

Índice

- 13 Introducción: «No hay ideas sino en las cosas»,
por Juan Miguel López Merino
- 27 Nota del traductor
- 29 Bibliografía de William Carlos Williams
- From *The Tempers* / *De Los ánimos* (1913)
- 34/35 The Fool's Song / La canción del necio
- 36/37 Ad Infinitum / Ad infinitum
- From *Poems 1909-1917* / *De Poemas 1909-1917*
- 40/41 Offering / Ofrenda
- 40/41 The Revelation / La revelación
- 42/43 Idyl / Idilio
- 46/47 Marriage / Matrimonio
- 46/47 The Young Housewife / La joven ama de casa
- From *Al Que Quiere!* / *De ¡Al que quiere!* (1917)
- 50/51 Pastoral (When I was younger) / Pastoral (Cuan-
do era más joven)
- 52/53 Pastoral (The little sparrows) / Pastoral (Los di-
minutos gorriones)
- 54/55 Love Song / Canción de amor
- 56/57 Canthara / Cantárides
- 56/57 Good Night / Buenas noches
- 60/61 The Ogre / El ogro

- 60/61 Invitation/ Invitación
62/63 January Morning / Mañana de enero
74/75 Dedication for a Plot of Ground / Dedicatoria
para un pedazo de tierra

From *Poems 1918-1921* / *De Poemas 1918-1921*

- 80/81 Le Médecin Malgré Lui / Le Médecin malgré lui
82/83 The Young Laundryman / El joven lavandero
82/83 To Be Closely Written on a Small Piece of Paper
Which Folded into a Tight Lozenge Will Fit Any
Girl's Locket / Para escribir tal cual en un peda-
zo de papel que plegado y replegado cabrá en el
guardapelo de cualquier chica
84/85 Spirit of '76 / Espíritu del 76

From *Sour Grapes* / *De Uvas agrias* (1921)

- 88/89 Complaint / Lamento
90/91 Complete Destruction / Destrucción absoluta
90/91 Waiting/ Esperando
92/93 Arrival / Llegada
92/93 The Thinker / El pensador
94/95 The Great Figure / La gran cifra

From *Spring and All* / *De La primavera y lo
demás* (1923)

- 98/99 Death the Barber / Muerte el barbero
100/101 To Elsie / A Elsie
106/107 The Red Wheelbarrow / La carretilla roja
106/107 The Rapid Transit / Transporte rápido
110/111 At the Ball Game / En el partido de béisbol

From *Poems 1922-1928* / De *Poemas 1922-1928*

- 116/117 The Bull / El toro
118/119 The Drunkard / El borrachuzo
120/121 Young Sycamore / Sicómoro joven
122/123 The Winds / Los vientos
124/125 The Waitress / La camarera

From *The Descent of Winter* / De *El descenso del invierno* (1928)

- 132/133 10/9 / 9 de octubre

From *Poems 1929-1935* / De *Poemas 1929-1935*

- 136/137 Question and Answer / Pregunta y respuesta
136/137 Poem (As the cat) / Poema
136/137 Two Aspects of April / Dos aspectos de abril
138/139 To / A
140/141 In the 'Sconset Bus / En el autobús de 'Sconset
144/145 The Sun Bathers / Los bañistas de sol
144/145 This Is Just to Say / Esto es sólo para decirte
146/147 Young Woman at a Window / Mujer joven en una ventana

From *An Early Martyr and Other Poems* / De *Un mártir prematuro y otros poemas* (1935)

- 150/151 View of a Lake / Vista de un lago
154/155 To a Poor Old Woman / A una pobre anciana
156/157 Proletarian Portrait / Retrato proletario
156/157 Tree and Sky / Árbol y cielo
158/159 The Raper from Passenack / El violador de Passenack

162/163 To Be Hungry Is to Be Great / Tener hambre es ser grandioso

From *Adam & Eve & The City* / *De Adán y Eva y la ciudad* (1936)

