

ALFABETO DE INFLUENCIAS DE UN POETA

MARK STRAND

Traducción de Guillermo Sheridan



A de *ausencia*. A veces —pero no siempre— es agradable pensar que otras personas pueden estar hablando de ti cuando no estás presente, que eres el sujeto de una conversación que no has conducido en dirección tuya, y cuyo desarrollo depende de tu ausencia. Esto es lo que sucede a los famosos. Y a los muertos. Pueden ser el alma de la fiesta sin tener que mostrarse. En el fondo de su anhelo de estar ausentes, los que no son famosos ni están muertos guardan la esperanza de que se les eche de menos. Ser echado de menos supone ser amado. Cierto, no ser el receptor activo o vivo de lo que uno desea puede antojarse un destino lamentable. Pero no supone esfuerzo. Quédense por ahí e interfieren con el amor que podría ser suyo; muéranse y dejan vacante un espacio para ustedes.

B. de *before*, de antes, el confeso antecedente del ahora, la inocente forma de *hace rato*, la vaga y hermosa prima de “cuando”, la madre trágica de “devenirá”, el suicidio de “demasiado tarde”. Retorna, antes, y se puntual.

C. de *Canadá*, el país en que nací, el de mis primeros recuerdos. El país en el que mis padres vivieron sus últimos años y en el que están enterrados. Era el refugio de su pena, y era tan grande, tan vacío, que cada día que vivieron ahí tuvieron la certeza de estar perdidos. C también de Cocteau, cuyo *Orfeo*, al preguntarle qué es un poeta, un tribunal en el más allá respondió: “Un poeta es alguien que escribe sin ser un escritor”.

D. de *Dante*, quien no ha influido en mí, lo que es muy malo. Por otro lado, no estoy seguro de cuál podría ser la influencia de Dante, y me parecería muy extraño leer en algún sitio que alguno de mis contemporáneos recibió su influencia. Qué grandioso, pensaría. Pero en tanto que la muerte (*Death*) es mucho más alcanzable —ya sea aquí o a la vuelta de la esquina— siempre ha sido una influencia. Lo que quiero decir es que la muerte es común a todos. Si la estás pasando bien y concibes la posibilidad de que ese estado va a acabar, quiere decir que estás preocupado por la muerte, aunque sea de un modo suave y sin importancia. Pero a lo que quiero llegar es a otra cosa. Simplemente a que la muerte es una preocupación central de la poesía lírica. La poesía lírica nos recuerda que vivimos en el tiempo. Nos dice que somos mortales. Celebra o reco-

noce estados de ánimo, ideas, acontecimientos, en la medida en que suceden. Pues ¿qué significado tendría nada fuera del tiempo? Hasta cuando la poesía celebra algo alegre trae consigo la mala noticia de que esa particular alegría ha terminado. Es un prolongado epitafio, un recuerdo de nuestra estancia en la tierra. Mas su poder es una variación de aquello que celebra. Pues no es sólo que el paso del tiempo nos enlute, sino que de algún modo estamos aislados del peso del tiempo, y cuando leemos, en esos breves instantes de absorción lírica, la idea de la muerte se antoja indolora, incluso hermosa.

E. de *endings*, finales, el final de los poemas, las últimas palabras concebidas para liberarnos de regreso a nuestro mundo con la ilusión momentánea de que nadie salió lastimado. Los finales son variados, y se inscriben en las fantasmales postrimerías de toda obra de arte. Buena parte de lo que amamos en los poemas, sin considerar su tema, es que nos dejan con una sensación de novedad, de vida agregada. La vida, por otro lado, nos prepara para nada y nos deja sin dónde ir. Sólo se detiene.

F. de *fashion*, moda, moda literaria, lo que señala la escritura de un periodo o época, algo virtualmente inescapable, tan inescapable como la Muerte, su hermana. Incluso la originalidad será apenas lo que cierto periodo acepte como original, lo que significa que hasta cierto punto ha sido anticipado por aquello de lo que desea separarse. No hay manera de eludirla. Y si creemos ser indiferentes a un estilo contemporáneo, lo más probable es que terminemos por encarnar sus propuestas. Y si pensamos distanciarnos de la moda actual, buscando otra moda con la cual decorarnos, lo más probable es que sea aquella que la moda actual predijo que elegiríamos. No es una situación muy estimulante.

