

Aire fresco

Empezamos a tener una imagen bastante detallada de ese puzle o laberinto lleno de meandros que atiende, a falta de una etiqueta mejor, por el nombre de «poesía estadounidense contemporánea». El ritmo de publicaciones ha crecido de tal forma que hasta podríamos hablar de moda, si no fuera porque responde a una necesidad real, una búsqueda de modelos que amplíen los cauces de lo que entendemos por «lírica». Después de todo, los poetas norteamericanos nos llevan algunos lustros de ventaja trabajando en el ámbito indiferente, cuando no hostil, de esa «democracia del libre mercado» que Imre Kertész veía, en su último libro, encaminada «hacia la concentración del dinero y del poder [...], un fascismo discreto, con abundante parafernalia biológica, supresión total de las libertades y relativo bienestar económico»¹. No son los únicos, ni todas sus respuestas –por razones de orden estético y sociológico, sobre todo– son atendibles o importables, pero parece evidente que muchos lectores hemos mirado en esa dirección con una curiosidad genuina en la que alienta la búsqueda de nuevas formas de belleza capaces de dar cuenta de las tensiones, las contradicciones y (también) los privilegios de la vida en el primer mundo, la vida en el espacio blando, narcótico y a la vez sutilmente opresivo del tardocapitalismo.

Los excesos, que los hay, no deben oscurecer la importancia del fenómeno. Sí, se ha traducido a veces a la ligera, sin dar pautas de lectura ni situar a los poetas en su marco histórico, y mezclando un poco churras con merinas, pero siempre hay lectores atentos que no se dejan

¹ Imre Kertész, *La última posada*, trad. Adán Kovacsics, Acantilado, Barcelona, 2016, pp. 25-26.

confundir y saben sacar sus propias conclusiones. El miedo al papanatismo no puede hacernos caer en el extremo contrario de la cerrazón autárquica. Y si la posible moda termina despertando, como suele, un rechazo vengativo, nada podrá quitarlos lo leído. Que es como decir, en el mejor de los casos, lo releído. Quedarán los textos, y con ellos su onda expansiva, su capacidad de generar descendencia.

Una de las zonas de esta poesía que seguimos conociendo de manera imperfecta es la llamada «Escuela de Nueva York», ese grupo de poetas que a mediados de los años cincuenta empezaron a trabar amistad y a colaborar unidos por su amor a la poesía francesa de entreguerras, el rechazo del formalismo academicista del *New Criticism* y su cercanía –personal y estética– de las nuevas corrientes pictóricas que desplazaron el foco de París a Nueva York, sobre todo el expresionismo abstracto de Pollock y DeKooning y el neodadaísmo de Jasper Johns y Robert Rauschenberg, entre otros. De todos ellos, el más editado y conocido en España, de largo, es John Ashbery (1927), seguido de lejos por Frank O’Hara (1926-1966), muerto tempranamente a los cuarenta años en un accidente absurdo –fue arrollado por un *buggy* en una playa de Fire Island–, del que fuimos teniendo noticia en revistas hasta la publicación de sus célebres *Lunch Poems* (*Poemas a la hora de comer*, DVD Ediciones, 1997) en la traducción de Eduardo Moga. Menos conocido es James Schuyler (1923-1991), quizá el más lírico de todos, cuya novela *Alfred y Ginebra* fue objeto hace diez años de una cuidada edición en la Editorial Pre-Textos (también en 2006 circuló de manera restringida una edición de su poema extenso *Himno a la vida* a cargo de la galería madrileña Luis Burgos). Y casi desconocido es Kenneth Koch (1925-2002), de quien ahora Kriller71 presenta esta antología bilingüe, *Perros ladrando en la nieve*, traducida con mimo por Sílvia Galup y Aníbal

Cristobo. Fuera de este cuarteto inicial –los que podríamos llamar poetas de la primera generación–, la lista de nombres «asociados» a la Escuela de Nueva York incluye a figuras tan notables como Barbara Guest, Ted Berrigan, Ron Padgett o Tom Savage, por nombrar unos pocos.

