

ENTRE LA REALIDAD Y EL DESEO: VERDAD Y SIGNIFICACION EN «SKUNK HOUR» DE ROBERT LOWELL

Amalia Rodríguez Monroy
Universidad Pompeu Fabra

El problema de la verdad que el autor de un texto filosófico –científico– plantea de manera explícita, declarándose su agente voluntario, su decidido desvelador, tiene en el texto literario, es decir, ficticio, una entidad que hace del lenguaje mismo su único agente, su auténtico generador. Despliega así el lenguaje poético su densidad simbólica –significativa–, su verdad, independientemente de la voluntad del autor; se convierte éste en sujeto de la escritura o, mejor, en sujeto a la escritura pues, es en ésta, es decir, en el lenguaje, donde se forja su identidad. Para ese autor sometido a la ley inexorable del significante como para el lector presa de la misma cadena –cadena significante– cabe apenas preguntarse si para la verdad habitar la ficción es hacer verdadera la ficción o ficticia la verdad. Y si es ésta una alternativa, ¿es verdadera o es ficticia?

La verdad planteada como significación, como algo que está en juego en el proceso mismo de la escritura, interesa por igual a filósofos y literatos desde los tiempos de Platón, aunque sea la modernidad y sus sospechas la que ha dado al lenguaje el protagonismo definitivo.¹ Ya Nietzsche en su corrosivo –por lo certero– análisis de la relación entre lenguaje y verdad (me refiero a su obra juvenil titulada *Sobre verdad y mentira* (1873 en 1990), reduce la posibilidad de ésta a un impulso regido por la vanidad del hombre, y sometido, por tanto, al fingimiento, a la seducción o, como diríamos en términos más actuales, al deseo, deseo de reconocimiento en el que se juega su supervivencia. Tal realidad, que abarca lo biológico, nos lleva a observar su propio reverso, no menos biológico, no menos necesario, nos lleva al reconocimiento del deseo: móvil de la vida y móvil de la escritura. «El intelecto», afirma Nietzsche, «como medio de conservación del individuo, desarrolla sus fuerzas principales fingiendo: trocará continuamente ilusiones por verdades haciendo del lenguaje vehículo arbitrario de su utilitario fin» (1990: 4). Solamente mediante el olvido puede el hombre llegar a imaginarse que está en posesión de una

1.- Ver la reflexión que sobre la escritura y el *Fedro* de Platón hace Jacques Derrida en «La pharmacie de Platon», *La dissemination*, 1972.

«verdad», insiste Nietzsche, apuntando a esa arbitrariedad que, solemos olvidar, está en el origen de la palabra como forma de designar la realidad: la analogía, la metáfora, más que la lógica, da lugar al concepto, y así se pregunta el filósofo:

¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como metal (1990: 9-10).

Si el concepto es para Nietzsche el residuo de una metáfora, el resultado de la necesidad del hombre de antropomorfizar el mundo, y por tanto una construcción ajena a la realidad —una representación simbólica—, el poema, el texto que se proclama literario (ficticio), ¿aspira de un modo más o menos convincente a la verdad? Para abordar tal cuestión tomaré un poema —«Skunk Hour»— del norteamericano Robert Lowell, considerado por la crítica estadounidense como uno de los poemas magistrales de este siglo. Desde mi perspectiva lectora se trata de un texto en que el lenguaje ejerce su función encubridora con la misma insistencia con la que va tejiendo una verdad que se impone al sujeto más allá de su intención o de su voluntad consciente. Pero antes se hace necesario comenzar recordando el papel importante que ocupa *Life Studies* en la historia literaria norteamericana.²

Pertenece «Skunk Hour» («La hora de la mofeta») al volumen que publica el autor en 1957 con el título de *Life Studies*, libro que debe leerse como algo distinto a una colección tradicional de poemas. Lo que encontramos es un laberíntico diálogo interno en que un texto se orienta hacia otro. La luz que unos versos arrojan sobre otros, la red de alusiones que enlazan, invisible pero significativamente, unos poemas a otros exigen ese tratamiento unitario en el que aquí insistimos. En el esfuerzo por llegar a dominar ese mundo de objetos que le remiten siempre a la fragilidad de su yo, Lowell teje una red verbal en la que busca apuntalar su propio ser, en la que el verbo, sin remitirse esta vez al *Génesis*, aspira a hacerse carne. Al menos aspira a hacerse uno; en la unidad necesita encontrar la fuerza que exima algo de esa vulnerabilidad perturbadora, invivible.