166/167 The Death of See / La muerte de See

From *Poems 1936-1939* / *De Poemas 1936-1939*

172/173 The Young Cat and the Chrysanthemums / El gato joven y los crisantemos

172/173 The Girl / La chica

174/175 Classic Scene / Escena clásica

174/175 The Term / El plazo

176/177 The Last Words of My English Grandmother / Las últimas palabras de mi abuela inglesa

From *Poems 1941* / *De Poemas 1941*

184/185 Brief Lief / Fugaz querida

186/187 Election Day / Jornada electoral

From *The Wedge* / *De La cuña* (1944)

190/191 Perfection / Perfección

From *Poems 1948* / *De Poemas 1948*

194/195 April is the Saddest Month / Abril es el mes más triste

From *The Clouds* / *De Las nubes* (1948)

198/199 The Motor-Barge / La lancha

200/201 The Act / El acto

- 200/201 3 A.M. The Girl with the Honey Colored Hair /
3 a. m. La chica con el pelo color de miel
- 202/203 The Gentle Rejoinder / La dulce contrarréplica
From *The Desert Music* / De *La música del desierto* (1954)
- 206/207 The Artist / El artista
From *Journey to Love* / De *Viaje al amor* (1955)
- 210/211 A Smiling Dane / Un danés risueño
From *Poems 1955-1962* / De *Poemas 1955-1962*
- 216/217 An Old-Fashioned German Christmas Card /
Una postal de Navidad alemana pasada de moda
From *Pictures from Brueghel* / De *Cuadros de Brueghel* (1962)
- 220/221 Landscape with the Fall of Icarus / Paisaje con la
caída de Ícaro
- 222/223 Poem (The Rose fades) / Poema (La Rosa se
marchita)
- 222/223 Short Poem / Poema breve
- 222/223 To Flossie / A Flossie
- 224/225 I Exercise in Timing / Me ejercito en medir el
tiempo
- 224/225 Perpetuum Mobile / Perpetuum mobile
- 226/227 The Stolen Peonies / Las peonías robadas
- 231 Índice de primeros versos en inglés
- 235 Índice de primeros versos en castellano

Introducción

«No hay ideas sino en las cosas»

William Carlos Williams (1883-1963) nació, vivió casi toda su vida y murió en Rutherford, Nueva Jersey. Su padre, William George Williams, hijo de ingleses, se dedicó a los negocios en la vecina Nueva York; su madre, Raquel Hélène Hoheb, procedente de Puerto Rico, tenía ascendencia francesa y fue aficionada a la pintura. Williams, además de inglés, habló pronto francés y español. De 1897 a 1899 estudió en Suiza, y pasó algún tiempo en París. En 1902 terminó el bachillerato en un centro neoyorquino y decidió estudiar medicina en la Universidad de Pensilvania. Allí conoció a Hilda Doolittle y a Ezra Pound, con quien mantendría una intensa amistad hasta el final de sus días. Debido a la influencia materna, flirteó algún tiempo con la pintura. Entre 1906 y 1909 trabajó como interino en varios hospitales a la vez que cortejaba a Florence Herman, la «Flossie» de sus poemas. Después, tras un tiempo estudiando pediatría en Leip-

zig, viajó por los Países Bajos, Francia, Inglaterra y España. De vuelta en su país, abrió en 1910 una clínica privada en su ciudad natal y en 1912 se casó con su prometida. En 1909 publicó su primera colección de poemas (*Poems*) y en 1913 Elkin Mathews, el editor de Pound, dio a la luz la segunda de ellas (*The Tempers*) en Londres; ambas pasaron prácticamente desapercibidas. A partir de entonces, salvo por un par de viajes a Europa durante la segunda mitad de los años veinte, permaneció en Rutherford dedicado a sus labores médicas y a la escritura.

En cierto modo Williams llevó una doble vida, confinado en una suerte de destierro interior voluntario. Por una parte, convivió cincuenta años con su mujer, residió siempre en la misma casa, dedicado a su familia y a su profesión, y llegó a asistir el parto de más de dos mil neonatos; por otra, fue un creador infatigable y un considerable teórico de la poesía y el lenguaje que –a base de robarle tiempo a su vida civil– produjo a la sombra la práctica totalidad de su obra: poesía, relato, novela, ensayo, una autobiografía y alguna obra de teatro. El reconocimiento sólo le llegaría muy al final, cuando todos sus compañeros de generación habían ido recibiendo paulatinamente la atención que a él se le negaba.