El éxito de la etiqueta no puede ocultar las divergencias –de nuevo, personales y estéticas– entre ellos. Podría decirse, sin temor a exagerar, que estaban más unidos por sus rechazos y sus aversiones que por sus preferencias. Es verdad que todos sentían debilidad por el surrealismo francés y que su lectura de Apollinaire, Roussel, Reverdy o Max Jacob estaba imbuida de una sensibilidad camp que introducía alegremente –sin la sordidez claustrofóbica ni la nostalgia del fango de los poetas beat– los ritmos de la ciudad, esa especie de gran angular capaz de admitir realidades y discursos de toda clase. Su modernidad no fue nunca forzada ni mecánica, sino vital y exuberante; no se ligó a proclamas ni manifiestos teóricos, sino a una relación de confianza con el tiempo, con el placer del instante arrebatado y las formas del deseo satisfecho (como quería William Blake); y sus dragones particulares, «la bestia del uso» que había que acorralar en todas partes (André Breton), fueron siempre la pedantería académica y la tontería solemne, contra las que lograron desarrollar un amplio abanico de estrategias evasivas.

No puedo asegurarlo con certeza, pero me parece que hasta la publicación de esta antología la obra de Kenneth Koch se hallaba inédita en España². Es una lástima, porque su sentido del humor y su ironía camp son aún más lúdicos y disolventes que los de O'Hara. Sospecho que esta ausencia se debe en parte a que el fuerte de Koch eran los poemas

² Se me disculpará que mencione como salvedad la traducción de seis poemas que quien esto firma publicó en su blog en el verano de 2011, pues entiendo que es la razón principal de mi presencia como prologuista de este volumen.

extensos, largas series como «Fresh Air», «The Pleasures of Peace» o «The Art of Poetry», en los que desplegó con generosa abundancia su inventiva verbal y su iconoclastia, esa forma que tenía de burlarse –a veces de manera violenta o acre– de la poesía y los poetas que se tomaban demasiado en serio a sí mismos. Su particular leviatán fue siempre el ambiente poético al que hubo de enfrentarse en los años cincuenta, escritores como Robert Wilbur, Allen Tate o el primer Lowell, educados en la estela de Eliot, adeptos a envolver el poema en infinitas capas de ambigüedad y cifrarlo todo en forma de símbolo. Vale la pena citar por extenso la sección segunda de su poema «Fresh Air» («Aire fresco»), publicado en 1962, que es tanto un ejemplo de su estilo inicial como una invectiva feroz contra el mundo rancio y cerrado de la Universidad de su tiempo –un mucho a la manera de Salinger en sus relatos de la familia Glass, y en particular en dos libros aparecidos justo en las mismas fechas, *Franny y Zooey* y *Seymour: Una introducción*³ –, y que empieza sin disimulo ni medias tintas con una imprecación: «¡Me ponéis enfermo con toda vuestra palabrería sobre la contención y el talento maduro! / ¿No

³ Compárense los versos de «Aire fresco» con la exposición no menos exaltada de Franny en el relato inicial del libro: «No lo son –dijo Franny–. En parte eso es lo espantoso. Quiero decir que no son *verdaderos* poetas. No son más que personas que escriben poemas que se publican y aparecen en antologías por todas partes, pero no son poetas.

[...] Lo que yo sé es esto, nada más –dijo Franny–. Que si eres poeta, haces algo hermoso. Quiero decir que *dejas* algo hermoso cuando terminas la página o lo que sea. Esos de los que tú hablas no dejan ni una sola cosa hermosa. Lo único que hacen, tal vez, los que son ligeramente mejores, es meterse en tu cabeza y dejar *algo* allí, pero el que lo hagan, el que sepan dejar *algo*, no significa que sea un *poema*, ¡no, por Dios! Puede ser simplemente una especie de *excrementos* terriblemente fascinantes y sintácticos, y perdona la expresión». La cita completa nos llevaría dos páginas, así que invito al lector a releer la conversación entre Franny y su novio Lane en *Franny y Zooey*, trad. Maribel de Juan, Alianza Editorial, Madrid, 2013 (1987), pp. 27-30. Me parece que el clima espiritual en el que se escribieron ambos textos guarda semejanzas significativas. La rebelión contracultural de la llamada «década prodigiosa» asomaba ya en el horizonte.

habéis mirado nunca por la ventana un cuadro de Matisse, / o es que habéis estado siempre en hoteles donde había demasiadas arañas arrastrándose por vuestros rostros?». La cosa sigue más o menos así:

«¡Ah quién tuviera diecisiete años de nuevo –cantó el hombre pelirrojo– y no supiera que la poesía está sometida al cetro de los mudos, los sordos y los repulsivos!».

