

JAMES MERRILL

THE CHANGING LIGHT AT SANDOVER

SELECCIÓN, TRADUCCIÓN Y NOTA DE MANUEL ULACIA

CON *THE CHANGING Light at Sandover* (Nueva York, Atheneum, 1982) James Merrill ha elaborado, sin duda alguna, la obra poética más compleja, ambiciosa y original en lengua inglesa desde la Segunda Guerra Mundial. La crítica incluso ha llegado a decir que este libro, que en realidad funciona como una trilogía, es el poema largo más importante escrito en los Estados Unidos desde *Leaves of Grass* de Whitman (aseveración seguramente exagerada, pero que refleja el entusiasmo con que su obra ha sido recibida en ciertos círculos).¹ Ya en sus títulos anteriores —*First Poems* (1951), *The Country of a Thousand Years of Peace* (1959), *Water Street* (1962), *Nights and Days* (1966), *The Fire Screen* (1969) *Braving the Elements* (1972) y *Divine Comedies* (1976)—, Merrill había sorprendido no sólo por su maestría en la escritura de sonetos, baladas, odas, tercetos y versos blancos, sino también por la belleza, la luminosidad, la ironía y el ingenio que tienen cada uno de sus poemas.

La lectura que hace Merrill de los *Modernist* norteamericanos, especialmente de la obra de Wallace Stevens, influye en su creación desde sus primeros libros. También la de los simbolistas franceses, en particular la poesía de Verlaine —sobre todo por su musicalidad y por la naturalidad con que maneja las formas métricas. La obra de Marcel Proust lo atraería desde sus años de *collage* —incluso en aquel tiempo escribiría un ensayo sobre el novelista francés— por el análisis que allí se hace del mundo de la aristocracia y de la burguesía, del amor y de las pasiones humanas, de la homosexualidad y también por la forma en la que se idealiza la obra de arte.² En cuanto al romanticismo, además de absorber sus cualidades metafísicas, a Merrill le interesará la forma en la que los románticos utilizan la experiencia vivida como material para la obra de arte y entre los victorianos ingleses el que dejaría en su obra una huella más sólida sería Robert Browning, por la fusión que hace el poeta inglés de lo lírico con lo dramático, entendiendo lo dramático no sólo en la acepción común del término, sino en un sentido más especial: el empleo de una máscara poética a través de uno o varios personajes y la adopción de un monólogo dramático. Desde luego esta técnica poética también la encontraría Merrill en los *Cantos* de Pound. Pero la verdad es que el número de lecturas que funcionan como intertexto en sus primeros libros es imposible de enumerar. El lector

de lengua española incluso encontrará en sus poemas una sintaxis compleja semejante a la de Góngora.³

Merrill, como todos los poetas de su generación, empezó a escribir influido por las teorías poéticas de los *New Critics*. Dada esta formación, en sus primeros títulos Merrill entendió el arte como forma. La experiencia vivida, las emociones, las ideas, la cosmovisión, o lo que se pueda considerar como el contenido, para él nunca fueron válidos en sí: tenían que ir acompañados por una forma artística adecuada. De ahí su gusto por las formas fijas: el soneto, la oda, los tercetos (a la Dante), las baladas, y en fin, su virtuosismo en la metrificación y el empleo de rimas. A grandes rasgos, y como señala David Perkins, en toda su obra anterior a *The Changing Light at Sandover* hay dos tipos de composiciones: aquellas cargadas de humor e ingenio organizadas en torno a un símbolo, tales como "The Octopus" y "The Lovers", y aquellas otras, de carácter autobiográfico, que tienen sobre todo un interés narrativo, como "The Summer People", "Scenes of Childhood", "The Broken Home" y "After Greece", entre otros.⁴ Además hay toda una serie de composiciones que funden lo confesional con el rigor característico de la poesía pura.

La escritura de *The Changing Light at Sandover* representa una ruptura en la creación de Merrill: allí abandona relativamente la idea de arte como forma. Con esto no quiero decir que deje definitivamente las formas tradicionales (sonetos, tercetos, etc.): las sigue utilizando y siempre con la misma maestría. Sin embargo, en esta obra los distintos poemas que componen cada una de las partes de la trilogía funcionan como fragmentos, como composiciones abiertas, en donde la prosa y la poesía, en una ruptura de géneros, convergen en un todo. Además, aquí Merrill utilizará técnicas vanguardistas como el *collage*, los signos matemáticos, las distintas tipografías, e incluso representaciones geométricas.

