

# EN CUATRO NOMBRES DE MUJER

## un recorrido por algunos avatares de la poesía norteamericana del siglo xx

José Manuel Benítez Ariza



Denise Levertov, H. D., Sylvia Plath y Anne Stevenson.

### 1. Empezando por el final: Denise Levertov y las deudas contraídas

Viene bien traer a cuento, a modo de introducción, esta magnífica —y algo tramposa— justificación de la experimentación literaria que encuentro en una cita del *Times Literary Supplement* del 11 de enero de 1917 a propósito de la entonces muy novedosa poesía *imaginista*: «La poesía imaginista nos llena de esperanza; a pesar de no ser demasiado buena en sí misma, parece prometer una forma en la que *podrían escribirse* muy buenos poemas» (el subrayado es mío).

A los movimientos literarios de vanguardia, en general, hay que acercarse con cautela. Son refrescantes, de eso no cabe la menor duda, porque de pronto ponen de manifiesto todo lo que de convencional y estereotipado había en la literatura que se creen llamados a desbancar. Pero no todas las propuestas formuladas en ese sentido son igual de eficaces: para una que es capaz de generar obras verdaderamente renovadoras y originales hay diez que no pasan de ser un puñado de frases en un manifiesto

y que dan lugar, a lo sumo, a unos pocos escritos formularios, pobres, artificiosos, aquejados de afectación y exhibicionismo.

Digamos ya que el llamado *imaginismo* (*Imagism*) anglosajón puede contarse entre los primeros: los que fueron fructíferos y vinieron a enriquecer el panorama literario de su tiempo, dejando una estela que todavía nos concierne.

¿Cómo abordarlo? Pongamos, como punto de partida, el poema «September 1961», en el que la norteamericana (nacionalizada estadounidense, aunque había nacido en Inglaterra) Denise Levertov (1923-1997), muy posterior al Imaginismo, homenajeara a sus tres grandes maestros, que tienen en común haber sido figuras importantes en diversas fases del desarrollo de ese movimiento literario: Ezra Pound, H. D. —así firmaba la también norteamericana Hilda Doolittle— y William Carlos Williams. Es una elegía, aunque, como tal, solo puede aplicarse a H. D., que murió en el mes y año que dan título al poema (había nacido en 1886). Levertov prefirió situarse por encima de esa muerte concreta para dejar constancia de la enorme

deuda contraída —por ella, pero también por una parte significativa de la poesía anglosajona del siglo XX— con los tres. Y el caso es que, mientras avanza uno por los *Selected Poems* de Levertov —volveremos a ellos al final de este artículo— casi saltan a los ojos líneas y estrofas que son otros tantos acuses explícitos de esas influencias.

De H. D., por ejemplo, la *imaginista* por excelencia —aunque ella terminaría denostando esa atribución—, proceden estos versos de Levertov: «a butterfly, / petal that floats at will across / the summer breeze» [«Mariposa: pétalo que flota a su voluntad en la brisa de verano»]; así como de Pound viene la característica abrupta línea final del mismo poema al que pertenecen los versos citados, y que se refiere a la eclosión de un insecto (el efecto de la acumulación de adjetivos compuestos se pierde, me temo, en la traducción): «some primal-shape, plain-winged, day-flying thing» [«un ser de vuelo diurno, de formas primordiales y alas simples»]. De Williams, por su parte, viene esta manera de trocear la frase; que, de nuevo, solo resulta de alguna efectividad poética en la lengua inglesa: «air, scent of / new grass, / fresh leaves» [«aire, olor a / hierba fresca, / hojas nuevas»]. Todo poeta es una síntesis de sus lecturas; en unos se nota más, en otros menos. Pero acaso no ocultar demasiado esas influencias sea un síntoma de seguridad: hay a quien no le importa demasiado mostrar de qué mimbres teje su cesto; quizá porque, en el fondo, confía en la bondad del cesto resultante. Es lo que hace Denise Levertov en los versos citados. Y es lo que suelen hacer casi todos los poetas, en general, cuando consagran sus esfuerzos críticos a otros poetas: reconocen una deuda; pero, además, al poner en valor al autor al que deben algo, rompen de paso una lanza a favor de la propia poesía que ellos escriben. Tal es el motivo, en fin, por el que empezamos este artículo sobre H. D. hablando de una poeta posterior: Levertov no solo acusó su influencia, sino que, escribiendo sobre su predecesora, reflexionaba en voz alta sobre procedimientos y maneras que ella misma utilizaba.

