnight
The looming man in the night
No ordinary bridegroom he
But I will wait all my days
And he will come before the afterlife
Oh, please, let him come
Let him not forget me!

Y una bellísima canción de Thomas Ford: "Since first I saw your face" (del año 1600) cantada por Sarah Leonard del grupo The 3 Ravens. Texto y canción establecen un contrapunto que muestra a la poeta en una dimensión de amor y deseo que muy poco se declara en el film y desde la elección de los poemas. Por otro lado, en la obra de la propia Emily hay muchos 'poemas-rapto' que

hablan de su deseo vivo y en su voz viva: la escritura inaugura mundos pero el director necesita dar su versión. Por ejemplo:

¡Noches Salvajes – Noches Salvajes!

¡Si yo estuviera contigo

Las Noches Salvajes serían

Nuestro lujo!

¡Fútiles – los Vientos –

Para un Corazón entrado en puerto –

¡Basta de Brújula –

Basta de Mapa!

Bogando en el Edén -

¡Ah – el Mar!

¡Ojalá anclara yo - Esta noche -

En Ti!

Wild Nights! – Wild Nights! Were I with thee, Wild Nights should be Our luxury!

Futile – the Winds – To a Heart in port – Done with the Compass – Done with the Chart!

Rowing in Eden – Ah, the Sea! Might I but moor – Tonight – in thee!

Vimos y pensamos

Finalmente, resulta claro por qué Davies lee biográficamente lo que lee, el porqué de la elección de los poemas para contar el dolor y la opresión patriarcal de la poeta, que él ve y pone en escena. No nos interesa tanto esa isotopía excluyente ‘muerte/eternidad’ con que el director “ilumina” la narración y pensamos que ha dejado a un lado los poemas que no le “sirven” para apoyar lo que ha decidido contar. Esa poesía puede ser leída de otra manera hoy: expresa cómo encontrar la manera de conocer, “explora los extremos”, privilegia el significante sobre el significado y motiva el deseo de descifrarla (Rodríguez Monroy, 1999). Nos parece que esa operación parecería de alejamiento y no de acercamiento hacia lector de poesía... Por suerte, la trascendencia de una palabra viva parece haber triunfado y comprobamos que puede seguir ardiendo por encima de una imagen bella simplemente.

Sobre *Paterson*

Texto poético y texto cinematográfico

Silvia Calero

En *Paterson* de Jim Jarmusch encontramos otra forma de 'transcripción' del texto poético a la imagen cinematográfica, tan valiosa como la de Terence Davies, pero a partir de una distinta concepción sobre la manera de llevar adelante esa tarea.

A diferencia de *Una tranquila pasión* de Davies, en el desarrollo del film *Paterson*, *solamente* se lee un poema de William Carlos Williams, el conocidísimo e icónico poema "Esto es solo para decir/ que me comí/ las ciruelas...".

A Jarmusch le interesó convertir en imagen lo escrito en el poema *Paterson* y, además, la concepción poética de Williams (1883-1963) y la elección de vida del poeta que habitó en Rutherford (New Jersey) y recorrió las calles de Paterson como médico obstetra y pediatra.

La literatura en general se ha asociado al cine desde los comienzos de éste. El objetivo de este trabajo no es hacer la historia de las distintas formas en que se concretó ese 'maridaje' entre literatura/imagen cinematográfica; apenas, para comenzar, se recordará que en múltiples casos, fue la narrativa la que tomó el papel protagónico y no tan frecuentemente la lírica. Se pueden marcar preferencias, si comparamos el cine estadounidense, sobre todo el de Hollywood, con el cine oriental: el cine de Japón es un ejemplo (conocido por todos) de la inclinación a centrarse más en lo lírico y en la dimensión lírica de la imagen. Parte del cine europeo también ha corrido por esos carriles, influido por el cine oriental.

Jarmusch: su formación intelectual y sus coetáneos

Me detendré brevemente en la formación de Jim Jarmusch, como una manera de explicar la elección que hizo de William Carlos Williams y del poema *Paterson* como núcleos de su último film, que exhibe un profundo conocimiento del texto con el que realizó un trabajo de análisis y reconstrucción en el momento de plasmarlo en imágenes.