El entorno de un escritor, la vida que lleva –o, si es que puede, la vida que decide llevar– son fundamentales para entender su visión del mundo y su obra. A este respecto, el caso de Williams resulta paradigmático: su día a día (trabajo, pacientes, familia, etc.) está íntimamente relacionado con su obra y es –en cierta medida– su humor. Por eso, a la par que hablemos de su poesía, parece necesario hacerlo también de su vida; y, a la vez que nos

aproximemos a ambas, resultará esclarecedor compararlas con las de los otros grandes poetas norteamericanos de su generación, cotejando –aunque sea someramente– sus diferentes trayectorias y valores.

Williams, a diferencia de Eliot y de Pound, *decidió* ser estadounidense. Tal vez sus difusas y múltiples raíces y su temprana formación cosmopolita fuesen las causas de que no se sintiera atraído por el exilio voluntario en una Europa que él ya conocía. Eliot, hijo de una distinguida familia de Nueva Inglaterra, había pasado su infancia en Missouri, mientras que Pound había nacido en un pueblo minero de Idaho. Ambos paliaron con creces su raigambre típicamente americana y su relativo provincialismo con una enorme y exquisita educación, y tal vez –al contrario de lo que le ocurriera a Williams– fuera su complejo de inferioridad cultural como americanos lo que les impulsó a Europa. Lo mismo ocurrió con Hemingway y con otros muchos escritores norteamericanos durante la primera mitad del siglo XX: no querían ser norteamericanos, o no se sentían tales, porque no sabían en qué consistía serlo; paradójicamente, para todos ellos ser norteamericanos resultó ser precisamente *eso*. Su exilio, pues, se debió a una búsqueda de raíces que no creyeron poder encontrar –o no quisieron o pudieron crear– en su país. Eliot, un exquisito y genial conservador, un raro cosmopolita ortodoxo, decidió guarecerse del desarraigo haciéndose inglés, «clásico en literatura, monárquico en política y anglocatólico en religión»; es decir, amparándose en la tradición, en el rey y en Dios. Octavio Paz ha definido bien esta oposición comparándola con el caso en cierto modo paralelo de César Valle-

jo y Vicente Huidobro: «[...] al americanismo de Vallejo frente al cosmopolitismo de Huidobro corresponde la actitud de William Carlos Williams ante el europeísmo de Eliot»¹.

Por su parte, Pound, más curioso, con más candor y bastante más «abismo» que Eliot, decidió aunar en sí todas las culturas habidas y terminó creyendo encontrar su refugio en el *Duce*. Jaime Gil de Biedma expresa muy bien cuál fue «el problema» de Pound: dejar de *hacer pie*, perder el contacto con la realidad.

Como tantas otras, la leyenda de Pound está asociada al recuerdo de aquella Internacional Europea de la Bohemia, aquel improvisado y permanente Café Parisien de las Naciones en donde se fraguó la literatura, la pintura y la música de la primera mitad del siglo XX. La aventura fue magnífica. Pero una vida así, medianamente pobre y completamente libre, lejos del propio país, itinerante entre Londres, París y Rapallo, exclusivamente vivida en una sociedad a la vez muy fluida y muy cerrada, entre personas sin más pasión compartida que la pasión artística y sin más interés inmediato que las contiendas, los movimientos y las personalidades literarias, resulta fatalmente empobrecedora. Perder la sensatez es fácil².

Williams, en cambio, conservó siempre el sentido común y el del humor, y no sólo no renegó de su condición de norteamericano sino que, siguiendo los pasos de

1. Octavio Paz, *In/Mediaciones*, Barcelona, Seix Barral, 1979, p. 34.
2. Jaime Gil de Biedma, *El pie de la letra (Ensayos 1955-1979)*, Barcelona, Crítica, 1980, p. 288.

