

Mark Strand: dejar el mundo fuera

Mario Jurado

Ésta es una ocasión que hay que celebrar, aunque sea con retraso: la salida al mercado en español de dos antologías de poesía de uno de los poetas norteamericanos vivos más relevantes de los últimos cuarenta años*. Mark Strand (Canadá, 1934) ejemplifica la originalidad de la poesía americana desde una aparente sencillez formal. Al mismo tiempo, esa originalidad se nutre de influencias variadas, tanto europeas como americanas. De entre las europeas destaca la influencia surrealista, sobre todo en el uso de la anáfora insistente para estructurar muchos de sus poemas, buscando, como reza el título del poema de André Breton, *la unión libre*. Esto se ejemplifica sobre todo en el poema «Manual de poesía nueva», donde la anáfora se utiliza para expresar una serie de leyes poéticas paradójicas que tienen, en su forma condicional («Si un hombre...») como referente formal último al Código Hammurabi. Esa influencia surrealista se manifiesta también en el interés por la obra de Lorca y de Alberti, autores que Strand ha traducido al inglés y que, como todos los grandes poetas, surrealistas o no, exceden las denominaciones. En los años sesenta los poetas americanos descubrieron la brillantez de Lorca, el cual se convirtió en una referencia insoslayable, y algunos poetas (Robert Bly, Robert Pinsky) quisieron conseguir imágenes tan profundas y brillantes como las suyas, lo que dio lugar al grupo de poetas llamado *Deep Image poets*. Strand, sin embargo, no busca la imagen brillante como justificación del poema; la influencia que va a recibir de esos poetas españoles vendrá del sentimiento de desahucio personal presente en el periodo surrealista de Lorca y de Alberti (recordemos el título de una obra de teatro de este último, *El hombre deshabitado*). Ese desahucio es el que exploran los poemas de Strand.

* Sólo una canción, *Mark Strand. Edición bilingüe. Selección, traducción y prólogo de Eduardo Chirinos. Pre-Textos. Valencia, 2004. 216 páginas.*

Aliento, *Mark Strand. Edición bilingüe. Traducción y prólogo de Julián Jiménez Heffernan.*

4 *Estaciones. Lucena (Córdoba), 2004. 195 páginas.*

Mark Strand, al igual que A. R. Ammons, W.S. Merwin, o John Ashbery, recibió el espaldarazo canónico de Harold Bloom en los años setenta, sobre todo con su libro *Figures of Capable Imagination*. Y, en verdad, la poesía de Strand representa una forma definida de imaginación, tomando este término en el sentido que Coleridge le otorgó, un sentido opuesto al de la fantasía por sus capacidades «de síntesis» y «mágicas», por su capacidad de «disolver, difundirse, disiparse, con el fin de recrear.» La poesía de Mark Strand tiene esa capacidad de recrearse en su disolución. El poema «La historia de nuestras vidas» ejemplifica esto: «Estamos leyendo la historia de nuestras vidas / que tiene lugar en un cuarto. / El cuarto da a una calle. / Allí no hay nadie, / ningún ruido» (*Aliento*, pág. 80). Esta disolución necesaria para la recreación está relacionada en Strand con uno de los rasgos más definitivos de la poesía norteamericana en inglés de la segunda mitad del siglo XX: su tendencia narrativa, un elemento que no aparece con la misma insistencia en la poesía europea. Una tendencia, sin embargo, que no abandona su estado limítrofe y marginal, permanentemente dividido entre dos posibilidades: supone un pulso, un latido que bombea narratividad a los extremos del poema, pero que no petrifica en narración. Ese latido se pone de manifiesto en los versos de muchos poemas de Elizabeth Bishop, Philip Levine, Charles Simic, Galway Kinnell y es especialmente notable en Mark Strand, en poemas como «El túnel», «La puerta», «Los restos», «La Historia de nuestras vidas», «Elegía a mi padre», «Comiendo poesía» o «Puerto oscuro», sensación narrativa más subrayada aún, en algunos casos, por ser poemas ordenados en secuencias. La naturaleza de estas narraciones embrionarias es incompleta, escurridiza, real pero no verista; los poemas actúan tal y como dicen los versos de Strand en «Completar las cosas»: «Dondequiera que esté / soy aquello que falta.» El ganglio narrativo pone de manifiesto la falta, no la disfraza ni la anula vertiéndola (pervirtiéndola) en un texto de realismo sucio al estilo de Bukowski o Carver, ese costumbrismo de moteles, barrios periféricos y latas de cerveza gobernado por un yo auto-indulgente que tantos lectores entienden como poesía norteamericana actual, y que no es más que una pobre caricatura de la capacidad de disolución y despojamiento personal que representa, sobre todo en sus primeros libros, la poesía narrativa de Mark Strand.