Jim Jarmusch, a diferencia de lo que marqué como rasgo dominante de la cinematografía estadounidense, muestra de manera muy original la influencia de los films europeos y orientales, en lo referente a asociar lo lírico puesto en palabras con lo lírico convertido en imagen. En el origen de esta preferencia, está su temprana vocación poética y su dedicación a los estudios literarios. En la Universidad de Columbia se formó con los poetas vanguardistas Kenneth Koch y David Chapiro y, antes de escribir su primer guión y de realizar su

primer film (*Vacaciones permanentes* de 1980), escribió poesía y breves piezas 'seminarrativas y abstractas'; también se interesó por la metafísica y por la música. Muy joven viajó a París (1975) donde residió varios meses para estudiar el cine francés de la época: se entusiasmó por Dreyer y Breson, y por los films de Yasujiro Ozu, considerado como uno de los mayores cineastas del siglo XX. Trabajó en galerías de arte y en la Cinémathèque française... A su regreso de Europa, a finales de los años '70, formó parte de una movida cultural alternativa en Nueva York.

La excepcionalidad de su filmografía, en especial la de *Paterson* film, se conecta con estos primeros momentos de su formación. Los suyos son films que siempre han evitado los formatos narrativos clásicos y que poseen una gran coherencia, fruto de largos años de reflexión sobre la actividad realizada.

Lo narrado en Paterson film

Para los que no vieron el film (aún sin estrenar en nuestro país, presentado en el festival de Cannes y ganador de la Palma de Oro, en 2016), haré una breve síntesis:

El film se divide en siete partes, cada una corresponde a un día de la semana, de lunes a lunes. Cada episodio está protagonizado por la pareja Paterson/Laura y el perro de ambos, Marvin; todo transcurre desde el momento del despertar hasta el paseo que realiza Paterson personaje con Marvin, durante la noche, hasta llegar al bar de su barrio. Durante el día, Paterson personaje maneja un autobús y escribe a mano en un cuaderno los poemas que va componiendo. En su trayecto diurno y nocturno, se encuentra con otros habitantes del lugar a quienes escucha. En el ínterin, Laura en su casa cocina, cose su propia ropa, pinta telas, cuadros, paredes, cortinas con círculos y grafías semejantes a ideogramas, no totalmente iguales entre sí; aprende a tocar guitarra, canta, y elabora y concreta sus proyectos de vida.

El contenido de Paterson poema

Paterson poema estuvo integrado en un primer momento por cuatro libros: I (1946) *El boceto de los gigantes*; II (1948) *Domingo en el parque*; III (1949) *La biblioteca*; IV (1951), *La carrera hacia el mar*. A ellos se agregó un V (1958), sin título y un esbozo de un posible libro VI. La totalidad es un ensamble que agrupa textos en verso, párrafos en prosa, recortes periodísticos, anuncios publicitarios, cartas, anécdotas, análisis de poemas, ensayos sobre música o pintura... En la cartelera que exhibe el dueño del bar a donde va Paterson personaje a la noche, aparecen los nombres de los personajes destacados que han vivido o nacido

en Paterson y los acontecimientos, importantes o no, ocurridos allí. Jarmusch visualiza de esta manera, para el espectador, parte del material 'periodístico' presente en el libro. De la misma manera, el resto de las imágenes también insinúan, visualizan, ponen en acto, muchos de los versos del poema. No hace falta transcribir poesías de Williams para evocarlos, como hace Terence Davies con los poemas de E. D. La totalidad del film es una 'puesta en vista' de lo escrito por el poeta.

Veamos algunas imágenes del film. [Aquí muestro la foto de la pareja en la cama y la comparo con los versos siguientes]:

Paterson yace en el valle bajo las cataratas Passaic/ y sus aguas forman
el dibujo de su espalda/ Está situado a su derecha con la cabeza cerca de
su estruendo/ de las aguas que llenan ¡sus sueños! Eternamente dormidos,/ sus
sueños deambulan por la ciudad donde él permanece/ incógnito. Las mariposas
se posan en su oído pedregoso./ Él, inmortal, ni se mueve ni se agita, y raramente/
se le ve, aunque él respira y las sutilezas de sus/ maquinaciones/ extrayendo
su sustancia del ruido del diluvante/ río/ animan a miles de autómatas (WCW,
Paterson, Parte I, "El boceto de los Gigantes", Canto II, [1948] (2001), pp. 93-94).