Whitman –pero, como ha señalado Octavio Paz, desde la vanguardia europea–, persiguió y logró crear una obra que trata de los entresijos de la vida urbana en Norteamérica sirviéndose de la variante del inglés que sus compatriotas hablaban. En realidad, con todo, el móvil ulterior de Williams es el mismo que el de Pound o Eliot: la huida del desarraigo, el desesperado intento de fundar *un hogar para el espíritu*; sólo que Williams jamás se avergonzó de sí mismo y nunca pretendió ser más de lo que era: un hijo de burgueses que pudieron y supieron darle una esmerada educación, médico, marido, padre de dos hijos y vecino durante toda su vida de una pequeña ciudad cercana a Nueva York.

Respecto a su relación matrimonial con Flossie y sus muchos escarceos sexuales, Chandak Sengoopta ha señalado la importante influencia que las ideas de Otto Weininger ejercieron en Williams:

Decidió casarse con una mujer a la que no amaba porque había aprendido de *Sexo y carácter* que la afinidad sexual, más que el amor, era el lazo de mayor importancia entre Hombre y Mujer. También influido por la convicción de Weininger de que un hombre con suficiente fuerza de voluntad puede llegar a ser un genio, Williams creía que lo único que le impedía alcanzar la genialidad era su debilidad por las mujeres³.

Volviendo a su obra, Williams *ve* a sus semejantes y el entorno que comparte con ellos sin idealizarlos ni ensal-

3. Chandak Sengoopta, *Sex, Science, and Self in Imperial Vienna*, tesis doctoral, Universidad de Johns Hopkins, 1996.

zarlos, y nos habla de ellos y de sí mismo del modo en que ellos y él mismo hablan, consiguiendo trascender lo radicalmente concreto, el aquí y el ahora, mediante un largo y logrado trabajo estilístico basado en la concentración, en la brevedad, en una extremada y progresiva depuración retórica, en una esporádica complejidad sintáctica que –paradójicamente– transmite frescura, en la más difícil sencillez estructural y, finalmente, en la carencia absoluta del menor intento de didactismo o tono moralizante. Sus poemas no explican sino presentan, capturando las cosas y a los hombres de a pie al modo de instantáneas imprevistas tomadas sin composición y sin posibles poses.

A diferencia de Pound y de Eliot, la mayoría de la obra poética de Williams es fácil de entender, huye de lo abstracto («no hay ideas sino en las cosas») y se compone de poemas por lo general breves y en muchas ocasiones brevísimos. A este respecto, la excepción es su largo poema *Paterson*, más épico que lírico y carente de la intensidad y el encanto del resto de su poesía; en palabras del ya mencionado Octavio Paz, que conoció bien su obra, la comentó en más de una ocasión y tradujo excelentemente una veintena de sus poemas breves, *Paterson* «fue una reducción de los *Cantos* de Pound al formato provinciano»⁴.

La experimentación formal de Williams, aunque sorprendente, tal vez carezca de la brillantez del Pound más accesible y del mejor Eliot, así como de la elegancia de un Wallace Stevens, pero su obra expresa mejor la sensi-

4. «Cuatro o cinco puntos cardinales», conversación entre Octavio Paz, Roberto González Echevarría y Emir Rodríguez Monegal, *Plural*, n.º 18, marzo 1973, pp. 17-20.

bilidad norteamericana y fue la primera –desde Whitman– que se sirvió de su habla y sus ritmos. Esta diferencia es la causante de que lo hayan reconocido como maestro, entre otros, Ginsberg y Robert Lowell, Raymond Carver y Charles Bukowski. Su influjo ha llegado incluso hasta nuestras letras gracias a un autor como Roger Wolfe, que ha sabido adaptar su reorientación estilística a los giros coloquiales españoles.

La originalidad y la especificidad de Williams proceden también de su particular modo de mirar las cosas, de su *primera* mirada, o –en palabras de Wallace Stevens– de su «nuevo conocimiento de la realidad». La influencia que sobre él ejerció la obra de pintores como Brueghel, Matisse o Duchamp es determinante a este respecto. Williams contaba con un modo de mirar pictórico que aplicó desde sus inicios a muchos de sus poemas y que culminó en su última colección, titulada significativamente *Pictures from Brueghel* (1962). Otro tanto de lo mismo cabe decir de su interés por la fotografía, patente en la visualidad estática –especie de moderna naturaleza muerta que captura un instante detenido– de algunos de sus mejores poemas más breves. El propio Williams llegó a calificar su obra de «objetivista».