En *The Changing Light at Sandover*, poema que consta de 560 páginas hay que señalar en principio, se combinan toda una serie de mitos poéticos y temas metafísicos con experiencias de la vida cotidiana. El libro, respetando una misma estructura de principio a fin, está dividido a su vez en tres libros y una coda. La estructura general de la obra está dada por la anécdota de una experiencia de tipo ocultista en la cual James Merrill, su amante David Jackson —el DJ—, y un grupo de amigos (WHA o Wystan Auden, MM o

María Mitsotáky, entre otros), emplean una *tabla ouija* para comunicarse con el mundo de los muertos: allí aparecen el Giorgione, Stravinski, Dante, Wagner, Proust, Moctezuma (o Montezuma, como él lo escribe), Platón. Como André Breton en el primer manifiesto surrealista, Merrill crea un círculo idealizado de amigos para defenderse del frío, de la oscuridad y de la muerte.⁵ Este círculo de amigos —o “mundo de cortesía”, como lo llama Merrill— está situado dentro de un “invernadero”. La lectura del poema sugiere una resistencia a la nada, metafórica en la obra por la imagen de unos “dedos negros de nada” que pretenden entrar en ese invernadero “arrastrándose por los cristales”.⁶

Esta realidad oculta es acompañada por una serie de teorías científicas contemporáneas: teorías astronómicas, como la del “hueco negro”, o físicas, como la de la reducción de la existencia a partículas en movimiento. El poema, además de cuestionar la existencia de la humanidad como verdad última (el “sí” o el “no” a los que remite el tablero de la *ouija*) considera a la ciencia y a la tecnología como las causas potenciales de la ruina del mundo.

El primer libro de la trilogía, *The Book of Ephraim*, funciona como prefacio a la obra y cuenta cómo James Merrill y David Jackson empezaron a usar la *tabla ouija* para entablar una comunicación con la realidad de los muertos. Esta primera parte está dividida en 28 secciones que se corresponden con las letras del alfabeto. El primer poema empieza con una palabra cuya letra inicial es la “A”, mientras que en el último sucede lo propio con la “Z”. La andadura narrativa de este libro es autobiográfica y se acerca al *nouveau roman* por su deriva temporal. Se puede decir que tres *plots* se entretajan en esta primera parte. El primero de ellos sería la narración autobiográfica de la relación amorosa que Merrill ha tenido con Jackson durante un periodo de casi 30 años y la comunicación que establecen éstos con la realidad de los muertos; el segundo, la inserción de una novela que Merrill intentó escribir en vez del poema, y el tercero, la elaboración del poema cuando la novela es abandonada.

The Changing Light at Sandover es quizá el primer poema largo donde se presenta abiertamente una relación homosexual. El título del primer libro de la trilogía alude a Efraín, quien en vida fue el favorito del emperador Tiberio, famoso en Capri por sus orgías (llamadas en el poema “*caprichos*”). Efraín además, encarna otras máscaras, como la de Eros y la de Hermes, el mensajero entre el mundo de los vivos y el de los muertos. Según las enseñanzas de Efraín, cada persona viva en la tierra es la representante de un “espíritu arquetipo” en el mundo de la muerte. Estos “espíritus arquetipos” observan las vidas que los representan, pero no pueden intervenir en ellas.⁷ El diálogo que establecen Merrill y Jackson a lo largo de esta primera parte está lleno de humor, ironía, gracia e ingenio (rimas internas juguetonas, situaciones extravagantes, contrastes entre lo dicho en vida y en muerte, así como una visión sarcástica y caústica del mundo contemporáneo).

Los dos siguientes libros de la trilogía, posiblemente menos interesantes que el primero, tienen una intención didáctica. En ambas secciones las enseñanzas también son transmitidas a los participantes (James Merrill, David Jackson y otros) a través de la *tabla ouija*. En el segundo libro de la trilogía, *Mirabell's Books of Numbers*, Merrill aprieta el pedal de la temática científica. El libro, como el título lo sugiere, está estructurado con base en una visión numérica correspondiente tanto a la ciencia como a la Cábala. Si *The Book of Ephraim* sigue una estructura alfabética, éste sigue una estructura numérica. La obra está dividida en secciones que van del número 0 al 9, y cada una de ellas a su vez está subdividida en fragmentos señalados matemáticamente: 0.1, 0.2, etc. El “comunicador” de esta obra, en vez de ser “Efraín”, es el número “741”, una criatura parecida a un murciélago cuyo raciocinio es matemático y que medita sobre las leyes de la ciencia.