[...]

¿Dónde están los grandes poetas de nuestra época, y cuáles son sus nombres?

Yeats de la siniestra influencia, Auden de la siniestra influencia, Eliot de la siniestra influencia

(¿es Eliot un gran poeta? nadie lo sabe), Hardy, Stevens, Williams (¿es Hardy un poeta de nuestra época?),

Hopkins (¿es Hopkins de nuestra época?), Rilke (¿es Rilke de nuestra época?), Lorca (¿es Lorca de nuestra época?), ¿quién sigue siendo de nuestra época?

¿Mallarmé, Valéry, Apollinaire, Eluard, Reverdy, siguen siendo los poetas franceses de nuestra época, Pasternak y Mayakovski, es Jouve de nuestra época?

¿Dónde están los jóvenes poetas de Norteamérica? Están temblando en universidades y editoriales, sobre todo tiemblan en las universidades, se bañan en los peldaños de la biblioteca con su saliva, hacen gárgaras antes de escupir (¿a quién?) sus inocuos poemas sobre arcos y sus propios hijos, a veces lidian con un asunto como la Villa d'Este o un faro en Rhode Island...

¡Ah, qué gusanos! Desean perfeccionar su forma.

Sin embargo ¿no podrían estos jóvenes, puestos en otra profesión,
triunfar admirablemente, digamos gobernando un barco? No lo dudo, Señor, y ojalá pudiéramos ponerlos a prueba. (Un avión sobrevuela un barco con una bomba pero quizá no llegue a soltar la bomba, los jóvenes poetas de las universidades miran ansiosa y fijamente el cielo, recuerdan los días que pasaron en el campus cuando alzaban los ojos para ver defecar a los pájaros, recuerdan los días que pasaron haciendo sus elegantes poemas).

¿Es que no hay ninguna voz que grite desde el viento y diga qué se siente siendo el viento, que sea vapuleado por el viento y traiga música de las casas dispersas y de las piedras, y tenga una relación tan íntima con el mar que no puedas entenderla? ¿No hay nadie ahí que se sienta como un par de pantalones?

La diatriba se prolonga otras cinco páginas y funciona más que «admirablemente», como diría el poeta. (Me pregunto, por cierto, si no sería posible «trasladarla» al ámbito hispanohablante, cambiando aquellas referencias por otras más cercanas o comprensibles; practicar una reescritura *cultural*, por así decirlo, que nos ayudara a poner en solfa a nuestros particulares popes y maestros). Los grandes molinos que Koch ataca sin tregua, aparte de la pedantería solemne que mencioné antes, son la creación poética convertida en «carrera literaria» y el énfasis en la dificultad y la maestría técnica como fines que justifican toda escritura. Lo peor, a su juicio, es que un poema sea aburrido, o anodino, o que

desprenda un tufo de experimento de laboratorio sólo válido para engrosar currículos universitarios. El título mismo de «Aire fresco» no deja lugar a dudas.

Resulta irónico, pues, que Koch acabara en el medio académico, en concreto en la Universidad de Columbia, de cuyo departamento de Literatura Inglesa y Comparada entró a formar parte en 1959. Como escribe su amigo el poeta y crítico Ron Padgett, «durante los 43 años que pasó en el departamento, demostró ser un profesor estimulante, célebre por su ingenio espontáneo, su buen gusto, su rigor y su amor contagioso por la gran literatura y el arte, cualidades por las que recibió el Premio Harbison a la Enseñanza en 1970»⁴. Poco antes, en 1968, impulsado sin duda por el florecimiento cultural de aquella década, comenzó a dar clases de poesía en una escuela de primaria de Nueva York. La experiencia fue un hito en su vida de educador y lo convirtió en una especie de pionero. Sus libros de escritura creativa para niños, *Wishes, Lies, and Dreams* (1970) y *Rose, Where Did You Get That Red* (1973), cobraron una gran popularidad y se siguen reeditando y utilizando en las aulas cuarenta años después de su publicación original. Ofrecían no sólo herramientas educativas, formas de acercar la poesía a los niños mediante el humor, el juego y la experimentación, sino que eran en sí mismos antologías comentadas que incluían los poemas favoritos de su autor; y esos poemas, por la fama que adquirió como maestro, han pasado a ser textos casi canónicos. Sin ir más lejos, una razón de que Lorca siga presente en el imaginario poético yanqui es que Koch lo tenía en su santoral privado y no dejaba de citar sus poemas y utilizarlos en el aula. En última instancia, el trabajo con los niños respondía a

