

LA EPOPEYA
DE UNA CONCIENCIA

SERGIO CODDOU

Un preludio en mi menor

“Todo en estos poemas es personal, confesional, palpable, pero el modo en que se siente es alucinación controlada, la autobiografía de una fiebre”. Esto que Robert Lowell escribe en 1966 para el prólogo de *Ariel*, el libro póstumo de Sylvia Plath, podría aplicarse perfectamente a su propia obra.

Poco después, en un *post scriptum* (“Afterthought”) incluido en *Notebook 1967-1968*, Lowell dice que “el hilo que unifica toda mi obra es mi autobiografía, es un preludio en pequeña escala, escrito con diferentes estilos y lleno de digresiones”; palabras que de manera directa establecen un contraste entre su obra y ese monumento poético que es *The Prelude (An Autobiographical Poem or The Growth of a Poet’s Mind)*, de William Wordsworth. Para Lowell, su proyecto poético no tenía la vocación didáctica y reveladora de la ambiciosa e inconclusa obra de Wordsworth. Todo lo contrario: lo suyo no iba a ser un gran fresco de la “evolución de la mente de un poeta”, sino una serie de bocetos dispersos del hombre a secas, del individuo que está por debajo de la vestimenta de

poeta, que no es una figura fija ni una naturaleza muerta, sino un ser complejo, inabarcable y contradictorio. En caso opuesto, dice, su obra sería como “el peregrinaje de un zombie”. Lejos de eso, Lowell sale triunfante de su empeño, y esa obra, que podríamos titular *Preludio en mi menor*, se alza como una composición que, con distintas tonalidades, con ritmos y timbres variables, ausculta de manera exitosa la realidad, esa incontenible nebulosa que es un “todo indivisible en flujo perpetuo”, en palabras de David Bohm.

Las mil doscientas páginas del volumen de sus *Collected Poems*, sumadas a las casi cuatrocientas de su *Collected Prose*, pueden ser leídas como el recuento de la vida de uno de los grandes poetas norteamericanos de la segunda mitad del siglo xx, principal representante de una de las corrientes que mayor influencia ha tenido en la poesía de habla inglesa en las últimas décadas —y en la de otros idiomas— y que ha sido comúnmente identificada como “poesía confesional”. Conviene advertir, sin embargo, que Lowell no ha volcado *toda* su vida en su obra literaria. Ya sabemos que eso sería imposible. Lo que ha hecho es articular una biografía, la suya propia, en torno a episodios seleccionados y organizados para conformar este enorme fresco que retrata la epopeya de una conciencia; una conciencia intoxicada de sí misma.

Tras leer los dos tomos que reúnen la poesía y la prosa completas de Lowell, uno tiene la impresión de saberlo prácticamente todo acerca de su vida, al menos a grandes rasgos. Pero de lo que dispone, en realidad, es del detallado panorama de una conciencia que ha sobrevolado y di-

seccionado con ánimo obsesivo un puñado de hechos relevantes que en sí no configuran una vida. Una infancia transcurrida dentro de una familia patricia de Boston, los conflictos con sus padres, varias crisis religiosas –primero con el puritanismo, luego con el catolicismo–, el encarcelamiento por hacerse objetor de conciencia durante la Segunda Guerra Mundial, el fracaso de tres matrimonios, unas cuantas estadías en instituciones psiquiátricas: éstos son los datos. Nada más, nada menos.

A mediados de los años cincuenta, Lowell tenía bien ganado su prestigio literario. Era uno de los más destacados representantes de una brillante generación de jóvenes poetas destinada a renovar la poesía norteamericana, pero llevaba varios años sin publicar, y su vida personal estaba siendo minada por constantes tribulaciones, entre ellas una sucesión de crisis maníaco-depresivas que iban a tener un creciente protagonismo.

En esos años, por recomendación de uno de los médicos que lo trataban, Lowell comenzó a escribir sobre su propia vida. Nunca llegaría a completar lo que cabe entender por una autobiografía, pero aquel intento dio lugar a un texto en prosa que destaca como uno de los centros gravitacionales de toda su obra poética. Me refiero al que abre este volumen: “91 Revere Street”.

La casa que la familia ocupó en la calle Revere constituye el marco de la nostálgica evocación que Lowell hace de su infancia en Boston, de sus antepasados, de sus años de escuela, de la decadencia de su padre, quien, empujado por su vehemente madre, dejó la Marina para ser empleado de la empresa de jabones Lever.

