

Así en la prosa como en el verso

Ángel Luis Luján

Raymond Carver

TODOS NOSOTROS. POESÍA REUNIDA

Trad. de Jaime Priede

Bartleby, Madrid 260 pp. 17 €

Hablar a estas alturas del final del sueño americano es, más que un tópico, una ingenuidad. El verdadero sueño es pensar que todavía tenga vigencia, siquiera nominalmente, tal concepto después de lo que ha llovido en prosa, verso, música y fotogramas. Y, con todo, los relatos y la poesía de Raymond Carver, que hacen de este tema su centro de gravedad, siguen diciéndonos algo y hablándonos desde su núcleo de desencanto, lo que indica que su obra significa alguna otra cosa que toca aún a la condición del hombre moderno, posmoderno o trasmoderno.

Raymond Carver se convirtió en los años ochenta en un autor de culto por sus narraciones breves y pasó a alzarse como el principal exponente de lo que se ha llamado «realismo sucio». Su manera de narrar descarnada, de frase breve, incisiva y desapasionada, las vidas que representa (el ciudadano estadounidense de clase media-baja asediado por el alcohol, las deudas, las fracturas familiares), dejan honda huella en la imaginación del lector. La sensación de vivencia real queda, además, resaltada por sus característicos finales truncados, que al no cerrar ni interpretar la anécdota dejan al lector toda la responsabilidad del sentido último (si lo hay). Carver aprendió esta técnica de Hemingway, pero antes de él de Flaubert –que puede decirse que escribe el primer relato del realismo sucio con *Un corazón sencillo*– y de Chejov.

He hablado de las narraciones de Carver no sólo porque sea lo más conocido de su obra, sino también porque se trata del mismo tipo de escritura en prosa y en verso. Su predilección por los géneros breves, como ha explicado él mismo, se debe a que es difícil concentrar la atención en textos más extensos, tanto para el autor como para el lector. Carver se adhiere, de esta manera, a una poética de la intensidad y del detalle. Se ha calificado su creación como de minimalista, y así es, pero se trata sobre todo de una manera de experimentar la vida, de cierta continuidad entre la biografía y la literatura. La autenticidad que respiran sus narraciones y su poesía se debe en gran parte a que refleja la experiencia de quien vivió realmente una vida rota y bajo el peligro de que se quebrara de nuevo a cada instante. La intensidad de su literatura no es una opción estilística sino una respuesta a sí mismo.

Bartleby publica ahora, en edición bilingüe, una amplia y acertada selección de la poesía de Carver, responsabilidad también del traductor. La misma editorial había publicado la obra póstuma del autor, *Sin heroísmos, por favor* (2005), con lo que tenemos prácticamente traducido al español a todo Carver. Esta poesía se mueve en el mismo universo temático que la prosa. La mayoría de los poemas presentan un germen

narrativo, el esbozo de una anécdota. Encontramos, además, diversos motivos y situaciones que aparecen en las narraciones. Por ejemplo, el poema «El correo» (pp. 149-150) tiene su correlato en el cuento «El elefante», de *Tres rosas amarillas*, con ese personaje asediado por las peticiones de dinero de toda su familia; «Hijo» (pp. 179-180) tiene que ver con el cuento «Cajas» del mismo libro, donde el hijo reflexiona sobre los constantes traslados de domicilio de la madre; el motivo de los caballos en la niebla que aparece en el poema «En plena noche con niebla y caballos» (pp. 125-126) aparece dos veces en la narrativa: en el cuento «Si me necesitas, llámame», y con alguna variación en «Caballos en la niebla», también de *Tres rosas amarillas*. Más que de trasvase entre géneros, podría hablarse de plasmación del mismo asunto por distintos medios expresivos. El propio Carver no se plantea la poesía y el relato como dos géneros distintos, según sus propias declaraciones. De hecho, confiesa aplicar la misma técnica para ambos: «Puedo decir que escribí el relato como si escribiera un poema: una línea; y otra debajo; y otra más. Maravillosamente pronto vi la historia y supe que era mía, la única por la que había esperado ponerme a escribir».

Aparte de tales relaciones temáticas concretas, poesía y narración forman parte de un mundo, una estética y un estilo comunes, y, a la vez, hay algo que las distingue. En poesía, Carver aprovecha para tratar temas personales de una manera más autobiográfica. Mientras que su narrativa puede entenderse como el diario de una sociedad en descomposición, la poesía sería más bien el diario personal de un individuo dentro de esa sociedad; y en ese diario íntimo, al contrario de lo que ocurre con la prosa, se habla también de regeneración y de momentos de epifanía, cosa que se ve especialmente en el último poemario publicado (un diario también de su enfermedad final), *Un sendero nuevo a la cascada*. Hay en la poesía, además, una veta hedonista que el autor no suele explotar en la prosa.