Williams nunca cayó en la ostentación de virtuosismo. No pretendió ser *il miglior fabbro* sino, por el contrario, servirse de la técnica para quitar lastre a sus composiciones, hacerlas más escuetas y vivaces, más intensas y accesibles. El resultado es una poesía, digamos, ágil, vivaz, tranquila y natural. Sus poemas no son perfectísimas obras de arte, como es el caso de Stevens, sino trabajados artefactos verbales pensados para transmitir sensaciones

con la mayor naturalidad posible, con claridad y sencillez de imágenes, y para hacer que lo ordinario parezca extraordinario.

Además su sentido del ritmo y su buen oído son proverbiales. Williams se mantuvo fiel hasta el final al verso libre. Desechó la métrica tradicional inglesa –de carácter yámbico e imperante nada menos que desde el Renacimiento– y «midió» sus líneas ateniéndose a la respiración y no al acento, a la entonación del habla y no al salmódico soniquete clásico. En cierto sentido, junto con Cummings, completó la revolución métrica iniciada por Whitman (que escribió casi únicamente en versículos) ampliando los hallazgos de su predecesor al aplicarlos también al verso corto. Su famoso concepto «pie variable» (cada «pie» o línea es un momento sostenido o una unidad de medida dentro de la percepción interior que va desplegándose), aunque algo confuso, parece conferir al vaivén tipográfico de muchos de sus poemas *un algo* de pintura en movimiento. En cualquier caso, la musicalidad y *visibilidad* de todas sus composiciones muestran claramente que escribió sus poemas impelido siempre por la convergencia de pautas visuales y auditivas. La vista y el oído: pintar con palabras y escuchar las cosas. Los sentidos, no el intelecto; sensaciones, no conceptos; cosas, no ideas; lo concreto, no abstracciones. No es, pues, de extrañar que en sus aproximaciones escritas a su propia obra poética o a la de otros autores evitara teorizar sobre la poesía misma y prefiriera reflexionar sobre poemas.

Williams, como el Guillén de *Cántico*, también amaba las cosas. Frente a la tendencia de la poesía lírica a gene-

ralizar sus asuntos y a evitar los objetos cotidianos, la poesía de Williams se acerca a ellos y los mira con devoción. Williams no parte de prejuicios que distinguen entre materiales susceptibles de ser poetizados y materiales no válidos para un poema, así como tampoco cree en la discriminación entre palabras elevadas, aptas para el poema, y palabras bajas. Así, resuelve un problema frecuente en la poesía de cualquier época y tradición: ¿cómo referir con verosimilitud y encanto los objetos cotidianos cuando carecemos de la habilidad en el manejo de sus verdaderos nombres? Éste es uno de los grandes logros de su poesía: la maestría para nombrar lo próximo. Por eso sus poemas provocan una sensación de inmediatez tangible de enorme vivacidad.

Otro de sus logros consiste en no ceder nunca al tono meditativo, circundante, ensimismado. Bien al contrario, Williams mira directamente a sus semejantes en sus escenarios habituales, al otro (y no *a través de* o *desde* el otro, como ocurre con el tan laureado y practicado «correlato objetivo»), y –esto es lo importante– no los interpreta sino que los presenta (aunque es sabido que toda representación tiene bastante de interpretación), es decir: no los interioriza, los exterioriza. Su poesía es antiapolo-gética, no necesita símbolos y se opone a toda intención moralizante, «conformándose» con hacer que sus lectores *vean* a través de sus composiciones la belleza de lo real.