⁴ Kenneth Koch, *Selected Poems*, ed. Ron Padgett, The Library of America, American Poets Project, 2007, p. XX. Los datos biográficos del poeta que iré dando en estas páginas están casi por entero tomados de la introducción de Padgett.

un afán sincero de comunicación que alienta en todos y cada uno de sus poemas.

Koch fue, en cierto modo, un poeta precoz y un escritor tardío. Quiero decir con esto que si bien su vocación se decidió tempranamente —él aseguraba con cierta presunción que a los siete años, cuando escribió su primer poema, que conservó siempre; pero resulta más plausible situar el origen de su destino literario entre los quince y los diecisiete años, cuando descubrió primero a Shelley y luego a los nombres fundacionales de la vanguardia angloamericana: cummings, W.C. Williams y Ezra Pound—, no vio publicado su primer libro, *Thank You and Other Poems*, hasta 1962, cuando contaba 37 años. Una de las razones de este desarrollo tardío fue, desde luego, la experiencia traumática de la Segunda Guerra Mundial, que interrumpió sus estudios y casi lo hace morir junto a su división en las playas de Okinawa. Pero más determinante es el hecho de que Koch tendió siempre a la adoración excesiva —tan deferente que resultaba esterilizadora— de sus héroes literarios: primero fue su profesor en Harvard, el poeta Delmore Schwartz, quien le descubrió los placeres exóticos de W.B. Yeats y Wallace Stevens; luego la poesía francesa, de Apollinaire a René Char pasando por Eluard, Perse y Max Jacob; y por último, la revelación casi intempestiva de Whitman, quien parece haber derribado los últimos vestigios de su antigua inhibición. Como afirmó en su libro *The Art of Poetry*: «Después de leer a Whitman sentí que podía escribir sobre cualquier cosa... Sus versos parecían levantarse de las páginas del libro como sonidos de trompeta de chips microscópicos allí incrustados».

Como era de prever, el respeto obsesivo del joven Koch por sus maestros se transformó con los años en irreverencia paródica, como atestiguan uno de sus poemas más célebres y antologados, «Variaciones sobre un tema de William Carlos

Williams», o el final de «Para ti», cuyo verso «de Hartford a Miami» hace un guiño simpático a Wallace Stevens, el agente de seguros de Hartford que solía veranear en Florida. La comicidad, en Koch, no excluye la emoción: como en Ashbery, se adivina una tenue nostalgia por esa América tempranamente *pop* de los años treinta y cuarenta que fue el paisaje de fondo de su infancia. En «Variaciones sobre un tema...», Koch opta por la hipérbole, sacando de quicio el original de Williams («Esto es sólo para decirte») y potenciando su secreta dosis de absurdo. No sé si llegó a leerlo, pero estoy seguro de que el propio Williams hubiera disfrutado con este homenaje, que vio la luz un año antes de su muerte. Por su lado, pocos poemas de amor pueden enorgullecerse de un final como «Para ti», capaz de dar vida a los viejos tropos del sol y el amanecer con un remate sentencioso y abierto como el mejor de los aforismos.