G. de *garden*, jardín, aunque no sé cuál jardín. Quizá un jardín determinado, o el rincón de un jardín determinado; quizá un jardín en el que hay una silla esperando que alguien se siente en ella. No es un jardín ideal, ni un jardín del Edén, ni un jardín infernal como Bomarzo, ni ordenado como el Doria Pamfilio en Roma, ni desmelenado como los jardines Boboli de Florencia. No es un traspatio. Debe ser aquel en el que pienso cuando me digo “jardín” a mí mismo; un espacio verde

contenido y que contenga algo de la acción del poema, o ninguna acción. Puede ser que sólo esté ahí, una alternativa. Quizá haya árboles, quizá las hojas han caído. Podría haber nieve, y algunos juncos podrían haberse juntado alrededor del tronco de un mostejo que crece ahí. No sé. Pasará tiempo antes de que lo sepa.

H. de *Hades*, en lo que me gusta considerar una influencia porque, de todos los lugares, se me antoja el más poético. Último recurso, reino amurallado, tiene una seria desventaja: su clima, que es ventoso, oscuro y frío. Su principal ventaja radica en la enorme cantidad de tiempo libre que permite. Más importante aún, el *Hades* es el lugar donde los muertos esperan una nueva vida, una segunda oportunidad, donde esperan ser recordados, renacer en la mente de los vivos. Es un lugar esperanzador. Y *Tánatos*, o en lo que pensemos como la personificación griega de la muerte, no es realmente una personificación sino una niebla, o un velo, o una nube que separa de la vida a la persona que aún vive. Para los griegos, que no tenían una palabra para nombrar a la muerte irreversible, uno no moría: oscurecía.

I. de *inmortalidad* que, para algunos poetas, es una forma creíble y necesaria de compensación. Presumiblemente miserables en esta vida, serán recordados cuando los demás hayamos sido ampliamente olvidados. Ninguno de ellos se interroga sobre la calidad de ese recuerdo, ni qué se sentirá andar por los pálidos corredores de la mente de alguien mientras sucede el instante de ser recordado, o bien hasta el momento en el que, de pronto y para siempre, sea llevado por fin a las praderas de la oscuridad. La mayor parte de los poetas son demasiado astutos para preocuparse de cosas así. Saben que lo más probable es que sus poemas mueran al mismo tiempo que ellos y que nunca se vuelvan a mencionar, que serán suplantados por otros poemas de apariencia más juvenil y con un lenguaje más actual. También saben que incluso si los poemas individuales mueren, si bien algunos de ellos lentamente, la poesía continuará, que sus temas, sus temas recurrentes, están menos dispuestos a modificarse que las modas del lenguaje, y que es justo en ello donde puede residir una inmortalidad alternativa, menos ilustre. Todos sabemos que un poema puede influir en otros poemas, conservarse vivo en ellos, del mismo modo que otros poemas viven en él. ¿No podríamos, por lo tanto, decir que los poemas individuales tienen éxito sobre todo por estimular revisiones de sí mismos, y por inducir su propia desaparición? Sí, pero ¿es esto la inmortalidad, o es simplemente una manera laboriosa de estar muerto?

J. de *joy*, alegría, la alegría de escribir. ¡Como si hubiera tal cosa! La verdad es que escribir carece de alegría, para mí al menos, porque si pienso en mis momentos más felices ninguno ocurre a la hora de escribir. Pero ¿y el jazmín? La *J* también es de jazmín, del

dulce tormento de sentirse abrumado por su aroma. Recuerdo cómo era de joven, cuando la quietud del ocaso se convertía en la carne de la oscuridad. Me perdía entre las estrellas amarillas del jazmín. Y divagaba en esa versión sensual de la galaxia, siempre más y más lejos. Eso era alegría, ese divagar.

K. de *Kafka*, y la mágica autoridad de su peculiar realismo. En el primer párrafo de *La Metamorfosis*, lo inexplicable ha sucedido. Gregor Samsa despierta para encontrarse transformado en un enorme insecto. Nuestro asombro es amortiguado de inmediato por la calma del narrador mientras describe al "nuevo" Gregor, pues está más interesado en que visualicemos a Gregor que en que sintamos algo por él. A lo largo de la historia, mientras Gregor se va desintegrando, nuestro afecto por él aumenta en cierto grado. Pero al principio sólo sabemos que Gregor ha sufrido una bizarra transformación. No se trata solamente de que él se sienta un insecto, o de que su despertar haya sido una ilusión y que aún esté soñando un sueño incómodo. No, en realidad él es un insecto. El poder del relato depende de nuestra aceptación de esta verdad singular. Si Gregor gritara al ver su nuevo cuerpo, cesaríamos inmediatamente de creer en él. Indicaría que él sabe o percibe el grado de su infortunio cuando, de hecho, su infortunio apenas comienza. La descripción metódica y distante de Gregor, que establece el tono y a la vez los términos del relato, le dificulta mucho al lector la posibilidad de revertir —incluso si se lo propusiera— la atroz premisa del relato. Sería demasiado esfuerzo. Los hechos insisten en que, sean nuestras dudas las que sean sobre lo acontecido, resultarán carentes de base. Estamos más a salvo, por el momento, si creemos en el infortunio de Gregor que si no, pues, de no creerlo, ¿en qué podríamos creer? No habría relato y, lo que resulta casi tan grave, no habría un universo capaz de acoger lo inesperado.

