

Louise Glück, poeta de la oscuridad

por John Freeman

Nada en los poemas de la Nobel carece de riesgo. A lo largo de cinco décadas su obra ha evolucionado, pero conserva la intensidad dramática que conjuga las luces y sombras de la experiencia humana.

En la poesía estadounidense no crecen muchas plantas nocturnas. Por cada Emily Dickinson, con sus interiores brocados y su peculiar sintaxis, hay diez mil poetas soleados. En una nación de extremos, ¿por qué hay tan pocas estrellas oscuras? Quizá sea la desconfianza que tenemos hacia el pensamiento que uno no exterioriza. O la hostilidad en Estados Unidos hacia los estados mandarines del ser. Por la razón que sea, durante más de un siglo, Dickinson estuvo sola en su oscuridad lacada, en su extrañeza, en su capacidad para darle la vuelta al mito y coserle un nuevo lenguaje. Hasta que apareció Louise Glück.

Descarnada, brillante e íntimamente mítica, Glück parece haber caído en picado a la Tierra desde un lejano planeta de hielo. Uno en el que “hay una grieta en el alma humana / que no fue construida para pertenecer / por completo a la vida”.¹ Si Dickinson se acercó a la muerte, Glück escribe como su amante galáctica despechada, impaciente e incluso asqueada por haber sido encerrada en la carne.

Publicada en 1968, su primera colección, *Primogénita*, examina el paisaje de los Estados Unidos de posguerra a través del periscopio de una llegada a regañadientes. Describe a las mujeres que “se doran al sol como un pollo”, que sirven “asados sangrientos” en Acción de Gracias a sus maridos descuidados;

mujeres enclaustradas o incluso “peladas”. “El atardecer goteaba como la sangre de un filete.” En la brutal visión de Glück, el matrimonio adquiere el aspecto de un teatro noh. Mientras, los elementos del entorno apelan a la poeta como cantos de sirena, burlándose, como recordándole que no es libre. “Siempre es de noche —escribe—, siento que el océano me muerde la vida.”

Glück, al igual que muchas de las poetas más importantes de mediados de siglo —de Anne Sexton a Adrienne Rich—, se casó muy joven y su matrimonio era infeliz. No tardaría en divorciarse. Pero en su obra hay algo más que males-tar doméstico. En los siguientes cincuenta años, tal y como sugieren dos nuevos libros —un gigantesco volumen que abarca toda su carrera, *Poems 1962-2020*, y una nueva colección, *Winter recipes from the collective*—, elaboró una vasta y heterogénea investigación sobre la mitología y la metafísica de la muerte, desde la vuelta de Perséfone al inframundo hasta la inundación del monte Ararat, pasando por el luto de Aquiles tras la batalla —un terreno metafórico en el que sitúa su dolor por la muerte de su propio padre—. Pero a la mitad de su carrera publicó *El iris salvaje*, una impresionante meditación sobre el renacimiento de las flores en su jardín. Se trata de un giro estilístico sorprendente; que una poeta tan afin a la estética de la muerte comience a hablar con la voz de un Lirio Silvestre, por no mencionar otras plantas, fue todo un descubrimiento. Y por entonces ni siquiera había completado su evolución, como deja bien claro en *Winter recipes*, con su suave sensación de teatro circular.

¹ “Perséfone, la errabunda”, *Averno*, traducción de Abraham Gragera López y Ruth Miguel Franco, Valencia, Pre-Textos, 2011.

Si esto suena un poco dramático, es porque el trabajo de Glück lo es: nada parece casual ni carece de riesgo. Tiene prisas por llegar al límite de la expresión, y por eso no cesa su intensidad.

Es la forma en la que se adentra en la experiencia, y llega hasta su propio nacimiento. Nació en 1943, en la ciudad de Nueva York, antes de que su familia, húngara judía por un lado y yanqui por otro, se trasladara a Woodmere, un pueblo de clase media alta de Long Island. “Fui su segunda hija, pero la primera en sobrevivir”, escribió una vez. Qué universo de dolor encierra esa frase, una sombra que acechó toda su vida. El padre de Glück era un inventor que cocreó el cuchillo X-Acto (moriría con más de cien patentes a su nombre), y su madre un ama de casa educada en Wellesley. A pesar de las expectativas de la época, él era la persona frustrada, un escritor fracasado, y Glück ha descrito en más de una ocasión sus primeros años en un entorno mayoritariamente matriarcal, de mujeres fuertes, tías y primas. Su madre vivió hasta los 101 años.