En el tercer libro, *Scripts for the Pageant*, el cuestionamiento que hace Merrill es filosófico. La obra se divide en tres partes tituladas: “SI”, “&”, “NO”. En el diálogo que establecen Merrill, Jackson y su círculo de amigos con los muertos, los temas que se tratan están relacionados con la duda que tienen acerca de la sobrevivencia de la humanidad y la participación de Dios en esta lucha.⁸ Como sugieren los títulos de las partes en que se divide este libro (“SI” “Y” “NO”), las preguntas hechas por el grupo de espiritistas se quedan sin respuesta o, más bien, la respuesta adquiere un significado contradictorio: *SI Y NO*.

La última parte de la trilogía, *The Higher Keys*, funciona como una *coda* o un *Gran finale*. La obra termina con una gran fiesta en *Sandover*, la casa de Merrill cuando era niño, a la que asisten personajes del otro mundo como Jane Austen, T.S. Eliot, Goethe, Gertrude Stein, Dante y Proust. De alguna manera, como toda obra paródica, el libro termina con un carnaval, donde la realidad de los vivos se funde con la de los muertos.

Hay que destacar que la misma temática autobiográfica de la primera parte continúa a lo largo del poema. Temas como la relación amorosa de Merrill, la soledad, los conflictos de la infancia ocasionados por el divorcio de sus padres, aparecen y reaparecen, siempre vistos desde un nuevo ángulo. Se puede decir que la obra tiene como finalidad presentar un tiempo en movimiento. Dependiendo del momento temporal en que surge una situación, ésta se reactualiza y se redefina. La multiplicidad de lecturas —de versiones— de las situaciones presentadas hace que cada una de ellas adquiera una profundidad única.

Vista la obra en su totalidad, el lector puede seguir su lectura ya sea como ficción metafísica, en donde las voces de los espíritus no son otra cosa que la parodia de una tradición literaria dramatizada en máscaras poéticas, o bien como un acto de fe, es decir, creyendo religiosamente en la realidad presentada. Sea una u otra la lectura que se haga, la trilogía está escrita con la maestría del manejo de las formas poéticas característica de Merrill, en donde el humor caústico y el ingenio son una constante. Las persistentes alusiones

en el poema a la literatura, al arte, a la música y a la pintura, y a veces a la historia, de alguna manera colocan a Merrill dentro de la tradición moderna donde el arte medita sobre sí mismo. La obra, además, intenta reflejar el pensamiento del hombre contemporáneo, con sus mitos, creencias, conocimientos científicos, fobias y miedos. De la misma manera que Dante en la *Divina Comedia* logra dar en el descenso al *Infierno* una visión del universo concéntrico medieval, Merrill en *The Changing Light at Sandover* pre-

senta el universo de nuestros días y la necesidad de que lo trascendamos.

A continuación presentamos a los lectores de *Vuelta* la traducción del poema que empieza con la letra "Y" del primer libro de la trilogía, *The Book of Ephraim*. En él, amén de establecer Merrill, Jackson y su círculo de amigos comunicación a través de la *tabla ouija* con Auden después de muerto, aparece un fragmento de vida relacionado con los padres de Jackson.

NOTAS

¹ David Perkins, "The Achievement of James Merrill", en *A History of Modern Poetry*, Cambridge Mass, Harvard University Press, 1967, p.659.

² *Id.*, p.641.

³ En una carta, al comentarme la traducción que hice del poema "For Proust" del libro *Water Street* (*Vuelta* 71, octubre de 1982), Merrill relaciona su sintaxis con la de Góngora.

⁴ Perkins, "The Achievement...", p.645.

⁵ Mi traducción del poema "After Greece" fue publicada en *Revista de la Universidad de México*, No. 33, enero de 1984.

⁶ Perkins, "The Achievement...", p.638.

⁷ *Id.*, p.654.

⁸ *Id.*, p.656.