Como no podía ser de otro modo, su difícil frescura, su engañosa linealidad y su aura de aparentes improvisación y espontaneidad confundieron –y aún confunden– a numerosos críticos y autores crípticos, generalmente poco sutiles y perspicaces, que consideraron su técnica y

sus temas fáciles. Nada más lejos de la realidad, por supuesto; además, la fuerza de su obra, aunque en arte la técnica sea siempre condición *sine qua non*, reside en igual proporción en los demás elementos ya mencionados. Sea como sea, su conseguido coloquialismo –sólo en apariencia relajado, pero también emparejado muy a menudo con emotivos cambios de enfoque y con pasajes significativos de un ritmo y una elocuencia magistralmente refrenados– muy seguramente fuera el «culpable» del retraso con que fueron reconocidos incluso en Estados Unidos los muchos e innegables logros de su poesía.

El título que Bernard Duffey⁵ da a uno de sus trabajos sobre la obra de Williams resume bien su fondo: una poesía de la presencia. De lo concreto e inmanente, cabe apostillar. En cuanto a su trayectoria, no es difícil detectar ciertos cambios. Hasta *The Descent of Winter* (1928), sus poemas cuentan con cierta escabrosidad, cierta vehemencia, cierta aspereza impaciente no exentas de atractivo y efectividad; y durante las dos décadas siguientes alcanzan un mayor equilibrio y control de sus formas y temas, que siguen siendo esencialmente las cosas, los otros y el entorno. Ambos períodos podrían ser denominados «estáticos», dominados por una mirada fotográfica o pictórica. En su producción posterior –incluida la última parte de *Paterson* y sobre todo a partir de *The Desert Music* (1954)– se da una suerte de viraje y cobran una mayor importancia la vida privada del poeta y el movimiento, por lo que cabría llamar a esta etapa «dinámi-

5. Bernard Duffey, *A Poetry of Presence*, The University of Wisconsin Press, 1986.

ca» o «cinética». Tal y como ha señalado Duffey, en este último período, Williams, a diferencia de Eliot, Pound y Stevens, le vuelve la espalda a la «aflicción de la caída y la imperfección [...] y la reemplaza con un anhelo positivo que encuentra cierto sosiego en la coexistencia de poeta y sujeto»⁶. Este rechazo de toda dubitación hace que su poesía conserve cierto aire romántico. Su sí al mundo es síntoma de vitalidad. El mundo está presente no para ser rehecho o desechado por neutro u hostil, sino para ser reimaginado en términos que él mismo contiene y sin ceder a la tentación de la trascendencia. Con todo, su poesía arraigada lo es entre jirones dispersos y –tal y como él mismo dijera– el artista pinta siempre una única cosa: su autorretrato.

Tal y como explica Paul L. Mariani⁷, a finales de los años setenta Williams tenía el dudoso honor –una vez más junto con Cummings– de ser el último de los grandes poetas de su época en ser «descubierto». Esa época incluía a Eliot, a Pound, a Stevens y a Crane: a Eliot y a Pound se les había reconocido como las nuevas voces modernas a mediados de los años veinte; a Crane le llegaron los laureles de la crítica en los años treinta; y Stevens empezó a estar bien considerado en los círculos académicos a finales de la década de los cuarenta. Williams tuvo que esperar hasta principios de los años cincuenta para ser tomado en serio por algo más que un pequeño círculo intelectual. Pero a efectos prácticos fue

6. *Ibíd.*, 216.

7. Paul L. Mariani, *William Carlos Williams. The Poet and his Critics*, Chicago, American Library Association, 1977, p. ix.

sólo a mediados de los años sesenta cuando empezó a dedicársele a su obra un verdadero análisis crítico.

En España, salvo la traducción –prácticamente imposible de encontrar– que Carmen Martín Gaité hiciera de algunos de sus poemas en 1981, otra traducción –bastante notable– de cien de sus poemas llevada a cabo por Matilde Horne y Carlos Manzano en 1988, publicada en Visor (tal vez como desagravio al estropicio poco antes perpetrado por José Coronel Urtecho y Ernesto Cardinal en otra traducción de un puñado de sus poemas igualmente publicada por Visor), y la buena traducción de *Paterson* llevada a cabo por Margarita Ardanaz Morán, publicada en Cátedra, lo cierto es que su poesía apenas se conoce⁸. En el mundo hispánico, sólo Octavio Paz –que, como ya hemos dicho, también ha traducido con maestría una veintena de sus poemas– le ha dedicado alguna atención crítica, y tampoco demasiada.

