

Del poeta anónimo al lector común

Lars Försell

Traducción de Aurelio Asiain

En 1947 yo estudiaba Literatura Inglesa en un pequeño *college* norteamericano en las orillas del río Mississippi, y prestaba especial atención al movimiento romántico.

Me asombraba la diversidad de la poesía inglesa, diversidad y riqueza que se remonta al Renacimiento.

Junto a poemas épicos retóricos como "The Faerie Queen", de Spenser, y "Childe Harold", de Byron, encontré canciones y baladas, poemas satíricos y elegantes homenajes en obsequio de damas hermosas, con frecuencia escritos por la misma mano.

Así que cuando volví a este país, en el verano de 1948, escribí un ensayo llamado "El poeta anónimo" —muy complicado, ya que en esa época los ensayos tenían que serlo para llegar a los lectores correctos— en el que pugnaba por una mayor diversidad en la producción de literatura: la poesía, pensaba yo, no sólo tenía distintos géneros, poemas épicos y canciones satíricas, sino que podía escribirse además en distintos niveles, de modo que tan pronto pudiera dirigirse a la minoría selecta, tan pronto a un auditorio más amplio, de un gusto más convencional, y en último término quizá a los muchos a los que en realidad la poesía les importa un rábano.

Para entonces la modernidad se había apoderado de la poesía sueca, de modo que quien escribiera en versos rimados se veía condenado a situarse entre los reaccionarios que estaban contra la poesía moderna y, desde luego, en el bando enemigo.

Algunos años más tarde, hacia mediados de los cincuenta, me topé con las novelas y las canciones de Boris Vian.

Para entonces estaba medio olvidado. En la época del existencialismo de Sartre había sido una figura dominante, que tocaba el corno y la trompeta en el Tabou. Ahora era productor en la compañía grabadora Barclay y todo el mundo consideraba perdida su causa, excepto yo, el escritor profundo y sutil del ensayo "El poeta anónimo".

Las sinfonías tocaban su canción "Le deserteur" y los soldados norteamericanos la bailaban en los barecillos porque no entendían su mensaje: desafiaba a todos los soldados del mundo —y en particular a los que estaban en Indochina— a que desertaran. Era una visión maravillosa pero hizo falta otra guerra, la de Argelia, para que la canción llegara a ser oída en círculos más amplios, por la gente común y corriente.

Lo busqué. Vian vivía muy pobremente, con su esposa, en lo que había quedado del viejo Moulin Rouge, en un callejón de Montmartre llamado Cité Veron. En el primer piso de aquello que antes había sido un cabaret vivía Jacques Prevert.

En el segundo, Boris Vian, en lo que él suponía que había sido el camerino y el recibidor de Yvette Guilbert.

Allí, envueltos por el humo bullicioso de una vieja estufa, hicimos entonces un trato. Yo traduciría "Le deserteur"; él me vendió los derechos escandinavos por un franco viejo.

Hubo ciertas complicaciones: resultó que ya había cedido los derechos de la canción a un editor enormemente celoso de su nacionalismo y que, en consecuencia, odiaba la canción. Me ordenó eliminar de la letra todo lo que fuera ofensivo al honor y la gloria de Francia. Mi versión sueca final resultó por ello muy sosa.

Lo que me fascinaba de Boris Vian no eran sus canciones —había oído canciones de cabaret aun mejores de Bertolt Brecht— sino que las novelas que también escribió fueran tan diferentes de ellas. Eran surrealistas, tenían cierta gracia wildeana y, desde luego, no habían sido escritas para un público que en esos días leía a Troyat y a Graham Greene.

Tras su muerte, en 1959, Boris Vian se convirtió por supuesto en una figura de culto y sus novelas, sobre todo *L'Écume du jour*, llegaron a miles de lectores, especialmente entre los jóvenes.

Boris Vian no es un gran escritor; es lo que los ingleses llaman un muy buen escritor menor. Antes de su muerte era incluso despreciado por el público selecto. Cuando le pregunté por él, mi amigo Jean-Claire Lambert me respondió: ¿para qué diablos quieres verlo?