L. de *lago*. Prefiero el océano y algunos ríos que he visto, pero para escribir me gusta el agua sometida de los lagos. Un lago es una utilería más manejable. No exige el respeto del océano, que nos impulsa a respuestas más o menos predecibles, es decir, que se deslizan fácilmente hacia el asombro, la paz o lo que sea. El lago tampoco nos tienta con atisbos de infinito. Más bien puede hacersele caber en lo que la topografía del poema exige. Los ríos fluyen por el poema, o lo arrastran consigo, y tienden a desbordar las riberas formales, razón por la cual se les compara tanto (y tan erróneamente) con la vida. Tienden también a ser poco profundos, rasgo que también se puede comparar con la vida, pero no con la poesía. Así que si de cuerpos de agua se trata, dadme un lago, un lago enorme, y hasta un lago salado, donde el agua esté quieta, donde existan reflejos si es posible, en cuya orilla uno pueda reclinarse, asomarse y verse a uno mismo. La vieja historia.

M. de *música*, la que escucho por medio de audífonos cuando escribo prosa, pero no cuando escribo poesía. Lo que escucho una, y otra vez son las borrosas, orgásmicas confecciones de Delius, de Wagner o de Tchaikovsky. Su música en nada amenaza mi necesidad o habilidad de concentración. Sin embargo me siento agitado por ella, seducido hacia una certidumbre vagamente rítmica, hacia una creencia. Todo es mejor; todo se pone a la altura de una circunstancia que excede, incluso, los excesos melosos de la música. Escribo como llevado por un mar infinito de olas y placeres melódicos

N. de *Neruda* que era un genio, pero en cuya escritura se mezclan inextricablemente la belleza y la banalidad. Sus poemas son una especie de opinionismo hecho de obviedades. Leerlo es participar en la corrección verbal de lo que universalmente se percibe como inequidades sociales o naturales. Asuntos mundanos, modificados por adjetivos que denotan lo raro o lo celestial, se elevan a un reino de excepcional valor. Un sapo es la melancolía, el vino es inteligente, un limón se compara a una catedral. Era un maquillista de lo ordinario. Cuando lo leemos, nos sentimos felices porque todo ha alcanzado una condición privilegiada. El universo es bueno después de todo. La utopía verbal de Neruda, dependiendo de la credulidad de cada quien, es un antídoto inocuo contra este siglo torturante. Sus geniales reducciones han conducido a las personas (que, de otro modo no se interesarían en ella) a adoptar actitudes simples y acomodaticias frente a la poesía. N es también la N de nada que, con toda su abrumadora modestia, es la hermana manipulable de todo. ¡Ah, nada! Sobre la que todo puede decirse, y es. Una ausencia carece de límites. El poderoso clímax de la inacción. La nada ha sido, quizá, la influencia medular de mi escritura. El origen del sueño y el fin de la vida.

O. de *oblivion*, de desmemoria, de olvido. Siento cosas tan fuertes por el olvido como por la nada. Olvidar, la plenitud de olvidar, su riqueza. Las posibilidades de olvidar. La libertad de la desmemoria. Es el verdadero origen de la poesía. Es la blancura por la que la voluntad se ejerce. Y la O —si mal no recuerdo—, la O es también de Ovidio Nasón, el primero de los grandes exiliados, cuyo libro de los cambios, cuyo traslado de la idea de cambiar a un sitio central en el reino de la imaginación, me ha hecho evocar, si bien no ha influido directamente en los poemas que he escrito. Después de todo, ¿qué podría yo tomar de su hermoso relato de *Eco y Narciso* o de *Jasón y Medea*? ¿Cómo podría yo duplicar la *Canción de Polifemo*? Supongo que si trabajara yo muy duro, podría producir una versión tibatubante de su habilido o quizá una pálida semejanza de algunos de sus monstruosos o escandalosos asuntos, pero nunca los dos al mismo tiempo. Era un surrealista sin esfuerzo, un poeta de encanto sin fronteras. Y todo lo que eso le

ganó de parte del férreo, puritano Augusto fue el exilio a las riberas del Mar Negro, en un lugar llamado Tomis.