Y pasaron los años. Cuántas veces en su curso
 He "contado" para los amigos fragmentos de esta historia.
 ¿Pero cuál era la reacción que esperaba de cada uno de ellos?—
 ¿La frialdad analítica de Tom? ¿El silencio perspícaz
 De Alison? ¿O la espantosa traducción inmediata
 De Milton, su espíritu de rivalidad
 Y el desglose, no mucho después, entre la Verdad
 Y las Consecuencias? Ninguna de ellas. Mucho menos
 El gesto hiriente y suave en la cara de Auden
 Con el que expresaba su impaciencia ante tal disparate— *su dogma*
 Substancial, enraizado como un colmillo social
 En alguna gran mandíbula que devorara filisteos.
 Durante una de nuestras últimas conversaciones
 (Wystan acababa de morir) nos pusimos en contacto con él.
 Se le oía contento con su NUEVO CUERPO PROLETARIO
 Y relacionó el Paraíso a una NUEVA MÁQUINA
 Pero una ráfaga de angustia mortal
 Sopló, y su discurso empezó a vacilar, había unos papeles, si
 En Oxford, Si, EN UNA CAJA, que debían SER QUEMADOS
 RÁPIDO RÁPIDO— y se desconectó: se había excedido,
 Se lo habían advertido. Y luego las BUENAS NOCHES
 Dichas de aquella manera tan mecánica, amable y preocupada
 Con que se despedía al terminar la velada
 Nuestro querido hombre. Ahora éramos nosotros
 Los que nos quedábamos preocupados. Wystan aquella primera noche
 Se había fundido brevemente con Tiberio,
 Pidiendo con urgencia la destrucción de un manuscrito
 —¿Se acuerdan?— enterrado debajo de una piedra roja
 En el corazón del Imperio. ¿Y a fin de cuentas,
 Quién no tuvo presente en el corazón
 Un libro enterrado y una voz que decía
 Destruyanlo? ¿Qué tan sensatos fuimos
 Al desenterrar aquel material nuestro?
 ¿Y si QUEMAR LA CAJA hubiera sido una forma vulgar
 De decir, Niños, mientras puedan, dejen que alguna última llama

Cubra estos muros, las vidas que vivieron vuélvannas a vivir?
 Aquí si cabía algo, era aquello
 (Buenas relaciones, arañazos en un espejo,
 Ilusión de coherencia coronando
 Su respuesta, los inquisidores de siempre allá en casa)—
 Las sombras proyectadas por una vela,
 Boxeaban a solas en la bóveda
 Como una mente vivaz aunque cada vez más abstraída
 Que meditara sobre la charla de allá abajo,
 Entre los sedimentos del vino y los huesos del pollo.

Aquí también estaba D.J. De regreso del desértico *ghetto*
 Para personas de edad donde sus padres siguen viviendo
 Y viviendo. Si están vivos, la pobre e indefensa vieja
 Y el viejo rico tacaño, quien ahora,
 Si no hay alguien que lo detenga, a golpes le enseña a ella
 A ser un poco más inteligente o intenta hacerlo.
 “No le hagas caso” dice Mary, riéndose de sí misma,
 “Está loca —pero no le hagas daño”, nerviosamente
 Ocultando el moretón de ayer, retorciendo las manos,
 Como la mosca en el famoso haiku de Issa.
 Afuera, su “césped” (grava teñida de verde) y la vista:
 Otros bungalows pastel atiborrados de aparatos domésticos,
 Acomodando, como sería de esperar, el personal
 De algún proyecto de alta prioridad
 Que una colina artificial al oeste, camufla, sin engañar a nadie.
 Hasta ahora se han escapado de lo peor
 ¿O quién sabe? Estos dos viejos están a la merced despiadada
 El uno del otro. Sin embargo, ahora David evoca
 Largos momentos de luz durante la sobremesa
 Antes de los programas de televisión,
 Con sus entrevistas o paseos por la luna,
 Cuando por fin el detergente y la atrocidad
 Se pelean en silencio y él medio ciego
 Y ella medio sorda, tomados serenamente de la mano
 Se regocijan con esta conciencia multicolor
 De personas que son como ellos.
 Y heme ahí, o lo que quedaba de mí:
 Un motivo de miedo, pero también de regocijo,
 De irritación y de poca estima.
 Nuestra rareza, que a la vez no era nuestra,
 De todas maneras había permitido
 Que ese yo se describiera
 Y así trajo, por lo menos a mí,
 Esas rachas de equilibrio curioso e impersonal. Mejor parar
 Mientras todavía podamos. Ya ocupo
 Menos espacio emocional que una campanilla blanca.
 Mi padre en su última enfermedad se quejaba
 Del efecto del tratamiento
 Sobre su ser real —hoy Barbazul, mañana
 Babbitt. Joven camaleón, Yo acostumbraba
 A preguntar cómo demonios uno podía llegar a ser
 Suficientemente otro. Ahora lo entiendo.