Quería verlo porque había tenido mucho de poeta renacentista o romántico, al escribir en distintos géneros y, sobre todo, en distintos niveles. Me había probado que yo sentía deseable algo que era, además, posible.

Era un caso de esquizofrenia literaria como el que tanto desaba ser yo mismo. Me puse también a escribir canciones. Todavía lo hago a veces, y si la gente me reconoce en la calle no es a causa de mi poesía, que suele ser muy moderna, sino a causa de un puñado de canciones.

Tanto Vian como yo hemos sido acusados de populismo literario, lo que a ciertos ojos es un término muy denigrante.

Pero ¿fue de veras el populismo lo que hizo que en el siglo XIV Petrarca escribiera su *Canzoniere* en italiano, al lado de su gran poema épico virgiliano olvidado, *Africa*, sobre la vida y la época de Escipión el Africano? ¿O lo que hizo que Boccaccio, amigo íntimo de Petrarca, escribiera el *Decamerone*?

Esos hombres fueron realmente esquizofrénicos. Por lo menos Petrarca, que dedicó toda su vida al estudio de una lengua muerta que antes se hablaba sólo en los discursos de los grandes senadores romanos.

Petrarca y Boccaccio se volvieron muy populares con el tiempo, sin haberlo pretendido.

Al escribir en italiano —tenían por supuesto a Dante y a la *Commedia* como ideal— reformaron inconscientemente, y hasta revolucionaron, la literatura italiana y realizaron a su manera lo que después pediría Wordsworth en un famoso prefacio: escribir poesía en una lengua "realmente hablada por los hombres". Y aquello a lo que Ezra Pound apuntó en su proclama imaginista: que la buena poesía fuera como la

Gabriel Bien Aimé, *El corazón de Erzulie*.

buena prosa —y por buena prosa quería decir la de Flaubert y la de Joyce—, es decir, que no fuera verbosa ni retórica. Tanto Pound como Wordsworth combatieron el predominio de Shakespeare y Milton como fuente de imitación e inspiración.

Pound era, por supuesto, puritano y fundamentalista.

No sé si conoció la poesía de Neruda y sé sin duda que no se topó con Derek Walcott, pero sé desde luego que hubiera odiado su gran poesía.

Pero le dio ciertamente —con Eliot— una eficacia *noch nie dagewesenes* a la poesía.

Pound y Eliot no son nunca grises, ni en su poesía ni en su prosa. A mis ojos y oídos, *The Waste Land*, con toda su complejidad y oscuridad, es un poema entretenido. Para encontrar algo aburrido en Eliot hay que acudir a algunas de sus obras de teatro. Y en Pound, a sus Cantos luego desacreditados. Su heredero Auden emplea incluso la rima, lo que es un rasgo de veras populista. Me hubiera gustado escuchar una discusión que, según se rumora, hubo entre Brodsky y Tomas Tranströmer a propósito del uso de la rima. Brodsky defendió desde luego la rima, ya que su propia poesía está llena de ellas. Para Tomas Tranströmer un poema moderno rimado parece evocar los versos que se supone que escribimos los suecos como regalo de Navidad, aun si la mayor parte de la buena poesía se ha escrito durante siglos y siglos en versos medidos y rimados. Yo hubiera apoyado a Brodsky. Creo que una de las razones por las que se lee tanta poesía en Rusia es que la poesía rusa es rimada y se graba fácilmente en la memoria. ¿Por qué deshacerse enteramente de las rimas? La mayor parte de los poemas de Eliot están rimados de una

u otra manera: es el caso de los de Gunnar Ekelöf. Hasta Mayakovsky, gran revolucionario literario, rima: una vez oí en Moscú a un grupo de escolares recitar a Mayakovsky. No tenían los ojos empañados, sin embargo. Desde la escuela sé que aprender poesía de memoria es una experiencia dolorosa.