## 2. H. D., poeta «imaginista»

Pero decíamos que H. D. renegó pronto del Imaginismo, es decir, de aquella poética de lo delicado frugalmente entrevisto —valga el ejemplo antes aducido en el poema de Levertov—, para embarcarse en empeños de mayor aliento que, curiosamente, se beneficiaban en gran medida de lo

aprendido en los años de pura experimentación. Ello es evidente en *The Walls Do Not Fall* —«No caen las murallas» en la traducción de Natalia Carbajosa que publicó Lumen en 2008—, el primero de esos empeños y primera también de las tres entregas de *Trilogy* («Trilogía»), el triple poema que H. D. publicó durante los aciagos años de la Segunda Guerra Mundial. Es gran poesía en un sentido inverso a como lo son, por ejemplo, los *Cuatro cuartetos* de Eliot o los *Cantos* de Pound. Porque, mientras estas dos últimas obras representan, en cierto modo, el fracaso del programa vanguardista con el que sus respectivos autores iniciaron su trayectoria literaria, y son, en más de un sentido, un regreso a los modos discursivos de la poesía meditativa del siglo XVII, el extenso poema de H. D. es todo lo contrario: una demostración de que las propuestas retóricas e ideológicas de aquel programa podían utilizarse para obras de gran aliento.

Eso es *Trilogy*: un muestrario de los recursos y maneras que pusieron en boga los *imaginistas* —H. D. fue una de las más destacadas poetas del grupo, a la altura de su maestro y mentor, Pound—, puestos al servicio de un ambicioso poema filosófico-religioso. Versos lacónicos e imágenes visualmente muy depuradas —un gusano que avanza por el envés de una hoja, una palmera que aporta sombra al filo de un trigal, un molusco que alimenta la dureza de su concha desde la vulnerabilidad de su núcleo blando— para dar cuenta, mediante ellas, de un pensamiento muy complejo.

Véanse, al respecto, las primeras y estremecedoras secuencias del tercero de los tres poemas que integran la serie, *The Flowering of the Rod* —«La floración de la vara» en la traducción citada; aunque «rod», en la literatura religiosa en lengua inglesa, tiene el sentido añadido de «cruz», la cruz de Cristo—. Independientemente de las creencias que el lector pueda tener al respecto, impresionan las sencillas constataciones que H. D. hace a propósito del anhelo de resurrección, así como su comparación del mismo con el instinto que, según dice ella, lleva a algunas aves a sobrevolar el punto del océano en el que pudiera haber estado la Atlántida, el continente perdido: vuelan, dice la poeta, hasta caer exhaustas, y lo hacen en nombre de un anhelo que se reduce, básicamente, a un recuerdo; que es, quizá, lo que hace que estos versos tan ajustados al dogma tengan un alcance que va incluso más allá —o más acá— de ese dogma: la posible trascendencia a la que apelan puede que no sea, al fin y al cabo, un salto a una dimensión desconocida, sino... un regreso a un

pasado del que solo guardamos una muy imprecisa memoria.