Esa *descomposición* poética (término más adecuado aquí que «composición») que los poemas de Strand ofrecen, se lleva a cabo con una asombrosa austeridad de medios. Los poemas se construyen pieza a pieza, oración tras oración, todas declarativas: sin uso de conjunciones

que expliquen o conduzcan la lógica de lo que se nos presenta; sin oraciones subordinadas que nos permitan jerarquizar las relaciones de las acciones o hechos que el poema va colocando delante de nosotros. Así empieza «El túnel»: «Hay un hombre que lleva varios días delante / de mi casa. Lo espío / desde la ventana de la sala / de estar y por la noche, / incapaz de dormirme, / apunto hacia el jardín / con mi linterna. / Siempre está ahí» (*Aliento*, pág. 43). Cada oración, con sus ángulos rectos de sillar, encaja en las anteriores, colaborando en la formación del poema como si de un muro se tratase, más estable y sólido por no ofrecerse a la interpretación ni apelar a la comprensión del lector; no hace uso de inflexión aclaratoria alguna con respecto a las oraciones que le preceden. El muro del poema se va formando en la lectura, y termina dejando a la voz poética encerrada en un lugar que el poema ha ido creando y cerrando: «Siento que me vigilan / y a veces oigo / la voz de un hombre, pero no ocurre nada / y llevo días esperando» (*Aliento*, pág. 46). En los poemas de Strand la voz poética está emparedada. Este emparedamiento trae consigo incorporeidad, la sublimación del cuerpo del personaje poemático. Desde la tradición medieval del emparedamiento religioso, utilizado como método para conseguir ese estado quasi-gaseoso del *olor de santidad*, hasta el emparedamiento de comedia, como el que sufre el personaje de Charles Laughton en la adaptación cinematográfica de *El fantasma de Canterville* (1944), el resultado del emparedamiento es la pérdida de densidad corporal: el personaje adquiere una cualidad fantasmal. Pero el poema hace algo que una narración no puede hacer; como explica Sánchez Ferlosio en su libro *Non olet*, un rasgo distintivo de la lírica se da cuando es posible el « 'uso' del producto, o del poema, por cualquier sujeto, es decir, (...) que a la esencia de la lírica o la canción pertenece, y sólo así culmina su sentido, hacer posible que uno pueda erigirse en "usuario" que se encarna a sí mismo, de nuevo cada vez, en emisor». Este rasgo de la lírica se da, de forma amenazante, en los poemas de Strand: al convertirnos nosotros en los emisores, compartimos el estado fantasmal de la voz poética.

Los poemas de Strand tienen una importante tradición narrativa y fantasmal que los precede en la literatura norteamericana, en particular, y anglosajona, en general. El espacio cerrado por un muro y el emparedamiento en una oficina se dan en la seminal *novella* de Hermann Melville *Bartleby, el escribiente*. Ese personaje vacío, o ese vacío narrativo que Bartleby constituye, es considerado por el narrador de la historia como «un fantasma que podría atravesar las paredes»; algunos de los

primeros poemas de Strand parecen haber sido escritos por el propio Bartleby, desde un vacío narrativo equivalente.