Es imposible detenernos aquí, siquiera fugazmente, en la figura de Lowell, pero sí mencionaré que su obra constituye uno de los ejemplos más llamativos de la presencia del autor, o mejor, de su nombre, en el discurso poético; presencia requerida, proclamada. Forman los versos lowellianos un tejido en el que el rasgo más definitorio es su carácter autobiográfico, pues en ellos el sujeto aparece enfrascado en la lucha por forjarse una identidad que, en la realidad exterior al poema, resulta al sujeto dolorosa, inestable, problemática. Es este carácter autobiográfico el que nos permitirá advertir con especial claridad la presencia de la verdad, la verdad del sujeto, en el texto. Y advertir a la vez que esa presencia se da de manera encubierta, sólo discernible si permanecemos atentos a los elementos y subterfugios textuales que permiten atravesar la barrera del significante y, vencidas las resistencias, encontrarse con la significación.³

En el territorio de la ficción poética escenifica Lowell la búsqueda de sí mismo, el esfuerzo por llegar a dominar un mundo de objetos que le remiten siempre a la fragilidad de su yo. El poeta teje, así, una red verbal en la que busca captar, o capturar, su propio ser. El resultado es una poesía en la que unos poemas necesitan de otros para darse más vigor, más densidad, para reflejar las verdades que hasta el espejismo encierra.

2.- Resumo en este trabajo un extenso capítulo de mi libro en prensa, *La poética del nombre en el registro de la autobiografía (Robert Lowell y la poesía moderna)*, Barcelona, Anthropos.

3.- Utilizamos en este trabajo el término significación, y su relación con la idea de verdad, en el sentido que desarrolla Jacques Lacan en «Fonction et champ de la parole et du langage», *Écrits I*, 1966: 123-43.

ENTRE LA REALIDAD Y EL DESEO

Está en la tradición crítica pensar que si un poema no es «autosuficiente», no es buena poesía; sin embargo, este criterio no rige en el caso de Robert Lowell, pues no pretende —quizá porque no puede— hacer poemas perfectamente aislados. El ansia de contacto físico que sus poemas tan a menudo manifiestan es también ansia de contacto textual y literario. Las relaciones y repeticiones obligan al lector a establecer contactos textuales y referentes literarios, a introducir cruces, marcos, que determinan ese empleo de la intertextualidad que consiste también en la reacentuación de imágenes y palabras que van cambiando de contexto. Los ejemplos abundan; un caso particular que abre el cruce de redes de sentido, sería el suplemento que adquiere la palabra «mumbler», variante de la mudez que caracteriza a la figura paterna.

El lector atento se percata así de que Ford Madox Ford, padre poético del autor, es calificado de «mammoth mumbler»; el padre real era también «a mumbler» —«gran farfullador», podríamos provisionalmente traducir— en el poema que Lowell le dedica en *Life Studies*. El padre real es también presentado como una persona que sólo es capaz de «farfullar», y el dato adquiere extraordinario peso simbólico en «91 Revere Street», relato en prosa que el autor incorpora al volumen poético.⁴ Asimismo la hija del poeta, en otra escena en la que el narrador se compara también a la niña, es descrita en los siguientes términos:

mi hija febril
se agita en su saco de dormir amarillo como un pollo.
«Lo siento», masculla como su mortecino padre, «lo siento».