El trabajo de orfebrería

Jim Jarmusch, para construir su film-poema, ha leído minuciosamente el texto de Williams, lo ha 'desarmado' y reelaborado, eligiendo aquellos núcleos que tienen que ver con sus propias obsesiones. Es imposible dar cuenta de todo lo recreado en el film. Me limitaré a algunos ejemplos:

Un hombre como una ciudad y una mujer como una flor/ que están enamorados...
(p. 94)

El protagonista se llama Paterson como la ciudad y conduce un ómnibus:

el Señor/ Paterson se ha ido/ para descansar y escribir. En el autobús uno
ve/ sus pensamientos sentado o de pie. Sus/ pensamientos que se apean
y desparraman... (p. 96).

Mientras maneja, la ciudad se refleja a través de los cristales de las ventanillas y se funde con su rostro. El procedimiento del *fundido*, que tradicionalmente se utiliza en cine para establecer el pasaje de una escena a otra o para dar cuenta del transcurso del tiempo o del cambio de espacio, en el film se potencia. El rostro de Paterson se funde simultáneamente con la ciudad, con el río, con las cataratas, con el perfil de Laura, con los fósforos sobre los que él está escribiendo su poema...

Y sobre esa verdadera condensación de significados, aparecen superpuestos los versos ya terminados.

Otro ejemplo. Dice el yo lírico en *Paterson* poema:

Dos chicas a medio crecer saludando la santificada Pascua [...]
Aisladas de la luz: des-
Tocadas, su claro pelo colgando-
Dos- [...]
dos, unidas por el instinto de ser la misma:
lazos, cortados de una pieza,
de un rosa cereza, sujetando su pelo (pp. 105-106).

Las chicas vestidas de rosa, tal como están descritas, en el film viajan en el ómnibus manejado por Paterson.

La repetición anafórica de *dos* y la reiteración de imágenes y de conceptos presente en los textos de Williams, invitan al receptor a encontrar nexos muy evidentes entre los dos creadores.

El tema de los dobles y los gemelos, nunca del todo iguales, está ligado al de las sombras, los ecos, las resonancias. Para Jarmusch, la tierra es una gran caja de resonancias.

Paterson film se abre con la escena en la que Alan Driver y Golshifteh Farahani están acostados en una cama, mostrados a través de un plano contrapicado. Ambos aparecen enfrentados, formando un semicírculo, como si estuvieran juntos, cual gemelos, dentro de un útero materno. La primera conversación mínima que desarrollan es sobre el sueño que ha tenido Laura: ella soñó que ambos tenían hijos gemelos. A partir de allí hay una proliferación de gemelos y de réplicas: el nombre del poeta WCW (con la repetición casi idéntica del nombre en el apellido) pareciera generarlos.

No solo se repiten los personajes. Paterson hombre es el doble de la ciudad; Marvin, el perro, aparece reiterado en cuadros colgados de las paredes; la valijita con la comida se asemeja al buzón de la casa; los poemas se repiten auditivamente con variantes de entonación, leídos y escritos superpuestos en las imágenes.

Finalmente, a partir de estos ejemplos, se puede concluir que el principio constructor del film es la repetición. Esta, aparentemente, sencilla historia, que comienza con un despertar del día lunes y termina con otro despertar casi similar en el lunes siguiente, concreta en la imagen los versos de *Paterson* de Williams:

Y es que el comienzo es con seguridad/ el final...

Paterson de Jim Jarmusch y los avatares de la creación poética

El manuscrito secreto

Isabel Vassallo

Entre las varias cuestiones que este film de Jarmusch nos propone como espectadores y como lectores (en este caso, lectores en sentido amplio y también estricto: “leemos” un film pero también leemos –materialmente– los poemas que el film despliega, además de escucharlos), elegimos una: la que remite, de modo casi emblemático, al proceso de la creación poética. Podemos decir entonces que el objeto que hemos enunciado como propio de esta ponencia a cuatro voces, *la representación de la poesía en el cine*, se ve modulado aquí en este sentido: focalizando el proceso de creación.