P. de *pasar*, del transcurrir que marca mi evolución, que es el paso del tiempo. Es también la P de *pasaje*, de un pasaje secreto que conduce fuera del tiempo y hacia la quietud de lo que, por no haber sido nombrado aún, carece de ser, el pasaje que conduce al nacimiento de los poemas. El pasaje que es la ruta de mi pasar, de mi haber sido, y del paso de los lugares hacia la historia, y de la historia hacia el olvido. Y, por último, es la P de los pasajes que me han conmovido en el lento curso de mi vida de lector.

Q. de *questionable*, de lo cuestionable en materia de poesía, versos o imágenes para los cuales ningún precedente acude a la memoria y cuyas virtudes se antojan igualmente elusivas. Con el tiempo, nuestros versos e imágenes descarriados pueden convertirse en nuestros grandes logros, los verdaderos signos de nuestra autoría. Pero de jóvenes tardamos en tenernos confianza y preferimos sonar como los escritores ya establecidos. Sonar como ellos es como nos aseguramos de que lo que hemos escrito es realmente poesía. Poco a poco aprendemos a desconfiar de lo que es una obvia derivación y cultivamos lo que al principio nos parecía una debilidad. Es la extrañeza de nuestros poemas, su idiosincracia, sus caídas en una necesaria awkwardness, su fragilidad última, lo que encanta y satisface.

R. de *Rilke*, cuyos poemas leo en pos de un tipo especial de inspiración, dado que lo que tomo de ellos es, sobre todo, una sensación de ascenso, un prodigio y orinado intento por localizar al ser, ciertos momentos de revelación extática tan cercanos a la verdad, o a lo que creo que lo es, que tengo la impresión de que lo impronunciado ha encontrado un sitio en lo pronunciado. Pienso en la Parte I de "La trilogía española", y en la novena de las "Elegías de Duino" y en "Orfeo, Eurídice, Hermes" y en el "Lamento", y en "Ocaso". Como no sé alemán, los leo en las traducciones conseguibles, lo que no es justo con Rilke. Pero quizá lo sea, en tanto que considero que su influencia en la poesía norteamericana ha sido en buena medida negativa.

S. de *something*, algo, algo que aporta una disponibilidad que yo puedo llenar. Tiene una presencia verbal que mi propio e inmediato apetito, o ambición, subvierte, lee mal o trueca en un vacío acogedor, un espacio sobre el que sólo yo puedo extenderme. Comienzo con algo como si fuera nada (o nada que fuera algo) porque, a menudo, lo que he elegido como mi punto de arranque carece de sentido para otros, como cuando, digamos, abro mi Wallace Stevens y mi mirada se ilumina al leer "sueño agitado" o "perlado" o "razón ulterior". S también es de Stevens. Siempre he acudido a sus poemas, leyendo fragmentos de alguno, saltándome hacia otros, hallándolos congeniales a pesar de mi volubilidad, de mi impaciencia. Admiro a Stevens y a

Frost por igual entre los poetas norteamericanos, pero los leo de modo diferente. Stevens influye en mí, pero dudo que lo haga Frost. La dicción de Frost se concede a la voz; es un sonido continuo que atempera el color verbal. En un poema de Frost es su índole hablada lo que cuenta, algo que arrasa incluso con esos pasajes periódicos en los que hay un énfasis de vate. Las palabras se sumergen en racimos de sentido, de modo que cierto carácter tonal pueda imponerse —un argumento, un gesto extenso que descansa sobre el orden y la dirección de lo dicho. En Stevens el argumento tiende a ser discontinuo, oculto, misterioso, o a simplemente no existir. Con mayor frecuencia, lo que experimentamos es el poder incantatorio de la palabra o de la frase. El diseño retórico de sus poemas apunta a la explicación o a la anunciación. No hay necesidad de que fabrique otros “lo que sigue luego”; lo que sigue luego es una posibilidad, una elección, otra invitación a imaginar.

T. de *tedio*, y por *tedio* no me refiero a esa enfermedad del corazón de la *noia* de Leopardi o a la vacuidad mortuoria del *ennui* baudelaireano. No me refiero a esos encuentros con el vacío que dejan al sufriendo en la desesperanza o, como solemos decir, en la depresión profunda. Por *tedio* me refiero no más que a esa variedad casera del aburrimiento, la dulce monotonía de la vida diaria. Mi *tedio* es un lujo. Es seductor. En sus brazos soy pasivo. Me siento por ahí y hojeo un libro, o miro el refrigerador o hago un rompecabezas. Muy pronto mi pereza se harta. Procuro rescatarme a mí mismo. Bebo algo de café. Esto me pone en marcha. Y me digo a mí mismo que esto no podría suceder sin el *tedio*. Es la más benigna de las presiones.