*My daughter in fever
flounders in her chicken-colored sleeping-bag.
«Sorry», she mumbles like her dim-bulb father; «sorry», (1964: 79).*

En «91 Revere Street» se hacía muy patente el contraste entre la incapacidad expresiva del padre y la voz penetrante y chillona de la madre, en esas desiguales batallas conyugales que obsesionaban al pequeño: «Me sentía empapado en las pasiones de mis padres», decía éste, al relatar el efecto de sus voces y peleas en su ánimo. La voz de Charlotte Winslow era «eléctrica», «histerica», de una frialdad que él califica de asesina. Años más tarde otra figura femenina, su propia esposa, tiene un efecto similar sobre el autor:

Insomne, aprietas
la almohada entre los brazos como una niña;
tu diatriba ya gastada—
cariñosa, veloz, despiadada
rompe como el océano en mis sienas.

*Sleepless, you hold
Your pillow to your hollows like a child;
your old-fashioned tirade—
loving, rapid, merciless—
breaks like the Atlantic Ocean on my head.*⁵

4.- Antes de escribir *Life Studies* Lowell había iniciado la redacción de una autobiografía en prosa que nunca llegaría a aparecer como tal, aunque constituiría el germen del que brotarán los poemas. En la sección segunda del libro Lowell incluye un fragmento, o reelaboración, de aquel relato inicial y lo titula «91 Revere Street». Cuanto en él se dice de su infancia y entorno familiar constituye un contrapunto esencial para desvelar la significación que del texto lowelliano —entendido éste como un todo— emana (1964:11-46).

5.- Cito en adelante de la edición bilingüe que yo misma realicé de la poesía de Lowell. El volumen contiene una selección amplia de su poesía y un extenso estudio del conjunto de su obra (Rodríguez Monroy 1990: 177-79).

«Man and Wife» es una de las dos composiciones que se dedican en *Life Studies* a su propia relación matrimonial. El poema tiene especialísimas connotaciones y reverberaciones si se lee en asociación a todo lo anterior, sobre todo, en estos versos iniciales. El que la escena transcurra en la cama que fue de la madre del poeta —«as big as a bathroom», nos dice en «During Fever», poema que evoca, incluso invoca al ausente, el goce edípico de ambos— sitúa al lector en una posición privilegiada, de *omnivoyeur* casi. Ofrece a la mirada una disposición para captar el presente del poema y gozar de sus alusiones al pasado, en una especie de panopti^on perverso que es la escena de «Man and Wife»:

Apaciguados por el Miltown, yacemos en la cama de mi madre;
el sol naciente, pintado en son de guerra, nos tñe en rojo;
los barrotes dorados de su cama brillan a plena luz,
desbordantes, casi dionisíacos.
Por fin los árboles verdean en la calle Marlborough,
los brotes de nuestro magnolio encienden
la mañana con su blancura asesina de sólo cinco días.

*Tamed by Miltown, we lie on Mother's bed;
the rising sun in war paint dyes us red;
in broad daylight her gilded bed-posts shine,
abandoned, almost Dionysian.
At last the trees are green on Marlborough Street,
blossoms on our magnolia ignite
the morning with their murderous five days' white (Ibid.).*

Si recordamos la frialdad asesina de la madre, este peculiar uso del adjetivo —«murderous»— adquiere una especial significación emocional, al igual que «abandoned, almost Dionysian», para quien sabe de la relación edípica con la madre a través del relato y de los poemas que preceden. Son entonces estos calificativos, metáforas en la descripción de la cama en tanto que objeto, pero son también metonimias que extienden al lecho, en tanto que lugar, los rasgos que corresponderían a sus ocupantes (me apoyo en Genette 1972: 57-62, al establecer la coexistencia entre la metonimia y la metáfora en el interior mismo de su relación analógica).