El relato autobiográfico “91 Revere Street” fue publicado originalmente en la revista *Partisan Review* (núm. XXIII, otoño de 1956) y luego pasó a integrar la segunda parte de *Life Studies* (1959), libro de Lowell que suele ser señalado como una de las piedras fundacionales de lo que el crítico M. L. Rosenthal calificó como “poesía confesional”. Esta magnífica pieza narrativa, que emula el estilo de Flaubert, también configura el trasfondo de la cuarta parte de aquel libro, varios de cuyos poemas se nutren de las experiencias evocadas en “91 Revere Street” y remiten directamente a algunos de sus pasajes.

En su introducción a *Collected Prose* de Lowell, Robert Giroux dice que, a pesar de haber firmado un contrato para la publicación de su autobiografía, el poeta jamás concluyó ese proyecto, del que sólo llegó a terminar las tres piezas que ofrecemos en este volumen.

“Antebellum Boston”, escrito en 1957 y publicado por primera vez en *Collected Prose*, según Giroux “evoca deliberadamente las primeras líneas de *The Education of Henry Adams*”, y es un recuento de segunda mano –construido a partir de fotografías, anécdotas y especulaciones más o menos plausibles del autor– de los años previos a la Primera Guerra Mundial, los que rodean el nacimiento del propio Lowell, quien se remonta incluso más atrás y reconstruye el cortejo y noviazgo de sus padres.

Escrito asimismo en 1957, “Cerca del acuario inestable”, que también apareció por primera vez en *Collected Prose*, es una memoria de la estadía de Lowell en un hospital psiquiátrico en el que el autor estuvo voluntariamente internado para ser tratado por lo que él describió como

“un ataque de entusiasmo patológico”. Aquí, junto a algunos pasajes de su infancia, Lowell rememora el repatriamiento del cadáver de su madre, fallecida en 1954 en Rapallo, y la muerte de su padre, ocurrida en 1950.

A estas tres piezas de un inconcluso proyecto de autobiografía se añade en estas páginas una selección de poemas. En primer lugar, “Más allá de los Alpes”, poema de tránsito hacia el nuevo período de la poesía de Lowell que inaugura *Life Studies*. El poema evoca de modo velado cómo Lowell se liberó del formalismo métrico y el simbolismo religioso de sus primeros libros (*Land of Unlikeliness*, de 1944; *Lord Weary's Castle*, de 1946, y *The Mills of the Kavanaughs*, de 1951).

Los poemas seleccionados de *Life Studies* (acaso el libro más influyente de la segunda mitad del siglo xx en la poesía norteamericana) son los que mayor relación tienen con los episodios narrados en “91 Revere Street”, configurando una nueva aproximación, esta vez en forma poética, a los mismos, lo que ciertamente subraya la voluntad del poeta de galvanizar dichos episodios para urdir su proyecto literario de autobiografía enmascarada mediante la selección de un puñado de hechos –reales o ficticios, no importa– para dar la impresión de estar componiendo *una vida*. Entre ellos destacan “Comandante Lowell (1887-1950)”, relativo a la decadencia de su padre al dejar la Marina, y “La hora del zorrillo”, que, inspirado en “The Armadillo”, de Elizabeth Bishop, viene a constituir una suerte de arte poética. Además, se incluye un poema dedicado a Delmore Schwartz que sirve

de fiel retrato de una generación tan brillante como desdichada. Quizás los versos que mejor describen a esta generación sean las palabras que Lowell pone en boca de Schwartz, que resuenan como una profética sentencia: “Nosotros, poetas, en nuestra juventud, comenzamos en la tristeza; / y después, al final, vienen el abatimiento y la locura”.

El resto de los poemas seleccionados son aquellos que mejor retratan las distintas etapas vitales y poéticas de Lowell. Si bien en *For the Union Dead* (1964), a pesar de seguir en la línea confesional de *Life Studies*, Lowell se abrió a temas más políticos –aunque siempre desde una visión subjetiva–, en el resto de sus libros el autor nunca abandonó su tendencia a servirse de episodios de su propia vida e incluso de elementos de la intimidad ajena (fragmentos de cartas, alusiones a discusiones con algunas de sus ex mujeres) como materia prima para articular su poesía. Lo que cambió con el tiempo fueron el tono, la forma, la densidad de las imágenes, el peso específico de sus tribulaciones, el tamaño de su vergüenza. Lo que no cambió fue el nombre que le dio a su máscara; la máscara que utilizó para representar la epopeya de una conciencia en disputa con el mundo y, por encima de todo, consigo mismo.

Robert Lowell disfrazado de Robert Lowell

La poesía de Lowell floreció en un comienzo a la sombra de la de Allen Tate, para luego abrirse al influjo modernista de William Carlos Williams y Elizabeth Bishop.