Comenzó a escribir muy pronto, en su adolescencia, antes de caer en una larga batalla contra la anorexia, de la que salió —tras terapia—, según escribió en *Proofs and theories*, con un gran conocimiento del poder de las ideas. Hay fragmentos de su obra de esta época, seguramente influidos por esos rituales de cruel sustracción, que aparecen en poemas a lo largo de su vida. “El cuerpo de una mujer es una tumba”, escribió memorablemente en “Dedicación al hambre”, “comienza tranquilamente [...] el miedo a la muerte, / tomando como forma / dedicación al hambre, / porque el cuerpo de una mujer es una tumba”.² Glück lo pasó tan mal que dejó la universidad e hizo la carrera estudiando a tiempo parcial, primero en el Barnard College y luego en Columbia, donde fue a las clases de Léonie Adams y Stanley Kunitz.

Estos dos poetas tuvieron una enorme influencia en su vida y obra, y los versos que escribió en sus clases se convirtieron en *Primogénita*, su primera colección. Comenzar el enorme y augusto volumen —ahora marcado con su Premio Nobel— por estas páginas salvajes y pretenciosas es una gran alegría. Fragmentados, extraños, ni siquiera compuestos con frases, estos primeros poemas tienen un estilo audaz y duro, como el de una Joan Didion poeta, demasiado *cool* para desperdiciar sílabas. Aquí está la poeta en un tren de Chicago, sonando como un detective privado: “Frente a mí todo el viaje / Apenas se agitó: solo el señor con su estéril / Cráneo.”

Esto es postura, pero también es arte. Cuando postura y arte se encuentran, *Primogénita* constituye un impresionante informe desde las orillas rocosas de un matrimonio precoz. Justo cuando el feminismo de la segunda ola había empezado supuestamente a fracasar en sus proyectos, *Primogénita* esboza sus consecuencias. Situada frente al Atlántico, en una ciudad bañada por la luna e iluminada en invierno por una nieve “pálida como un hueso”, esta recopilación

construye un paisaje de extrañamiento solitario, de la vida de matrimonios donde los hombres van y vienen y las mujeres están “lisiadas con esta casa”. También explora las dualidades que definirán a Glück durante medio siglo: el nacimiento y la muerte, el amor y el odio, el sentirse deseada y a la vez degradada, el anhelo de una vida espiritual frente a la pregunta de si hay alguien escuchando.

Glück se ha burlado sutilmente de su estilo en ese libro, pero muchos aspectos de su sonoridad comienzan aquí. Los poemas se inspiran en la sintaxis de Yeats y Dickinson, y se desarrollan en ráfagas de cuatro palabras, interrumpidas por repentinos encabalgamientos, en los que la repetición es el punto de inflexión en el que el poema vuelve a tomar impulso. Su lenguaje es claro, sin adornos. Salvo algún pareado, no rima, y solo de vez en cuando añade una capa de ironía a un poema insertando un “Oh” o un “amigo mío”. Por lo demás, los poemas brillan con la lúcida integridad de un grabado japonés. Es aún más notable cuando Glück habla en la voz de otras personas —a menudo devotos, monjas, la viuda de un conductor de carreras, Juana de Arco—, aquellos que viven bajo la sombra violeta de la sumisión.

De la elegante parsimonia de Glück surge una gran fuerza. En sus dos siguientes libros, *La casa en el marjal* y *Figura descendente*, comenzó a permitirse trabajar de nuevo con frases, creando un estilo más robusto: agitado, observador, como un encantamiento. Las frases le devolvieron, a su vez, los verbos, y Glück los aprovecha al máximo. En el poema “Archipiélago”, dice: “El agua / se amontona contra nuestro barco.” En otro poema, señala que “la luna palpitaba en su zócalo”. La poética de Glück, gota a gota, la introduce en su propia aparición, en esta vida bajo la oscura estrella de la muerte. “El tren está esperando con su aliento de cenizas”, escribe en “Salida”, una pieza casi tierna sobre su padre viendo salir un tren de la estación, solo para convertirse en un poema sobre él apartándose (emocionalmente).