Podrían establecerse incontables relaciones dialógicas y retóricas del tipo de las aquí descritas, pero valgan los ejemplos citados como ilustración de la intertextualidad, en su sentido más amplio, que opera en *Life Studies* de manera prominente (véase la formulación de Kristeva 1978: 50). Es cierto que en toda la obra lowelliana hay una constante interrelación que se manifiesta tanto en la recurrencia de los temas como en el intrincado tejido de alusiones que hacen si no imprescindible sí muy enriquecedora una lectura de conjunto. Es, sin duda, esta obra la más concienzuda y calculadamente unitaria. A ello, y al predominio de la figuración metonímica sobre la metafórica, puede atribuirse la consideración de *Life Studies* como una obra estructurada y escrita como si fuera prosa, una obra que la crítica suele leer, no sin razón, como lee una novela. El recurso, como en los buenos montajes narrativos, se desliza sutilmente a la diégesis.

A esa lectura fronteriza que hace movibles los géneros, yuxtaponemos otra que resume en una metáfora el modo en que Lowell crea esas texturas. Vemos ésta como una tela de araña en la que el insecto ha extendido la trampa en la que apresar al enemigo, o quizá la red protectora que impida su propia caída. Esta imagen nos permite establecer la relación entre lo real y el texto, incansable éste en el intento de atrapar en sus redes lo que es necesariamente ajeno a él. Consigue, en cambio, la tela ordenar un espacio y desplegar en él su trampa, su letra. En su trazo resuelve la relación con el objeto. Con el trazo logra obstruir la falla sin nombre en la que subsiste lo real: ningún texto puede poner en juego lo que su textura misma intenta tapar; ningún artificio de escritura, por mucho que aspire a acercarse a lo real, puede desbaratar la intrínseca función de encubrimiento del texto. Consiste ésta en ordenarse como ocultamiento de lo que, si se me permite utilizar un término freudiano, llamaremos la falta, pues por sí mismo sólo puede

ENTRE LA REALIDAD Y EL DESEO

hacer visibles las apariencias de ella. El autor no puede sino aceptar las exigencias que caracterizan a la escritura..., su valor está en el rigor de su organización, en no desmentir ni ocultar su función de revestimiento. Su belleza sería entonces similar a la finura, la transparencia de la tela en la que la inquietante presencia de lo real estaría atrapada sólo *in absentia*.

Trataremos de ilustrar ese despliegue textual en el poema que resume *Life Studies*. «Skunk Hour» cierra el círculo del discurso en que está atrapado el sujeto e ilustra de manera particular esa relación entre la repetición y lo circular —y especular— que refleja mutuamente a los dos sujetos que se constituyen a través de su refracción en las imágenes del espejo. Es justamente mediante ese intercambio especular por el cual el narrador y el personaje en el acto autobiográfico se determinan mutuamente. Por otra parte los desdoblamientos del yo en «yo narrador», «yo narrado» y la multiplicación del «yo narrado» en distintos papeles y momentos de su historia o recuento, surge en distintas proyecciones de sí que le identifican, tan a menudo con figuras animales. Y reaparece en esta mofeta que domina simbólicamente el texto, incluso todo el libro, en tanto que juega con la muerte como juega el poeta con el lenguaje. La conexión parece corresponder al movimiento hacia la supervivencia, con todas las paradojas que introduce el texto.

Es curioso, al hablar de circularidad, mencionar que fue este poema, que pone punto final al libro, la primera composición de *Life Studies* que Lowell escribió, tras siete años de parálisis creadora. Si en la *grafé* el problema del lenguaje y el problema del sujeto son inseparables, para poder narrar la propia vida es importante que el lenguaje narrativo vaya adquiriendo dinámica propia. No debe sorprender que antes de comenzar sintiera el apremio de cambiar de estilo. Lowell explica que fue «Skunk Hour» la primera composición que salió de su pluma en el momento de mayor parálisis creadora. Cuando sentía la necesidad de cambiar el estilo barroco, preciosista, lleno de simbolismo religioso, de sus primeros libros realiza una gira por la Costa Oeste en compañía de los poetas *beat* en el verano de 1957:

· Cuando regresé comencé a escribir en un estilo nuevo. Pero no terminé un solo poema y abandoné todo intento hasta olvidarme. De repente, en agosto, me embargó la tristeza de no escribir, de no tener nada que decir, de haberme quedado sin lenguaje. Cuando empecé a escribir «La hora de la mofeta», tuve la sensación de que todo lo que sabía de la escritura era un lastre (en Ostroff 1964:108-9).