El estilo propio de la narrativa de Carver –escueto, contundente, de escasa ornamentación– resulta altamente llamativo y de un gran efecto al aplicarse a la poesía, pues otorga al poema la andadura del habla. Ello lo emparenta con Bukowski, pero lo aparta de autores como Ginsberg, que en su desgarrado realismo conserva algo del aliento épico y bíblico de Whitman. Carver, por el contrario, despoja a la poesía de toda retórica por influencia de William Carlos Williams (aunque sin llegar al letrismo) y aprovecha bien el juego que dan los encabalgamientos para situar palabras en lugares insólitos y partículas en el vacío de la pausa versal. Cualquier palabra cobra importancia en su poesía por muy simple, prosaica y usada que nos parezca. Se añade a ello el alegorismo de Frost y su percepción de la naturaleza como el lugar de las significaciones humanas. Está claro en esa escena en que el paseo de una pareja simboliza su posible futuro: «han tenido que sortear a su paso / alguna roca y rodear enormes troncos, / moverse con rapidez cuando se acercaban con fuerza las olas» (p. 135), o esa carretera que hay que coger «y no otra. Si no, / arruinarás tu vida / para siempre» (p. 188). Todo ello contribuye a crear una poesía difícil de definir, directa y a la vez elusiva, de tal transparencia y claridad que se vuelve compleja, ya que los símbolos se adensan al dárseles como puras realidades. Es lo que ocurre con el poema «Mi cuervo», que, contra toda la tradición literaria, no simboliza nada, es un simple pájaro y, por ello, mucho más (p. 118). Sucede también con las situaciones cotidianas que se convierten en descarnados símbolos de experiencias vitales trascendentes, como «Cierras la puerta por fuera, luego tratas de entrar» (pp. 93-94).

Es recurrente el símbolo de la pesca, y junto a él todo lo relacionado con el agua (el mar, los ríos, las cascadas); también las escenas de caza, como en Hemingway, en cuyo ámbito se sitúa la constante aparición de pájaros en fuga; incluso los objetos alcanzan una dimensión simbólica, como la cartera del padre (pp. 111-112), o el aro de latón de las ferias del primer poema publicado que aquí se nos da en apéndice (pp. 254-255). En palabras del propio Carver: «Tanto en la poesía como en la narración breve, es posible hablar de lugares comunes y de cosas utilizadas comúnmente con un lenguaje claro, y dotar a esos objetos -una silla, la cortina de una ventana, un tenedor, una piedra, un pendiente de mujer- con los atributos de lo inmenso, con un poder renovado».

A pesar de toda su carga de novedad, la poesía de Carver entronca con la gran tradición de la poesía inglesa posromántica caracterizada por el uso del monólogo dramático, en concordancia con el carácter narrativo de gran parte de su producción. Se trata casi siempre de poemas en primera persona, situados en una circunstancia vital concreta que el lector debe adivinar a partir de los datos que se nos dan en el texto, generalmente dirigidos a un interlocutor. Ejemplos claros son «A mi hija» (pp. 89-90) o «Madre» (pp. 192-193). En muchos de los poemas, sobre todo al principio, encontramos incluso un enigma, algo que no se cuenta y que con su silencio organiza el resto de los elementos.

La novedad que introduce Carver es la de llevar esta técnica hasta su límite. Si el monólogo dramático, según estudió Langbaum, surge como un cauce expresivo de la sensibilidad para escapar del puro paisajismo o la efusión romántica, Carver lo convierte de nuevo en vehículo de la sinceridad y de la pura expresión del yo, aprovechándose de que tal efusión nunca puede ser tomada al pie de la letra después de todas las teorías de la impersonalidad poética que han recorrido el siglo xx. Hay en esta actitud algo del primer Seamus Heaney, cuando se habla de la infancia, de la relación con el padre (bastante frecuente en prosa y verso) y de los funerales familiares.

El principal defecto de esta poesía es su carácter monótono y poco variado. A pesar de que se aprecia una ligera evolución en Carver, en el caso de los poemas finales, más llenos de elementos culturalistas frente al experiencialismo inicial, sin embargo, todos se parecen mucho unos a otros, y también a los cuentos.

La traducción, aunque correcta en su mayor parte, presenta algunas deficiencias. Por ejemplo, en la página 54 se traduce: «Comemos en la cabaña frituras y ostras empanadas / con pastelillos de limón de postre, como Kitty y Levin, / la pareja de la novela que emite la televisión pública», cuando el original dice: «Comemos [...] mientras el matrimonio de Kitty y Levin se desarrolla en la televisión pública»; en la 61 se traduce «as if it were impossible to drown» por «como si fuera imposible que me mojara», y debería decir «ahogarse»; en el poema «El año que viene» (pp. 87-88), «Detox» da la impresión de ser un lugar, cuando se trata del pabellón de desintoxicación de un hospital o una cárcel.

La dimensión temporal de los poemas de Carver expresan una y otra vez la relación del hombre con su pasado, tarea en la que invoca la compañía de Antonio Machado, aunque la de Carver es una temporalidad escindida, hecha de claudicaciones y renacimientos, de cortes y de momentos no del todo conectados, lo cual desmiente la

duración bergsoniana más propia de Machado. Se canta lo que se pierde, pero en Carver no hay apenas nostalgia sino la sensación de una caída, de una condenación sin fondo. Es una poesía que pretende, no obstante, existir sin principio ni fin (esta expresión se repite dos veces: páginas 88 y 96), un instante suspendido en el tiempo, que no viene de ningún lado ni va a ningún lado, que no tiene interpretación en ningún plano de la existencia conocido, lo cual carga la lectura de una fuerte sensación de oscura moralidad, de un simbolismo denso y transparente a la vez, que se niega a sí mismo.