En efecto, Paterson personaje, conductor de ómnibus en la ciudad del mismo nombre, escribe poemas en forma periódica, ¿casi diaria?, al margen de su trabajo: en el sótano de su casa, rodeado de libros –entre los que se distingue *Paterson* de WCWilliams, lo mismo que *Collected poems*–; escribe también poco antes de hacer salir el autobús de la terminal, con el cuaderno sobre el volante; y, mentalmente, durante el trayecto a pie que va desde la estación a su casa y desde su casa a la estación. Convocado por lo que le llega del mundo, asumiendo el típico gesto de todo artista que apresa la experiencia y la transfigura –algunos (Voloshinov, [1928], 1976) dicen que “la refracta”–, Paterson presta su oído y su mirada a los hechos de su cotideaneidad, abrevando en ella: su antena de poeta capta y recorta a su modo –un modo a lo Williams– lo que ve –la caja de fósforos Ohio Cabeza Azul, el rostro y la presencia toda de su mujer en el despertar, un color que brilla detrás del parabrisas del ómnibus...– y lo que oye: la diversidad de ideologías y entonaciones que día a día despliegan en sus conversaciones los pasajeros que él conduce. Así como parece que indujera encuentros que lo remiten a su entusiasmo poético: la niña que escribe y le lee de su cuaderno también su secreto.

Esa escritura al margen (que según Pierre Bourdieu no le daría categoría de escritor, puesto que Paterson no ha ingresado en el campo de la lucha por el poder simbólico) es legitimada en la intimidad por su mujer, Laura, que recurrentemente, desde el primer día de los siete en que transcurre la historia, le insiste para que haga que eso que escribe “le [pertenezca] al mundo”; y cuando repite, ya en martes, diciéndole: “podrías decidir que el mundo lo lea”, le hace prometer que hará una copia de su cuaderno; hasta calculan en complicidad amorosa los minutos que llevará hacer la copia. Sabemos que el cumplimiento de esa promesa no llega a concretarse, porque antes Marvin, el perro, aprovechando la ausencia de sus dueños que salen a festejar el éxito que

Laura ha tenido en el mercado vendiendo sus originales magdalenas, destroza el cuaderno que Paterson ha dejado inusualmente abandonado en un sillón. En otro gesto característico del artista que vive el ejercicio de su arte como excedente, como un “y además”, el valor indudable que Paterson le da a la escritura –por qué, si no, llevar el cuadernito a todas partes y por qué hacer del acto metódico de escribir parte de la rutina diaria–, tiene su contracara: la desvalorización de su obra (por qué dejar olvidado el único ejemplar de sus poemas, que, como recuerda Laura, “siempre” queda guardado –y protegido– en el sótano).

Intercambio, don y posibilidad

El último poema que nos hace escuchar en forma continuada e íntegra el film, casi sobre el cierre, es *La línea*. Lo leemos para poder compartirlo ahora y aquí, ya que nos detendremos sobre él. En este film, que “respira poesía”, tal como dirá de sí mismo el poeta japonés con quien dialoga Paterson hacia el final de la historia, creemos que la presencia de este poema redobla su carácter poético, y de arte poética. Dice:

Hay una vieja canción
que mi abuelo solía cantar pero el que escucho a veces
que contiene la pregunta: en mi cabeza es el pez.
“¿O preferirías ser un pez?”, solo esa línea.
En la misma canción *¿Preferirías ser un pez?*
está la misma pregunta, como si el resto de la canción
pero con una mula y un cerdo, no tuviera que estar allí.

Escrito por el poeta Ron Padget (1942) (uno de los referentes de la segunda generación de la Escuela de Nueva York, que reclama su filiación más o menos mediata con Withman y Williams), a pedido de Jarmush, como los otros poemas del film, decimos que es el último que deja escuchar; pero, a nivel de acontecimientos, se dibuja como el primero de un posible retorno a la escritura por parte de Paterson que, despojado del cuaderno que ha sido destruido, recibe del poeta japonés (que viene a Paterson, la ciudad, por “su interesante poeta, William Carlos Williams...”), un cuaderno con hojas en blanco. Él se lo entrega diciéndole: “Las páginas vacías dan más posibilidades”. Si con la destrucción del cuaderno secreto Paterson parecía condenado a no reconocerse más como escritor de poemas (cuando el poeta japonés le pregunta si es un poeta de Paterson, él responde que es sólo un conductor de autobús), el intercambio con el poeta oriental –un guiño de Jarmush– y el regalo que este le hace, lo

devuelven al hacer poético. Le devuelven su don. “La línea”: último poema del film, primero de una secuencia conjeturable que, protagonizada por Paterson, ya no se desplegará ante nuestros ojos... ¿No será porque, retomando la cita que ha sido mencionada en esta mesa por Silvia Calero, “el comienzo es con seguridad/ el final...”?