En la prosa encuentra entonces un medio de expresión con el que llenar provisionalmente el vacío. Cuando inicia la escritura de lo que luego sería «Skunk Hour» el poeta dice haberse inspirado en «The Armadillo» de Elizabeth Bishop —a ella va dedicado el poema— y en «Brod und Wein» de Hölderlin, aunque la relación dialógica con estas obras no sea evidente. Fueron las estrofas finales las que Lowell escribió primero, pero no satisfecho con el excesivo personalismo, decidió añadir las cuatro primeras con el fin de darle a la composición «tierra en la que apoyarse y espacio para respirar» (1964:110). En efecto esa primera parte, que algunos críticos consideran superflua, es un contrapunto esencial a la soledad de la voz poética en la segunda mitad del poema, aunque no por los motivos que Lowell aduce:

Las cuatro estrofas iniciales quieren ofrecer un cuadro tambaleante pero más o menos amable de una población costera de Maine en decadencia. Voy del mar hacia el interior. La esterilidad aúlla entre esos parajes pero trato de dar un tono tolerante, ligero, despreocupado a tan triste panorama. La composición se deja arrastrar, la dirección se hunde hasta hacerse invisible y se entrega a las formas espontáneas, azarosas de la naturaleza y de la muerte (107).

El texto, en su aprehensión de lo real, nos permite en su discurrir una aproximación a la función —tan activa como pasiva— del autor en ese sutil tejido verbal que le une a la realidad, aun separándole de ella. Ya hemos subrayado la relación de dependencia entre los modos expresivos y la experiencia del escritor como sujeto. Es verdad, y así lo han reconocido todos los comentaristas, que hay en el poema ese momento culminante de afirmación del yo, pero es una unificación que el sujeto logra imaginariamente desde una posición de dispersión en los objetos que le rodean, objetos que rechaza con amarga contundencia. En ese estado de pérdida logra entrecru-

AMALIA RODRÍGUEZ MONROY

zarse el tejido verbal en el que asir la imagen —su letra— de afirmación. Antes de adentrarnos en su ilusorio trazo, veamos cómo describe Lowell el camino que le lleva a ese simbólico giro vital:

Y entonces todo cobra vida en las estrofas V y VI. Es ésta la noche oscura. Confiaba en que el lector evocase el poema de San Juan de la Cruz. Mi noche no es mística, sino secular, puritana y agnóstica. Una noche existencialista. Tenía en la mente unas líneas de Sartre o Camus que hablaban de la llegada a ese punto de oscuridad última en el que el único resquicio posible de libertad es el suicidio. De aquí mismo surge la afirmación y el avanzar hacia delante, ambiguos, desde luego, de mis mofetas en las dos estrofas finales. Las mofetas son a la vez quijotescas y absurdas en extremo, de ahí el tono desafiante y jocoso (108).

La exégesis pone de relieve que en la imagen ambivalente de las mofetas se encuentra la presencia ineludible de una dimensión crítica. Lo que llega con fuerza al lector, más allá del inicial desconcierto que producen los versos lowellianos, es la relación de necesidad que hay entre los modos expresivos del autor y su propia subjetividad. Su compulsiva identificación, su recurso al desplazamiento adquieren en «Skunk Hour» asombrosa prominencia, traducándose en el uso peculiarísimo que hace de la imagen: metáforas, metonimias, alusiones y elusiones construyen un mundo ficticio tras el que se esconde la verdad más íntima del autor, verdad convertida en lenguaje protector por cuyos resquicios hemos querido asomarnos, aun a costa de romper las reglas del juego literario. Convertidos así en *voyeurs* rasgamos el velo encubridor en pos de ese nexos con la realidad que constituye, pensamos, la otra verdad del lenguaje poético lowelliano. Para ello, proponemos, llegado este punto, la lectura completa del texto, que reproducimos en su versión original acompañada de la traducción española:

Skunk Hour

(For Elizabeth Bishop)

Nautilus Island's hermit
heiress still lives through winter in her Spartan cottage;
her sheep still graze above the sea.
Her son's a bishop. Her farmer
is first selectman in our village;
she's in her dotage.