Pero Williams no sólo fue poeta. Escribió también relatos, novelas, teatro, poemas en prosa, crítica, abundantes ensayos y miles de cartas. Por desgracia, la práctica totalidad de su producción todavía es ampliamente desconocida en España. En su país, en las últimas décadas, se ha subsanado la situación, pero no sin asperezas. En todas partes es notorio el hecho de que los críticos –sal-

8. Esta situación ha cambiado un tanto en los últimos años y a esta relación se pueden añadir, *Cuadros de Brueghel* (Barcelona, Lumen, 2007), *Viaje al amor* (Barcelona, Lumen, 2009), y *La música del desierto* (Barcelona, Lumen, 2010), traducidos por Juan Antonio Montiel; así como *Poesía reunida*, publicada a su vez en Lumen, 2017 y traducida por Edgardo Dobry, Michael Tregedor y Juan Antonio Montiel. (N. del E.)

vo raras excepciones— son bastante reacios a tomar en serio más de una faceta de aquellos escritores —y son muchos— que cultivan más de un género.

Durante la mayor parte de su vida, Williams se resignó y se hizo a la idea de que su obra sólo sería reconocida póstumamente. Eso le amargó un poco, le llevó a desconfiar de los círculos académicos y le hizo reaccionar tal vez en exceso contra el segundo Eliot, al que llegó a acusar de venderse a Europa y al academicismo. Una vez más, al igual que a Cummings, a Williams no le agradaban las universidades ni los poetas profesores, aunque a partir de finales de los años cuarenta, cuando por fin dio tímidamente comienzo el reconocimiento a su obra, hiciera varias giras por las universidades de su país dando conferencias y recitales.

Pero los largos y duros años de lucha en dos frentes (la escritura y la medicina) le habían ido poco a poco consumiendo. En 1948 tuvo el primer ataque al corazón. Con todo, ese mismo año publicó varios volúmenes de poesía, una obra de teatro y la segunda parte de *Paterson*. En años sucesivos no aminoró su ritmo de trabajo y finalmente en 1950 le llegó la gloria en vida, que es la única que probablemente le importara: recibió el National Book Award por *Selected Poems* y *Paterson* III; junto con su mujer, pasó algún tiempo en la colonia de artistas Yaddo (en veinticinco años se trataba de su primer período de ocio para dedicarse únicamente a escribir); y después dio una serie de recitales por la costa del Pacífico. Comenzó también a publicar con Random House, la primera editorial con tirón comercial —aparte de New Directions— que aceptó su obra.

Fue entonces, tal y como ocurre siempre que un grupo de escritores mitifica a un escritor de más edad, cuando los *Beat* vieron en él a un mentor y a un precursor, y de algún modo lo canonizaron de acuerdo con una serie de artículos de fe con los cuales Williams no podía comulgar. Con todo, escribió el prólogo para *Aullido* de Ginsberg y mantuvo cierto contacto con los jóvenes autores que se acercaron a él.

En 1951 tuvo un segundo ataque al corazón y se retiró de la práctica médica. En 1953 fue hospitalizado, víctima de la galopante depresión en la que se hundió tras las acusaciones que le asociaban con actividades comunistas y con su amigo el fascista y traidor y genial Pound, y que le impidieron ser nombrado asesor en poesía de la Biblioteca del Congreso. Con todo, al año siguiente publica dos excelentes poemarios –*The Desert Music* y *Journey to Love*, escritos en la llamada «línea trina»– y una selección de ensayos. Al poco tiempo tuvo un tercer ataque que lo dejó semiparalizado. Poco a poco recuperó el habla, aprendió a escribir a máquina con su única mano hábil y siguió creando y publicando teatro, poesía y relatos hasta el final. Su último poemario, *Pictures from Brueghel and Other Poems*, vio la luz meses antes de su muerte y recibió póstumamente un Premio Pulitzer que a la persona William Carlos Williams ya no le sirvió de nada.

Juan Miguel López Merino