Imprecisa es también la memoria que se guarda de otro detalle de la biografía de H. D. que nos la retrata, sin embargo, como una mujer muy de su tiempo: *Borderline*, la extraña e hipnótica película de 1930 que la poeta protagonizó junto con el cantante negro Paul Robeson bajo las órdenes de Kenneth Macpherson, amante de Doolittle —así lo afirma incluso la pudorosa biografía que cierra la edición de *Trilogy* en la prestigiosa editorial New Directions— y marido de la millonaria Bryher Ellerman, que financió el filme y que también tenía sus lazos sentimentales con la poeta. La película, que ahora puede verse en la pulcra versión restaurada que estrenó el British Film Institute en 2006, reflejaba un poco esa atmósfera de atracciones cruzadas, de tolerancias tácitas o explícitas, aunque no siempre bien avenidas. Y lo hacía en el lenguaje, entonces en plena madurez, del último cine mudo: expresivo, denso, capaz de aprovechar al máximo las posibilidades del encuadre, el montaje y el ritmo... Aunque no traemos todo esto a colación para hacer la elegía del cine mudo, sino para anotar que la imagen que la poeta devenida actriz muestra en esta película casa bien con la que podemos poner a la voz que resuena en los versos visionarios de su *Trilogía*: una mujer crispada, seca, con ojos un tanto desorbitados y un algo de intransigencia aplicada a una moral muy particular...

Aunque probablemente sea mi imaginación la que añade todo esto y la pobre H. D. se limitara aquí a poner su cara al servicio de un capricho ajeno.

### 3. Sylvia Plath al margen de su biografía

En la resaca de estas lecturas de poesía norteamericana del siglo XX, recalco en Sylvia Plath (1932-1963), a la que leo en la antología póstuma de su obra que publicó su marido, Ted Hughes. Y releo también un apasionado librito sobre ella que reseñé hace años para El Cultural: *La mujer en silencio. Sylvia Plath y Ted Hughes* de Janet Malcolm. Lo primero tiene sus inmediatas compensaciones: Plath, en efecto, aprendió bien la duradera lección que la vanguardia anglonorteamericana legó a la posteridad: la de que es posible articular un discurso poético eficaz basado en asociaciones más o menos libres, muchas veces sustentadas en imágenes, y que este discurso puede sustituir con venta-

ja al discurrir más o menos lógico de la retórica tradicional. Los mejores versos de Plath se basan en ese principio, que se impone con facilidad incluso a los excesos verbales más o menos expletivos a los que tantas veces se entrega esta poeta tan mal avenida con el mundo. Nada más que por eso merece la pena leerla: su obra es un ejemplo de los benéficos efectos que una coyuntura poética bien encarrilada puede ejercer incluso sobre poetas poco conscientes de los recursos que manejan. En ese sentido, Plath es una aventajada discípula de esos grandes clasicistas — en el sentido de iniciadores o fundadores de tradiciones que venían a reavivar las ya existentes— que fueron Eliot y Pound.

Poemas como «Winter Trees» («Arboles de invierno») y «Sheep in Fog» («Ovejas en la niebla») representan la culminación del arte de Sylvia Plath; y, si se quiere, la culminación del programa que se propuso la poesía norteamericana del siglo XX, según quedó este enunciado por la entusiasta caterva *imaginista*: acuñar poemas que aunesen la inmediatez visual y el complejo emocional asociado a esa imagen. En ese sentido, de haber perseverado esta poeta en esa dirección, habría llegado a representar, respecto a la vanguardia norteamericana, lo que Federico García Lorca fue para el surrealismo europeo: un poeta verdaderamente dotado, original, capaz de extraer todo su potencial al nuevo campo abierto. Sabido es que la poesía de Plath frecuentemente se decantó por otros derroteros, a los que debe su actual popularidad —que la poeta no llegó a disfrutar en vida— y su capacidad polémica. Pero eso no resta mérito, en absoluto, a la evidencia de que llegó a tocar, en contados poemas, la meta expresiva con la que habían soñado los poetas norteamericanos de las dos generaciones precedentes.

Lo curioso de los poemas mencionados —a los que podríamos sumar algún otro, como los dos dedicados a las amapolas: «Poppies in July» y «Poppies in October»— es que su dependencia respecto a determinados recursos expresivos de la lengua inglesa es tal que resultan prácticamente intraducibles. Cómo trasladar, por ejemplo, el primer verso de «Winter Trees» —«The wet dawn inks are doing their blue dissolve»— conservando la misma concentración expresiva que el original. Lo más cercano que se puede alcanzar, creo, es este versículo dual, compuesto de dos endecasílabos: «Las tintas frescas del amanecer están obrando su fundido azul». Pero ¿no se pierde aquí el otro sentido de *dissolve*, desleír, que tan bien casa

con la cualidad líquida de las tintas que operan el fenómeno descrito?