Thirsting for
the hierarchic privacy
of Queen Victoria's century,
she buys up all
the eyesores facing her shore,
and lets them fall.

The season's ill—
we've lost our summer millionaire,
who seemed to leap from an L. L. Bean
catalogue. His nine-knot yawl
was auctioned off to lobstermen.
A red fox stain covers Blue Hill.

And now our fairy
decorator brightens his shop for fall;
his fishnet's filled with orange cork,
orange, his cobbler's bench and awl;
there is no money in his work,
he'd rather marry.

ENTRE LA REALIDAD Y EL DESEO

One dark night,
my Tudor Ford climbed the hill's skull;
I watched for love-cars. Lights turned down,
they lay together, hull to hull,
where the graveyard shelves on the town...
My mind's not right.

A car radio bleats,
«Love, O careless Love...» I hear
my ill-spirit sob in each blood cell,
as if my hand were at its throat...
I myself am hell;
nobody's here--

only skunks, that search
in the moonlight for a bite to eat.
They march on their soles up Main Street:
white stripes, moonstruck eyes' red fire
under the chalk-dry and spar spire
of the Trinitarian Church.

I stand on top
of our back steps and breathe the rich air--
a mother skunk with her column of kittens swills the garbage
pail.

She jabs her wedge-head in a cup
of sour cream, drops her ostrich tail,
and will not scare.

La hora de la mofeta

(For Elizabeth Bishop)

*La ermitaña de la isla Nautilus,
la heredera, pasa el invierno aún en su choza espartana;
sus ovejas pastan aún junto al mar.
Su hijo es obispo. Su encargado
es primer concejal en el ayuntamiento;
ella está chocha.*

*Añorando
el aislamiento jerárquico
del siglo de la Reina Victoria,
ella compra todos los feos
edificios que dan frente al mar
y los deja que caigan de viejos.*

*La estación está enferma--
hemos perdido a nuestro veraneante millonario,
que parecía salir de un catálogo
de L. L. Bean. Su balandro de nueve nudos
fue subastado entre los pescadores de langosta.
Una mancha de roja raposa cubre Blue Hill.*

AMALIA RODRÍGUEZ MONROY

*Y ahora es cuando nuestro decorador
marica alegre su tienda de cara al otoño;
las redes de pescar con sus corchos naranja,
naranja el banco de zapatero y el punzón;
gana poco dinero en el negocio,
fuera mejor casarse.*

*En una noche oscura,
subió mi Ford Tudor hasta el monte pelado;
yo acechaba parejas en los coches. Las luces apagadas,
y juntos, piel a piel,
en donde el cementerio asoma a la ciudad...
Mi cabeza anda mal.*

*La radio de otro coche vocifera
«Amor, remiso amor...» Escucho
a mi maligno espíritu que gime por mis venas,
como si le apretara el cuello con la mano...
Yo soy mi propio infierno;
aquí no hay nadie—
solamente mofetas, que rebuscan
a la luz de la luna algo para comer.
Andan sobre sus uñas por Main Street:
rayas blancas, fuego en ojos tocados por la luna
bajo el remate en punta, seco igual que la tiza,
de la Iglesia de los Trinitarios.*

*Estoy en el rellano
de la puerta trasera y respiro aire puro—
una mofeta madre con su sarta de crías escarba en
la basura.*

*Hunde su hocico en punta en un tarro
de leche, y luego baja su cola de avestruz
sin que nada la inmute (1990:182-87).*