Asimismo, a lo largo de toda su obra el autor reconoció la influencia de los gigantes de la poesía anglosajona: Shakespeare, Wordsworth, Blake, el Pound de los *Cantos pisanos* y el Eliot de *Prufrock*. También la de Charles Baudelaire, Thomas Hardy, Robert Browning y Gerard Manley Hopkins, a quienes quiso instalar como sus legítimos ancestros en lugar de los aristócratas Lowell y Winslow cuya sangre corría por sus venas. La prosa de Gustave Flaubert fue, por su parte, clave en la articulación del flujo narrativo de sus poemas, especialmente en *Life Studies*, *For the Union Dead* y el elegíaco *Day by Day* (1977).

La concepción de John Crowe Ransom de la poesía como una “forma superior de conocimiento” que nos permite vislumbrar la plenitud de la experiencia vital humana calza a la perfección con la praxis de Lowell, quien, con sus poemas astutamente disfrazados de confesiones, ilumina realidades universales.

I. A. Richards, padre del New Criticism, aseveraba que en un poema no importa *lo que dice* sino *lo que es*. Es una buena pista para enfrentarse a la poética de Lowell, cuyos poemas, que prácticamente en cada verso se visten de embarazosa y hasta “pornográfica” confesión, no son propiamente eso. Los hechos están ahí, exhibidos y dispuestos de una manera especial –como en una instalación de arte de vanguardia–, para decir algo que está mucho más allá de ellos.

Siguiendo a T. S. Eliot, quizás la figura crítica más influyente dentro de la poesía anglosajona de la primera mitad del siglo xx, podemos concluir que, si bien se puede expli-

car un poema investigando de qué está hecho y qué causas lo originaron –sirviendo esta explicación como base necesaria sobre la cual articular una comprensión más acabada de éste–, no se puede concebir el acercamiento a él sin hacer un esfuerzo por captar lo que *se propone ser*. En este sentido, cobra importancia el empeño de Robert Lowell para que el lector “crea” que sus poemas versan sobre una vida, la de Robert Lowell. Lo que viene a sugerir con ello es que la recreación de una vida se alza como un artefacto más grande que la vida misma que dice retratar, amplificando los alcances y resonancias de los hechos (manipulados unos, pasteurizados o inventados otros, o bien llevados al papel sin barniz alguno, si es que tal cosa es posible) para “levantar un monumento más duradero que el oro”, según la célebre expresión de Horacio, tan citada para referirse a la inmortalidad de esas creaciones literarias que llamamos clásicas, básicamente porque sobreviven, por siglos e incluso milenios, a sus creadores.

En una entrevista con Frederic Seidel, publicada en el número xxv de *Paris Review* (invierno-primavera de 1961), Lowell dice que la “ilusión de realidad” en un poema “confesional” es una estratagema estética. Los hechos, unos inventados y otros modificados por el poeta, son presentados por éste de modo que el lector crea que está leyendo al Robert Lowell “real”. Un ejemplo de manipulación poética de la realidad es el conmovedor poema “Hablar de la miseria que encierra el matrimonio”, en el que una mujer cuenta que cada noche se amarra al muslo las llaves del auto y diez dólares. La anécdota fue relatada a Lowell por la mujer de Delmore Schwartz,

poeta alcohólico e insomne, adicto a los barbitúricos y de personalidad tan autodestructiva como la del propio Lowell. Como bien señala Frank Bidart, editor de sus *Selected Poems*, “el poder de *Life Studies* no es el resultado de la fidelidad a la realidad, sino de la ilusión de fidelidad, dada por la disposición y reinención” de los hechos. Lo que nos entrega Lowell son, citando a John Ashbery en “A Man of Words”, “versiones enmarañadas de la realidad”, pues –como el mismo Ashbery escribe en un poema (“Absolute Clearance”)– “la verdad no basta”.

En primera instancia, Lowell parece seguir la premisa de Eliot conforme a la cual la poesía “no es la expresión de la personalidad, sino un escape de ésta”; pero lo hace de una manera indirecta, como intentando subvertirla al aparentar expresar la más íntima interioridad del poeta, destruyendo la máscara (*personae*) de la que hablara Pound de una manera muy peculiar: poniéndose (tras bastidores) la máscara de Robert Lowell, el hijo del oficial de Marina Robert Lowell y de Charlotte Winslow.

Es decir, el poeta se pone la máscara del individuo que está detrás del poeta, pero no quiere que la máscara sea reconocida como tal, sino que sea confundida con su verdadero rostro. Para confeccionar este efectivo disfraz, Lowell utiliza en muchos casos fragmentos de su propia piel, disecionando sus deseos más ocultos, sus frustraciones, sus cuitas con la vida. Al decir de Derek Walcott, Lowell suele escoger las escenas más vergonzosas, amargas y dolorosas para hacer “miel a partir de la bilis de su enfermedad”.