Más complicado, me parece, es rendir el significado de este otro primer verso, el de «Sheep in Fog»: «The hills step off into whiteness», que quizá podríamos arriesgarnos a traducir así, haciendo uso de nuevo de un versículo dual —eneasílabo y heptasílabo—: «Un paso más y las colinas se pierden en lo blanco»...

Y dejo estas anotaciones, que he ido haciendo en los márgenes de la edición inglesa de la antología póstuma que mencioné antes, y en las que ahora, cuando las copio aquí, me parece entrever un método para abordar la traducción de este tipo de poesía —esencialmente amétrica, sí, pero muy apoyada en recursos rítmicos y léxicos casi exclusivos de la lengua inglesa— a un dialecto poético castellano que también apele de algún modo al buen oído del lector de poesía en esta lengua. Y ello, sin discutir los logros de las traducciones ya existentes, alguna de las cuales —la que publicó Raquel Lanseros en 2018— incluso he reseñado.

También lo hice en su día, como ya he mencionado, con el ensayo biográfico sobre Plath y Hughes que hizo Janet Malcolm y cuya traducción española se publicó en 2003: uno de esos libros *personales* nacidos a contrapelo de la pesquisa erudita. Sin embargo, y a la luz de los motivos que hoy me llevan a él, su relectura me decepciona: qué poco aporta la biografía de un poeta —incluso una no-biografía como esta, polémicamente reñida con los principios básicos del género— al conocimiento de su obra. Si acaso, detrae méritos y nos hace concebir la inquietante idea de que la creación literaria casi nunca vale el alto precio que algunos han pagado por ella. A la luz de la biografía de su autora, la poesía de Plath puede parecer —no digo que lo sea— un subproducto patológico y el precio de su consecución incluye la infelicidad de varias personas: ella misma, su marido, algunos de los allegados de ambos e incluso no pocos lectores que han creído necesaria una cierta asimilación de las posturas vitales de la poeta para poder entender y apreciar su obra.

Sabemos ya que no es así, aunque para ello debemos hacer un esfuerzo adicional de objetivación que quizá no siempre es posible. Ocurre lo mismo con los accidentes vitales e históricos que llevaron a la temprana muerte de Keats o Lorca, pongo por caso. Sus biografías son siempre un estorbo para entenderlos. Aunque nos digan muchas otras cosas, por supuesto, del tiempo que les tocó vivir.

#### 4. Daños colaterales: Anne Stevenson

La relectura del libro de Janet Malcolm me lleva a *Correspondences* de la también inglesa, pero criada en los Estados Unidos, Anne Stevenson (1933). Llego a este singular libro-poema atraído por lo que de él dice la mencionada biógrafa de Sylvia Plath. Stevenson también lo fue y su biografía de Plath se resintió, al parecer, de la excesiva tutela que sobre ella ejerció la albacea oficiosa del legado de la autora de *Ariel Poems* que no fue otra que su cuñada, la hermana del marido de Plath, el también notable poeta Ted Hughes. No demasiado alejada en edad de su biografiada, Stevenson se refiere en sus escritos a la tesitura que ambos conocieron en sus años formativos: la América de los años cincuenta, con su «asombroso código de represión sexual» y otras gaitas que pesaban sobremanera sobre las mujeres que, habiéndose criado en un medio académico y en las aspiraciones de la cultura humanista, comprobaban cómo estas apenas alcanzaban concreción en la realidad de la vida adulta.

Es conocida la trágica salida que Plath encontró a sus frustraciones. Stevenson, por su parte, pagó su débito a «la infecciosa contracultura» —son palabras suyas— de los sesenta-setenta y en descargo escribió este libro, *Correspondences*, que leo en su primera y creo que única edición, elegante y sobria, como corresponde al concepto de edición de la poesía que tienen los anglosajones, tan alejado de ese modelo de libro delicadito que por aquí se gasta... Hace en él la poeta un exhaustivo ajuste de cuentas con su medio, representado por una familia muy parecida a la suya, a la que oímos expresarse a través de una serie de cartas, fragmentos de diarios y otros documentos escritos a lo largo de siete generaciones.