La primera sección del poema —sus cuatro estrofas iniciales—, para muchos críticos innecesaria, no carece de función significativa si la leemos como una intrincada escenificación de la relación entre el sujeto y lo real. Intrincada por cuanto nada es ahí lo que parece, al valerse de un complejo artificio retórico que nada tiene que ver con reproducir la sociedad mundana de Maine. El poeta engendra una especie de ilusión de referencialidad mediante nombres propios, toponímicos, fragmentos de discurso referido, alusiones intersemióticas que sostienen el entramado irónico y encubridor del texto. Hay en la tematización de personas y objetos una arbitrariedad —«randomness»— que es sólo aparente. Lo que implica que el objeto concreto —la sociedad de Maine— refiere a una cosa diferente de sí mismo; la narración se convierte en una narración alegórica de su relación con el contexto social. Lejos de ser una exposición lineal y transparente, el discurso poético es fragmentario y descentrado. Sujetos y objetos son referentes desligados de la realidad, no son evidencias, sino elementos inseguros apoyados por una tensión intertextual que obliga al lector a leer simultáneamente un texto vinculado a la experiencia cotidiana y un texto de cultura. En tanto que texto de cultura hemos de leer en él su red de asociaciones interdiscursivas e intersemióticas que combinan referencias bíblicas, canciones populares, alusiones literarias y geográficas.

La invocación de Nautilus Island, en las costas de Maine, recibe un suplemento de sentido mediante la exotopía del autor. Esta posición fuera del contexto concreto le da una suma de visión que posibilita una forma acabada del tema. Ya en el comentario lowelliano se ofrece algún

resquicio que permite ver más allá del que hemos denominado revestimiento textual: decía el poeta que ofrecía «un cuadro tambaleante pero más o menos amable de una población costera de Maine». Y añadía: «La esterilidad aúlla entre esos parajes, pero trato de dar un tono de tolerancia, ligereza y despreocupación...». Hay en esa declaración una palabra que delata algo distinto a la intención amable y distendida, incluso humorística que aduce el autor al comentar las estrofas iniciales: la presencia de «aúlla» choca en el contexto y evidencia, bajo la aparente calma, un atormentado sentimiento que el poeta necesita revestir de serenidad. Veamos si en la descripción de la sociedad de Maine ha puesto el autor el grado de distensión que alega.

Hay esa arbitrariedad —«azar»— que ha dejado perplejo a más de un crítico; hay también serenidad, aunque no ausencia de ironía, y no falta el patetismo en la descripción del decorador «marica». Pero si adoptamos una actitud de sospecha ante esa arbitrariedad, improbable siempre en la palabra escrita, advertiremos, muy al contrario, un determinismo que hace de estos versos una auténtica necesidad. Si los leemos no como la descripción que aparenta ser, sino como una exteriorización del paisaje interior lowelliano —*Life Studies* es todo él una topografía espiritual de su autor— advertimos que hay un desplazamiento encubridor de su verdadero referente en el plano de lo real: sería éste el universo familiar con la distorsión edípica que el lector ya familiarizado con la obra lowelliana reconocerá de inmediato, pues el autor mismo construye con asombrosa perspicacia el triángulo edípico en «91 Revere Street».

¿No es, pues, la ermitaña heredera ya chocha una desplazada —metonímica— alusión a Charlotte Winslow, la madre, que en el poema «For Sale» (1990: 154-55) temía quedarse sola hasta los ochenta años y, absorta en la ventana, parecía aguardar la llegada de la muerte? Su hijo es obispo: el de Charlotte fue «a fire-breathing Catholic C. O.» («acérrimo objetor de conciencia católico») en «Memories of West Street and Lepke» (170-71) y es ahora el poeta que dedica su «Skunk Hour» a otra persona, también poeta muy admirada, que se llama Bishop. La alusión en la segunda estrofa a la era victoriana remite a una referencia a sus mayores en «Beyond the Alps» (130-35) y a una estrofa dirigida a la madre en «During Fever» en la que el narrador (1964: 79-80) imagina a su madre en los años de juventud rodeada de un ambiente protector y decimonónico.