Sigue habiendo mucha poesía moderna que emplea viejos recursos tradicionales, como la rima y el metro. La revolución de la modernidad ha terminado y hoy muchos jóvenes poets emplean los recursos poéticos antiguos, tradicionales y casi olvidados.

Lo cual prueba que ha habido, muy secretamente, unas bodas de la modernidad y la tradición.

Creo que el primero que empleó el símbolo de las bodas fue André Malraux, cuando llamó a *Sanctuary* de William Faulkner las bodas de la tragedia griega y la novela policiaca. Ahora bien, el hijo de ese matrimonio, *Sanctuary*, guarda muy poca semejanza con sus padres. Faulkner fue, por supuesto —aunque quizá su retórica hubiera merecido la severa reprobación de Ezra Pound—, el profeta de una nueva novela de veras moderna que emplea el diálogo interior y otros medios freudianos y literarios. En un trance, entre 1934 y 1941, creó un ciclo muy parecido a las obras de Shakespeare. Y la definición de Malraux de unas bodas de la tragedia griega y la novela policiaca podría muy bien emplearse en el caso de Shakespeare. Es un extraordinario ciclo de novelas, personal e insensato, que no se parece a la tragedia griega o la novela policiaca. Es shakespeariano y faulkneriano. En otras palabras: pueden usarse los dioses griegos y los recursos de la novela policiaca pero no escribir una novela importante o una colección de poesía enteramente convencional en forma y contenido.

Siempre habrá alguna razón para insultar o instruir al que Virginia Woolf, en dos exquisitos libros de ensayos, llamó el lector común. La modernidad ha triunfado. La complejidad es necesaria si uno quiere —en palabras de Pound— HACERLO NUEVO. Lo cual deja el campo libre, más que nunca, a los *best-sellers* que no insultan —ni instruyen— al lector común. No pienso en realidad en escritores como Stephen King, Joan Collins, Judith Kranz o Jackie Collins, aunque es cierto que están por todos lados. Pienso más bien en los intentos desganados de parecer moderno y atento a los tiempos modernos de las novelas de escritores como Doctorow, William Styron o Umberto Eco. Todos tienen mucho éxito y suelen ser aclamados por los críticos serios como las niñas de nuestros ojos. Y sin embargo, esas novelas me provocan siempre la misma náusea que los libros que el lector común se lleva a las vacaciones de verano, cada vez que intento leerlos. En el Billy Bathgate de Doctorow hay cierta vulgaridad esencial y un auténtico populismo, tan especulador que resulta irritante. Sobre todo el tema: esos gangsters que durante algunos años han llenado, con todo y Padrino, las salas de cine. Como Doctorow, Styron y Joseph Heller son buenos escritores pero su fuego está de algún modo apagado por su inteligencia general. *El nombre de la rosa* —con sus préstamos de Agatha Christie para mantener la tensión— me resulta meramente aburrida.

¿Qué fue lo que pasó? ¿Ya no es posible escribir una novela como las de Dickens o Thackeray? *Cien años de soledad* es un buen intento, sin duda, pero encuentro mucho mejores las obras más cortas de García Márquez, sobre todo las primeras. Es como si hubiera que renunciar a algo, quizá

al propio genio, para tener verdadero éxito en el mundo literario. Balzac no era, ciertamente, el escritor más leído de su tiempo; si no me equivoco, lo era el novelista Paul de Kock. Si lo buscamos en una vieja enciclopedia veremos que parece haber sido un escritor bastante bueno, como Dumas hijo, que también era más leído que Balzac. Stendhal era un desconocido. El lector común —y el mercado del libro— parece preferir siempre a los segundones. Heller, Styron, Doctorow son definitivamente segundones. A Norman Mailer todavía podemos concederle el beneficio de la duda. Es uno de los escritores más prometedores de los Estados Unidos.