Estas cartas-poemas de Stevenson transmiten con asombrosa eficacia la idea de que la principal herencia que una generación deja a otra es su frustración, y que cuando esa frustración se hace más evidente y dolorosa es precisamente en el momento en el que la coyuntura histórica parece empeñada en favorecer la emancipación personal. De ahí que todo el tinglado estalle a finales de los años sesenta, y que los personajes más atormentados de toda la saga sean justo quienes conocieron esa tesitura liberadora.

Libro dotado de una extraña amenidad, que al principio se lee como una novela y deja luego en el ánimo una honda impresión que invita a nuevas relecturas y medi-

taciones, *Correspondences* resulta una obra tan aleccionadora como, pongo por caso, *The Spoon River Anthology*, la colección de epitafios de vidas desdichadas que compuso otro gran referente de la poesía norteamericana del siglo pasado y modelo de poetas sucesivos: el ineludible Edgar Lee Masters.

## 5. Cerrando el círculo: Levertov otra vez

El nombre de Denise Levertov, decía al principio, aparece inevitablemente en cuanto uno se embarca en la lectura de las poetas hasta ahora mencionadas: muy especialmente H. D., a quien dedica algún que otro estudio que certifica la vigencia de esta vieja poeta de la coyuntura «imagi-nista». La poesía de Levertov está bien representada en las conocidas antologías de poesía norteamericana que firman Donald Hall (en inglés), Alberto Girri (bilingüe) y la ya clásica de José Coronel Urtecho y Ernesto Cardenal. Además de los poemas que figuran en esas antologías, leo ahora sus *Selected Poems* (New Directions, 2002).

Hay una diferencia notable, por cierto, entre los poemas más recientes de esta autora, que cierran este último libro, y los que antologan los otros muestrarios, sobre los que han pasado ya sus buenos treinta o cuarenta años o incluso más. En las antologías, Levertov es básicamente una discípula aventajada de William Carlos Williams—véase, por ejemplo, el espléndido *Six Variations*—, a quien supera en calidez, humor y frescura, aunque sin alejarse decisivamente del credo minimalista del maes-

tro. Solo la selección de Donald Hall se aparta un tanto de esta convención, por cerrarse con un poema de largo aliento sobre los recuerdos ingleses de la autora (*A Map of the Western Part of the County of Essex in England*), donde ese minimalismo desaparece para dar paso a una evocación cordial del paisaje y las experiencias asociadas a él, en un tono que recuerda, contra toda expectativa, a los poemas sobre la campiña inglesa (*Sussex*, por ejemplo) que escribió Rudyard Kipling. Es el tono que predomina en la etapa madura de la poesía de esta autora, que en sus últimos años revestirá también un cierto espíritu reivindicativo que recuerda los modos de la poesía protestataria de las décadas de los sesenta y setenta. Pero incluso en esos casos mantiene Levertov la altura de tono y la pertinencia del poema más allá de la circunstancia política o el hecho noticioso que lo ha motivado, como lo demuestra, por ejemplo, el demorado tratamiento «paisajista» que da a *In California during the Gulf War*, un buen ejemplo de esa poesía «ocasional».

Lo que cierra el círculo: de la poesía que empezó a escribirse en torno a los años de la I Guerra Mundial, en parte inspirada por una especie de temerosa fascinación ante el despliegue de maquinaria destructora, a la que se escribió a propósito de una guerra reciente cuyos ecos todavía resuenan, pasando por la que desarrolla las tesis morales y religiosas de la segunda posguerra y la que reflejó las contradicciones de la no del todo bien resuelta coyuntura libertaria que Occidente quiso darse a finales de los años cincuenta... Un siglo en cuatro nombres de mujer. ■ ■