La primera interpretación que nos sentimos llevados a hacer de esa línea tiene que ver con la línea del verso: unidad rítmica concebida en el espacio que, registrada en la página en blanco, anuncia el poema que Paterson va construyendo. Ya ha quedado atrás la sentencia “no eran más que palabras escritas en agua” (donde resuena otro poeta venido de más lejos: John Keats) con la que Paterson responde a Laura cuando ella se lamenta, después de la destrucción del cuaderno, de que él no pueda darle a conocer sus últimos poemas. Pero leído el poema en su totalidad, la línea es, por otra parte y abiertamente, esa a la que el texto refiere: la línea que se privilegia sobre todas las demás, sobre “el resto de la canción”; la línea que dice: “¿Preferirías ser un pez?”.

La pregunta adquiere enorme significación en el contexto de la película, puesto que Paterson pierde un rasgo identitario al saber su cuaderno destruido y, por lo marginal de su praxis poética, está permanentemente, parecería, en condiciones de preguntarse qué preferiría ser. Además de que es una pregunta que interpela la imaginación de cualquiera que se la formule: allí está contenido el riesgoso, a la vez que lúdico, interrogante sobre qué quisiéramos ser si pudiéramos ser otra u otro en lugar de quien somos... La mención del pez –frente a la mula y el cerdo, de imagen estereotipada en función de un rol único asignado a esos animales desde el punto de vista humano– no parece fortuita: el pez tiene el prestigio de su hábitat, asociado a la vida y a lo fértil; más la fascinación que le otorga el movimiento, unido a su carácter de otredad desde el punto de vista de su lugar en la evolución de las especies.

La posibilidad que dan las páginas vacías consiste, entonces, en retomar la palabra poética y elegir o preferir qué ser. Además, “la línea” mencionada por el poema se inserta en una tradición: la “vieja canción” cantada por el abuelo. Esa tradición es imprescindible para abreviar en ella, pero se puede prescindir de buena parte de lo que ella aporta para quedarse con eso que “[escuchamos] a veces en [nuestra] cabeza”, y allí aparece la memoria, que Laura quisiera reemplazar por la –imposible– recomposición de los papeles hechos añicos. Y posibilidad (potencia, acto en el futuro) es la tradición, esa en la que Paterson, a sabiendas o no, se inscribe, tradición que implica resonancias y proyecciones. En la ficción fílmica, Williams resuena en Paterson, que lleva el nombre de su

poemario y que lo lee, lo mismo que en el poeta japonés, viajero en busca de aires y reminiscencias de su maestro. Cruce entre vida y poesía, Ron Padgett, descendiente poético de Williams, escribe, a pedido de Jarmush, los poemas que Paterson escribe en la ficción, y que responden, permeados por el tiempo, al apotegma del poema de Williams *A sort of a song (Una especie de canción): Nada de ideas/ sino en las cosas.*

Referencias

- Barthes, R. (2005). *El grano de la voz*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires: Paidós.
- Dickinson, E. (1969). Johnson, T. H. (ed). *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Boston: Little, Brown & Co.
- Dickinson, E. (1985). *Poemas*. (Tr. Ocampo, S.). Barcelona: Tusquets.
- Lodge, G. (2016). Variety.com, febrero. Disponible en <http://variety.com/2016/film/reviews/a-quiet-passion-review-1201705734/>
- Padgett, R. "Poems". *Poetry Foundation*. Disponible en <https://www.poetryfoundation.org/poets/ron-padgett>
- Rodríguez Monroy, A. (1999). *El saber del traductor: Hacia una ética de la interpretación*. Barcelona: Montesinos.
- Voloshinov, V. (1976). *Marxismo y filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Williams, W.C. (2001). *Paterson*. "El boceto de los Gigantes". *Parte I, Canto II*. (Tr. Ardanaz, M.) Madrid: Cátedra.