Pero una comparación entre la novela moderna o post-moderna, por un lado, y el desarrollo en otros campos estéticos: el cine, la música y la pintura, muestra que este desarrollo no es parejo. La más joven de las musas, la del cine, es sin duda la más convencional. El cine tiene todavía que contar una buena historia del modo mejor y más artístico para que todos los críticos parezcan satisfechos. El otro día leí que la última película de Wim Wenders, *Hasta el fin del mundo*, había sido duramente juzgada por los críticos como una mezcla de ciencia ficción, comedia, aventuras y romance que precisamente no se mezclaban. No hay continuidad, dicen los críticos. Y Wenders dice que así es la vida. Imaginemos a un pintor que se defiende porque su obra muestra una falta de continuidad y parece un *collage*. Si ustedes se dedican al *collage* —la señora Paz debe saberlo— los fustigarán más bien por convencionales y reaccionarios. En cambio, si ponen en círculo veinte bicicletas, estarán haciendo una *instalación*, merecerán análisis serios y serán respetados. Sería mejor que envolvieran el Pont Neuf en papel, si quieren tener éxito. No que el envoltorio sea extrañamente bello.

No se puede hacer eso en una película. Se trata desde luego, y con mucho, del arte más comercial y las buenas películas serán siempre, como en los cuarenta y cincuenta lo eran hasta las malas, un comentario maravilloso e interesante de la época. Se han hecho muy pocos experimentos en las películas, quizá porque los experimentos se ven hoy en gran medida como experimentos de años pasados, como *L'age d'Or* o *Le sang d'un poete* o *Relache*. No sé por qué, cuando los experimentos en el teatro solían producir avances. No creo que Toller o Kaiser vayan a ser muy representados, pero Brecht permanece, aun si hoy está pasado de moda. Y otros experimentos condujeron a "En attendant Godot" de Beckett y a las piezas breves de Ionesco. Quizá el éxito de Godot dependiera en parte de la admiración de Beckett por Laurel y Hardy: ¡vaya bodas entre un refinado hombre de letras y un mudo vulgar! Así que el arte cinematográfico elude más los experimentos; podría dar un Beckett o un Brecht con éxito comercial.

Hacia el final de su vida Schönberg dijo su famosa frase: Todavía hay mucho que escribir en do mayor.

Precisamente ahora él se enfrenta a un curioso destino. Su propia música está, muy sucia y muy injustamente, pasada de moda, en tanto que los jóvenes compositores juegan alegremente con las cuerdas en do mayor. Hoy parece que la escala dodecafonica y la música serial son vistas como un atolladero, un callejón sin salida, por los más jóvenes, que han sentido que deben dar por lo menos dos pasos atrás para avanzar tres. Pero, como en literatura, no se trata de crear música como la de Mozart, Beethoven y Schumann. Pese a



Gary Davis, *Mezcolanza*.

algunos esfuerzos por escribir conciertos para piano como los de Rachmaninof, la música sigue estando en marcha, y recurre al do mayor como algunos jóvenes poetas a la rima. Lo mejor de lo mejor de la música joven sigue siendo demasiado radical para el oyente común, pero supe que Stockhausen fue abucheado por músicos jóvenes en un concierto en Amsterdam, que parece haberse convertido en la ciudad de los compositores menores de treinta años. Es indudable que los tiempos han cambiado en los últimos diez años si Stockhausen es ridiculizado por los compositores más jóvenes.

Las artes viven, creo, en transición.

Pero hay mucho aún que sobrevive.

Sigue habiendo lugar para ello.

Con el tiempo, veinte por ciento de los lectores comunes se han vuelto exclusivos y raros en sus gustos.

Y hay siempre el poder de las palabras y los colores y las notas.

Nadine Gordimer podría ser una novelista más bien convencional en la tradición de Jane Austen y George Eliot pero su mensaje —y he hablado muy poco sobre el mensaje del Arte— es bastante revolucionario para atraer a los lectores con un gusto exquisito.

Recuerdo a la muchacha que se la ingenió para escapar de los tiranos de la China moderna; en una conferencia de prensa en Estados Unidos terminó leyendo un poema de Bei Dao.

El mensaje no fue comprendido en realidad por los hombres —por el lector común y el hombre común. □