Volviendo al mote *confesional*, que a Lowell nunca le gustó, pero que no descartó con demasiada vehemencia,

podríamos decir que toda poesía lírica, en la cual –parafraseando a Eliot– el poeta habla consigo mismo o con otro, es, de un modo directo o indirecto, un dispositivo confesional. El enfoque que dio Rosenthal al confesionalismo de Lowell, sin embargo, apuntaba al carácter estrictamente autobiográfico de su poesía, que mostraría a un Lowell sin maquillar, sin adornos ni enmiendas. Ésa fue justamente la causa que hizo que su antiguo mentor, Allen Tate, descartara el valor de los poemas de *Life Studies*, por considerarlos impudicamente autobiográficos.

En una primera lectura de los poemas más “confesionales” de Lowell uno tiende a estar de acuerdo con Rosenthal cuando dice que “es difícil no concebir *Life Studies* como una serie de confidencias personales, más bien vergonzosas, que uno está obligado por decoro a no revelar”; o cuando, acerca de “91 Revere Street” en concreto, sostiene que es “esencialmente una desacreditación pública de la virilidad y el carácter de su padre”, así como del “entorno social y familiar de su familia”. Sin embargo, al ver el conjunto con mayor perspectiva, eliminado el filtro impuesto por la pudorosa óptica que seguramente tenían los críticos que se ruborizaron al leer estos apuntes autobiográficos de un puritano díscolo, despojados de vergüenza y recato, podemos afirmar que Rosenthal se equivoca, pues en cada frase de “91 Revere Street” se respira un profundo amor y compasión por el padre. De hecho, es justamente por el amor que profesa a su progenitor por lo que Lowell tiene la necesidad de retratar su caída, inflingida en gran medida por una madre que se negaba a aceptar el cambio de *statu quo* en una época de profundas transformacio-

nes, donde la caída de los “brahmanes de Boston” (término acuñado en el siglo XIX por Oliver Wendell Holmes para referirse a los ricos comerciantes de la ciudad, herederos de los primeros colonos puritanos, una élite cultural y plutocrática cuyos únicos vestigios apenas sobrevivían en las guías turísticas de Boston cuando Lowell era niño) es un episodio más de un cuadro mayor de desmembramiento y fractura que por entonces atravesaban todas las sociedades modernas.

A pesar de la reputación que había alcanzado Lowell a fines de los años cincuenta, no fueron pocos los que calificaron *Life Studies* de arte “impuro”, entre ellos, como ya se ha dicho, el propio Allen Tate, a cuya sombra había madurado Lowell. Por su parte, Rosenthal fue más cuidadoso al señalar que, si bien ese libro le parecía de entrada la manifestación de un arte impuro, una vez completada su lectura esta impureza devenía un triunfo. En el otro bando, Eliot, con su casi infalible paladar crítico, celebró *Life Studies* como una de las principales obras poéticas de la segunda mitad del siglo XX, de la cual remarcaba la capacidad por parte de Lowell “para hacer uso de su patrimonio” particular. Marjorie Perloff también celebró el libro, destacando que su “dicción es suelta y coloquial, mientras que sus patrones rítmicos tienden a ser cuasi narrativos”. Edmund Wilson, por su parte, señaló que Lowell y W. H. Auden fueron los únicos poetas de su época con “el talento necesario para lograr carreras brillantes a escala decimonónica”.

En definitiva, Lowell hizo lo que solamente unos pocos logran en la literatura: articular una voz poética genuina

con poemas que lidian con pesares cotidianos y amarguras prosaicas, disputas con familiares y con amantes, alimentadas por antidepresivos y regadas con alcohol. Lowell logra transmitir el infierno particular del poeta (“yo mismo soy un infierno”, escribe en “La hora del zorrillo”) para que éste se convierta en el infierno que todos nosotros reconocemos como propio. En este sentido, su mayor logro fue hilvanar la epopeya de su propia conciencia, que permanece conectada con la historia (personal y colectiva) y que sucumbe ante la ferocidad de lo real.

Una confesión de Lowell publicada en 1977, el mismo año en que murió, en la revista *Salmagundi*, puede servir (ahora sí), a modo de conclusión, para ilustrar el nulo carácter “práctico” de la poesía y el íntimo fracaso que puede albergar el triunfo artístico: “Todos mis poemas son escritos por catarsis, pero ninguno puede curar la melancolía o la artritis”.