Como todas las obsesiones, la tanatofobia tiene un apéndice imperial. Al desvincular esta fobia del matrimonio, el ojo errante de Glück ve la muerte dondequiera que mire. Por eso el ejemplo de Kunitz como poeta —sus revelaciones gestuales, la intimidad que crea a través de la retención— fue tan clave para la evolución de Glück. El hecho de privar a su obra de explicaciones o información genera una especie de presión, una inquietud errante que culmina por fin en “Metamorfosis”, donde la conciencia de la muerte choca con su actualidad. El padre de Glück parece estar ya muy enfermo. “El ángel de la muerte vuela bajo / sobre el lecho de mi padre”, su madre, “tan acostumbrada a la maternidad / que ahora acaricia su cuerpo / como lo haría con el de otros niños”. ¿Quién no ha estado en el teatro de la muerte y ha visto en este retorno a la infancia un terrible consuelo? La conclusión a la que llega Glück la devuelve a la vida. “Sé que el amor intenso / siempre lleva a la mañana.”

Esta nueva franqueza en *El triunfo de Aquiles* da lugar a algunos de los mejores poemas de Glück. Por ejemplo, “Naranja falsa”, con su furia por un olor que permanece en todas partes

2 “Dedicación al hambre”, *Figura descendente. El triunfo de Aquiles*, traducción Andrés Catalán, Madrid, Visor Libros, 2021.

como una especie de representación de la vida irreal que una mujer de su época debía aceptar como real, y “Verano”, un cálido poema sobre un periodo de posibilidades dentro de una relación. Uno al lado del otro, ambos poemas muestran el virtuosismo de Glück. “Naranja falsa” bulle con la rabia de un pirómano; “Verano” con la lánguida conciencia de que con la evanescencia llega un complejo pacto con el otro, un estar atentos a nuestros mejores momentos de amor.

Esto se debe a que, a cierta edad, todos sabemos que el diluvio se acerca. En *Ararat*, Glück hace una crónica de su destrucción y describe cómo la muerte de su padre arrastra a su familia, levantando recuerdos de la infancia, frustrando sus intentos de ser simplemente “un dispositivo que escuche”. Ante hechos difíciles, Glück descubre que “viene a ser nada, en realidad; / como mucho un instante sobre la tierra. / No una frase, sino un aliento, una cesura.”³ Al ver cómo se tambalea su familia, Glück intenta seguir siendo el instrumento que aspiraba a ser. Casi lo consigue. “El alma es como toda la materia”, razona, “¿por qué habría de permanecer intacta, mantenerse fiel a su única forma, cuando podría ser libre?” Sin embargo, la pérdida le permite aprender nuevas formas de compasión. “Pensar en la muerte”, como dice, “con exclusión de otros asuntos sensuales” la ha vuelto demasiado distante. De repente ve: “Toda la vida de mi madre, / mi padre la sujetó, como / plomo atado a sus tobillos.” Su muerte no la libera, pero sí Glück.

Durante un tiempo no escribió, no pudo, y luego, durante ocho semanas de verano, vertió *El iris salvaje*. “Al final de mi sufrimiento / había una puerta”, comienza, y luego, de manera inusual, se dirige directamente al lector. “Escúchame: eso a lo que llamas muerte, / lo recuerdo.” Esta voz articulada que estamos leyendo, de repente, no es la de la poeta. Estamos habitando algún otro ser, uno que recuerda cómo el “sol débil / parpadeó sobre la seca superficie” de la tierra, y que sabe lo suficiente del tiempo como para decir: “Y después acabó.” ¿Por qué, si todas las cosas terminan, estamos aún aquí? Esa fue una de las preguntas que Glück arrastró por la arena de sus primeros cinco libros. He aquí su respuesta: “lo que sea / que regresa del olvido regresa / para encontrar una voz”.⁴