Por medio de su austeridad muchos poemas de Strand logran distanciarse de una idea recibida y superficial de lo poético, y así consiguen que la tradición poética se haga presente en ellos, si bien de una manera oblicua e indirecta, también más efectiva por esa misma razón. Así vemos que Strand está influido, no de un modo formal y externo sino en su consideración del hecho poético mismo y en lo que éste revela y descubre, por el más grande poeta de la lengua inglesa: el príncipe Hamlet. En una entrevista realizada en 1999, poco después de recibir el premio Pulitzer por su libro *Blizzard of One*, Strand explicó que «un poema se desprende a sí mismo, se segrega a sí mismo lentamente, a veces casi como un veneno, en la mente del lector». La referencia al veneno que se vierte en la mente es inequívocamente hamletiana (es el desencadenante de la tragedia en la obra de Shakespeare), así como los espacios que ese veneno toca y corroe en la mente: la identidad propia, y ésta en relación con la del padre (o su fantasma) y la de la persona que comparte la vida del poeta. Estos dos temas últimos se tratan, respectivamente, en «Elegía a mi padre» y «La historia de nuestras vidas», largos poemas en secuencias presentes en las dos antologías. En «Elegía a mi padre», poema vertido en el molde formal de «Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías», el tema hamletiano es el recuerdo y presencia del padre muerto que, como una capa, en su forma de sombra o espectro, se cuelga de los hombros del poeta. Si Hamlet es incapaz de poner un final a su obra y, admitiendo que continúa, nos advierte que «The rest is silence», Strand termina el poema «porque hay silencio en lugar de un nombre». El poema no pone fin en la obra de Strand al tema de la paternidad, como demuestran las distintas encarnaciones del tema en ancianos expuestos a la intemperie, o en las figuras literarias de Borges, Shelley o Wordsworth, a los que menciona e incluye como personajes e interlocutores en sus textos en prosa de los años setenta. Pero todos esos padres y maestros están fuera de toda comunicación; como dice en el poema «Historia de la poesía», «se han ido pero si ellos volvieran / ¿quién de nosotros podría escucharlos (...)?» (*Sólo una canción*, pág. 175). En «La historia de nuestras vidas» asistimos a la vida doméstica de una pareja: el poeta y su compañera, una posible Ofelia que, por estar el poeta encerrado en el libro, queda también reclusa en él. Ella, que «se sienta en un jardín y espera» y que «cree que el amor es un sacrificio» (algo que se podría decir de Ofelia), comparte la suerte del poeta; el propio libro parece tomar la

palabra (en letra cursiva) para declarar: «*Ellos son el libro. Ellos / no son nada más*». El libro que habla en este poema tiene un modo de actuar en el poema muy distinto al de los libros del poeta francés Edmond Jabès: el de Strand no pretende borrar la claustrofobia inherente a la idea de reclusión; el libro de este poema crea y encierra las personas, de un modo equivalente a como la pintura crea y encierra la realidad —es continente y contenido— en los cuadros de Magritte, pintor al que Strand ha dedicado un estudio

Las dos antologías reflejan muy bien la primera parte de la obra de Strand, la que va desde los primeros años sesenta hasta finales de los setenta y fascinó a críticos como Harold Bloom. Las obras de finales de los años ochenta y de los noventa, sin embargo, están mejor representadas en *Aliento*. En estos poemas la solidez de muro se ha desvanecido, o, mejor dicho, se ha licuado en oraciones largas y complejas, y los poemas recuerdan a un líquido que fuera ocupando una intrincada red de canales: que sólo se revelan como tales al ser irrigados. Como advierte Jiménez Heffernan en su introducción, la anécdota narrativa no es ya lo preponderante: ésta queda disuelta en el discurrir sintáctico. Aunque *Sólo una canción* incluye el poema «Historia de la poesía», un buen ejemplo del tono de la última obra de Strand, no presta tanto espacio a este periodo. Por otro lado, *Sólo una canción* tiene errores de traducción que, sin ser muy graves, marran los poemas y, a veces, distorsionan su sentido. Finalmente, *Aliento* ofrece una extensa y documentada introducción preñada de sugerencias y comparaciones clarificadoras. Las dos traducciones son necesarias, sin embargo, porque su mera coincidencia revela la importancia de la poesía de Mark Strand, y porque ambas colaboran en la tarea de socavar ideas tópicas sobre la poesía norteamericana. Su coincidencia hace que la dosis de variedad, riqueza y dificultad que inoculan en nuestras ideas sobre poesía sea mucho mayor: hasta que la idea misma de poesía entra en crisis. Ése es el momento en que nos encontramos encerrados en ella.