El éxito liberador de *Thank You and Other Poems* perfiló una imagen de Koch como escritor humorístico que no responde del todo a la realidad de su evolución. Es verdad que, como bien afirma Padgett, «Koch no trataba sólo de mantener el lenguaje fresco... Como en el caso de la pintura abstracta, lo que se ve es lo que hay: una superficie interesante o misteriosa o bella. En su obra el lector no necesita desentrañar símbolos ni descifrar un código poético críptico. A Koch no le interesaba en absoluto la oscuridad alusiva que dominó la poesía norteamericana en las décadas de 1940 y 1950»⁵. Pero no es menos cierto que el paso de los años y un cúmulo de circunstancias personales –la separación de su primera esposa, Janice, en 1971; el acoso insistente del «perro negro» de la depresión; y el exceso de trabajo derivado de sus múltiples intereses como poeta, activista político, educador infantil y profesor universitario– amansaron un

⁵ *Ibíd.*, pp. XVII-XVIII.

tanto su labia juvenil hasta dar paso a una visión más reflexiva y hasta perturbada de la existencia. En los poemas de los años setenta lo autobiográfico parece imponerse gradualmente, sin violencia, como el medio más inmediato y quizá más astuto de lidiar con los demonios interiores. Koch fue siempre transparente y a la vez discreto, como si la transparencia fuera una maniobra de distracción, como si hablar libremente, con esa locuacidad marca de la casa que integra todos los registros, todas las voces, fuera el modo de mantener al «loco de la casa» bajo llave. A pesar de su apariencia de humildad afable, Koch fue un escritor alegremente competitivo que no dejaba de medirse con sus modelos de juventud y que se planteaba una y otra vez, en ocasiones públicamente —es decir, sobre la página—, técnicas y estrategias capaces de sacar el máximo partido a su energía creativa. Muchos de sus poemas extensos son lecciones o «instrucciones» para escribir poesía y el tono jovial y desenfadado con que están escritos no debe llamarnos a engaño: Koch estaba obsesionado con los procesos de escritura y con el origen y la naturaleza de la creatividad humana.

Con los años los libros se fueron sucediendo y con ellos el reconocimiento público en forma de premios y homenajes. El cáncer le atacó hasta en dos ocasiones, pero su forma de enfrentarse a la enfermedad le permitió volver a ser joven, aunque de otra manera. Como anotó en 1991 en un diario escrito durante un viaje a China, «decidí que no iba a pensar ya más (o lo menos posible) en la muerte, el cáncer, la vejez y el declive de mis fuerzas, sino que iba a seguir ocupándome de las cosas que se abren». Junto a su segunda mujer, la pianista y educadora Karen Culler, Koch entró en una etapa final de enorme madurez y vitalidad signada, justamente, por esta atención puntillosa y entusiasta a todo lo que está vivo y abierto, a todo lo incipiente y preñado de posibilidades.

Los poemas de su último libro, *A Possible World* (2002), publicado poco después de su muerte, demuestran que su escritura seguía teniendo fuerza y margen de maniobra para evolucionar. Imitaba de este modo el ejemplo de Yeats, uno de sus primeros maestros, y de paso confirmaba su fe en los poderes de la imaginación práctica, la escritura como una escalera que crece y se despliega conforme subimos sus peldaños. Así, por ejemplo, las preguntas finales y sin respuesta de «Paradiso», o el breve poema que cierra y da título a este libro, «Perros que ladran en la nieve», donde el anuncio alegre de la buena nueva (¡siempre, en su poesía, los signos de admiración!) convive con una realidad áspera que, vista a esa luz, parece de pronto perder toda capacidad de hacer daño. Se diría incluso que esos «horribles lamentos» del verso final se vuelven un poco ridículos o dignos de compasión, o que son —en el mejor de los casos— notas de color necesario sobre la línea melódica de la vida, esto es, del tiempo vivido a conciencia. Son un buen resumen de la poética de Koch, que es como decir de su talante moral, orientado siempre hacia la luz, empeñado en subsanar el absurdo esencial de la vida con la ligereza implícita del vivir:

¡Perros que ladran en la nieve! ¡El buen tiempo está llegando!
El buen tiempo está llegando para los perros que ladran en la
nieve.

Un hombre sólo cambia despacio. Y el invierno aún no ha
terminado.

Ladrad, perros, y llenad los valles
De blanco con vuestros horribles lamentos.

JORDI DOCE
Madrid, 4 de octubre de 2016