El iris salvaje se enfrenta a este reto extáticamente, habiéndose de nuevas maneras el árbol de Hawthorne, el viento y el propio cuerpo de los poetas, encontrando sorprendentes reservas de alegría y fe. El escepticismo gótico de Glück no se desvanece con facilidad, simplemente adquiere un nuevo tono. En el lugar del autocastigo se extiende, como una cicatriz, una forma creciente de sabiduría. “Tan solo supimos que no es naturaleza humana / amar solo aquello que devuelve amor”, señala en un poema, y luego su vieja impaciencia

asoma la cabeza cuando se dirige a Dios. “Quizás me entrenas / para responder al más leve resplandor.”⁵

Todos los libros que ha publicado desde *El iris salvaje* se desarrollan con una forma propia, una ciudad flotante de contemplación, en la que cada poema se relaciona con el siguiente, sus sonidos resuenan, y que se adapta especialmente a reimaginaciones, como hizo en *Praderas*, un libro que desenredaba su segundo matrimonio y lo enfrentaba a la *Odisea*. En el primer poema de ese libro le dice a Penélope: “te corresponde a ti ser / generosa. Tampoco tú has sido del todo / perfecta; con tu problemático cuerpo / has hecho cosas de las que no deberías / hablar en los poemas”.⁶

Dando vueltas y mirando al pasado, a menudo a los veranos con su hermana, y luego a los mitos que la criaron, en *Averno y Vita nova* Glück encontró una manera de mirar al olvido y liberar nuevas formas de ser. ¿Y si el cuento de Perséfone no fuera simplemente un rapto, sino una fábula sobre una niña que se aleja de su madre? “Perséfone está teniendo sexo en el infierno. / A diferencia del resto de nosotros, no sabe / qué es el invierno, aunque / es ella quien lo causa.” ¿Y si la infancia de la poeta no fuera un paisaje predestinado, una tierra minada por el dolor, sino simplemente un tiempo y un lugar, que se retira rápidamente en la sombra?

En su última década, Glück ha seguido persiguiendo una nueva forma de entender este juego de luz y espectáculo en el tiempo. *Una vida de pueblo, Noche fiel y virtuosa* y, ahora, *Winter recipes from the collective* tienen una cualidad coral, como si los protagonizara un grupo de cantantes que se adentra en el mar en bata, narrando sus historias en forma de canción. Sus voces en el nuevo libro son fantasmales, como “sombras en la nieve / proyectadas sobre los pinos”.

En estas nuevas páginas se describe un viaje. Un paisaje se asoma, descarnado y rocoso, prohibitivo. La hermana de la poeta, varios años atrás, se sienta con ella en un banco y contempla el viaje. Reviven sus pactos secretos. “Fuisteis buenas chicas”, recuerda la poeta que dijo su madre. “No en nuestras cabezas, / dijo mi hermana”, continúa el poema. “Puse mis brazos / alrededor de ella. Qué hermana / tan valiente eres.” Quizá solo estemos aquí para eso, para cubrir a los que queremos. *Winter recipes from the collective* realiza este viaje una vez más, para la hermana del poeta, cuidando un calor que ahora Glück sabe que se está apagando. Los grandes fuegos, como los describió el poeta Jack Gilbert —el amor y el duelo—, siguen vivos, y son grandes transformadores. “Por eso buscamos el amor”, escribe Glück, “lo buscamos toda la vida, / incluso después de encontrarlo”. —

Traducción del inglés de Ricardo Dudda.

JOHN FREEMAN es autor de dos poemarios y editor de *Freeman's*, cuyo más reciente número trata sobre el cambio.

³ “Día del trabajo”, *Ararat*, traducción de Abraham Gragera López, Valencia, Pre-Textos, 2008.

⁴ “El iris salvaje”, *El iris salvaje*, traducción de Eduardo Chirinos Arrieta, Valencia, Pre-Textos, 2006.

⁵ “Maitines” y “Visperas”, *ibid.*
⁶ “La canción de Penélope”, *Praderas*, traducción de Andrés Catalán, Valencia, Pre-Textos, 2017.