U. de *Utah*, la circunstancia occidental de mi *tedio* indispensable y, de muchas maneras, su inspiración. *Utah* es todo lo que no era mi vida antes de mudarme ahí. Es un sitio lento, lo que aporta a mi *tedio* su requisitoria falta de energía. Charles Wright dice en algún lado que “hay tan poco que decir y tanto tiempo para decirlo”. Bueno, pues *Utah* le da a uno esa sensación. Tan hermoso en la sequedad y la dureza de su terreno, en su amarilla rojedad, en la enormidad de su cielo que no en balde me he quedado ahí más de lo que nadie hubiera pensado.

V. de *Virgilio*, que tomó lo que era un fugaz fragmento de música de fondo en Homero, ese resto de la elegía, y lo convirtió en la inescapable condición central de la *Eneida*. Todos esos pasajes exquisitos de lamentaciones y fatiga, del tiempo que pasa y el desperdicio de la vida, toda esa gracia elegiaca que parece hacer de la *Eneida* un prolongado poema lírico, señalan a Virgilio como el primer gran jardinero del paisaje del dolor y el padre de la elegía pastoril. ¿Es o no una negligente ironía que nuestra visión de lo pasto-

ril derive en tal grado de la belleza del Inframundo? Sólo sé que cualquier descripción del paisaje contiene dentro de sí un ingrediente esquivo, inasequible, que va más allá de los ciclos de las estaciones con todo lo que significan, y que sugiere algo como el constante florecimiento de una finalidad en la que estamos confrontados con los límites de nuestra emoción. Acabamos por lamentar la pérdida de algo que nunca tuvimos.

W. de *what*, de lo que pudo ser o de lo que pude haber escrito. ¿Puedo ser influido por lo que pude hacer y no hice? Como si la elección de escribir lo que no podía, o lo que no escribí, estuviera aún delante de mí. No es como si lo que hubiera podido escribir existiera, siquiera como posibilidad. Aún así, a veces me digo que de no haber hecho esto hubiera hecho aquello, incluso si no sé qué pudiera haber sido. Lo que pude haber escrito enjuicia, oscura y sobriamente, lo que he escrito. Lo que pude haber escrito reúne lo que hay en ello de ser y viene a visitarme sin haber sido invitado. *W* es también lo que nunca hubiera escrito, porque no podía, ni en mil años, escribirlo. Concebible fuente de infelicidad, es, de hecho, un alivio. Pensad en el gran poeta que hubiera sido si hubiese escrito los primeros cien versos más o menos del Libro XIII del *Preludio* de 1805. Tendría que destruir todo lo que he escrito para impedir que la gente dijera “¿Cómo ha decaído la obra de Strand!”. Y entonces yo no sería yo y no tendría mis poemas ni nada de qué preocuparme. *W* de Wordsworth, que escribió lo que yo no escribí, ni podría haber escrito, ni escribiré.

X. de *testar*, lo que a duras penas sería una influencia. *Testar* es, de cualquier modo, una actividad sobria, una que yo desearía hacer menos, pero que mis detractores quizá piensen que debería hacer más. Pero *testar* no es tan malo. Un verso *testado* es menos precioso de lo que era antes de que se tomara la drástica medida. Uno puede acostumbrarse a deshacerse de esto o de aquello. Puede llegar a ser como hacer dieta. Por otro lado, podría arguirse que cercenar un brazo o una pierna no es una manera satisfactoria de perder peso.

Y. de *why*, por qué. Por qué es la pregunta que nos hacemos una y otra vez. ¿Por qué estamos aquí y no allá? ¿Por qué yo soy yo? ¿Por qué no un pez dorado en una pecera en un restaurante en las afueras de la ciudad de Des Moines?

Z. de *zenith*, de *cenit*, la influencia definitiva. Es el punto más alto del cielo sobre nosotros; es aquello a lo que apuntan ciertos sombreros, aquello que niegan los paraguas; es el extremo final de los más altos pensamientos y la divina refutación de la tierra y lo terreno; es el punto extremo del contacto con la extrema otredad; es el sitio de descanso definitivo y el término celestial de los poemas que vale la pena tener. ♪