¿No puede entenderse la presencia del millonario arruinado, en la estrofa siguiente, como una velada alusión a la ruina del comandante Lowell? De entre el encubridor velo textual surgen llamativos indicios: la elegancia en su vestimenta era uno de los pocos recursos que permitían al empobrecido y fracasado comandante sostener viva una grandeza ya lejana y L. L. Bean podía ser uno de sus proveedores de moda deportiva. En uno de los poemas a él dedicados en el libro —«Terminal Days at Beverly Farms»— es la referencia a su cuidada vestimenta lo que Lowell destaca antes de relatar su muerte: «he wore his cream gabardine dinner-jacket, / and indigo cummerbund». («Vestía smokin de gabardina color crema / y fajín de raso añil»; 1990:150-51). La subasta del barco es una clara alusión a la renuncia a su carrera naval para venderse al mejor postor. Así lo afirma Lowell en «Commander Lowell»: «when Lever Brothers offered to pay / him double what the Navy paid» («cuando Hermanos Lever le ofreció / el doble de lo que cobraba en la Marina» 1964: 70-71).

No está de más indicar la dinámica heterogénea de la metáfora que puede también ser sinestésica, es decir, encaminada a establecer una comunidad simbólica entre lo visual, lo táctil, lo sonoro, lo olfativo. La importancia de esta dinámica es particular cuando tratamos con un poeta cuyo mundo principal son los objetos. La estrofa siguiente exagera el mecanismo de desplazamiento, referida como está al propio Lowell. En el oficio de decorador hay alguna correspondencia con el oficio de poeta, dedicado a ordenar palabras, a crear objetos que tienen en la belleza su finalidad. El matrimonio fraudulento del personaje es una extensión del sentimiento contradictorio y culpable de Lowell con respecto a su matrimonio, sentimiento que se hace patente en «Man and Wife» y en «To Speak of Woe that is in Marriage». Esa polinomia del yo busca trazar en el texto un ideal que la muerte instaura y prohíbe a través de un fantasma escrito. De este modo, cuando el yo con su investidura de pulsiones se encuentra en peligro de «fiasco», aún le quedan las imágenes ideales... del sujeto de la escritura (aquí me apoyo en Kristeva 1994: 46).

AMALIA RODRÍGUEZ MONROY

Lejos de ser esta primera parte del poema arbitraria, contiene, bajo el entramado textual, un mundo de referentes que apuntan a la falta, tan laboriosa como inconscientemente desplegada, que marca la relación lowelliana con el mundo, aunque Lowell diga en una de las estrofas siguientes que es la radio de otro coche la que vocifera, es su propio texto el que proclama el contenido frustrado del amor. En la explicación que del poema ofrece Lowell hay, sin embargo, una muy real necesidad, que el poema escenifica, de desplazar las tensiones. *Life Studies* es el intento de tejer esa tela verbal en la que contener y distanciar la presión enloquecedora de la realidad interiorizada tan conflictivamente, un intento de esterilizar simbólicamente en el no menos estéril paisaje todo ese dolor antiguo: «A red fox stain covers Blue Hill».

La segunda mitad del poema (ver estrofas quinta y sexta) es la puesta en escena del vacío interior que resulta de esas presiones externas. La representación, condensada en una imagen, de la compulsión lowelliana a la identificación, a la pérdida de su yo entre ese mar de objetos —equívocos— de su irreconocible deseo. Es también la escenificación, en esa misma imagen, de la lucha por recuperar el yo, por darle unidad a la fragmentación. Es muy apropiado que la representación poética de esa situación sea el compulsivo *voyeurismo* del protagonista, y que éste se «actualice» teniendo como telón de fondo, como escenario redivivo del infernal vacío, la escena familiar, la que Freud denominaba «la otra escena». El poeta presenta a su yo narrativo en distanciada contemplación del amor de los otros. El distanciamiento de ese narrador narrado responde al mismo mecanismo de desplazamiento: son los coches los que protagonizan metonímicamente el amor de sus ocupantes. Ellos son los que unen sus cuerpos «hull to hull», en figura que corresponde, curiosamente, al lenguaje de los barcos y que aúna amor a calvario —«el monte pelado»— y a muerte —«en donde el cementerio asoma a la ciudad».

Ante ese amor al que no tiene acceso, metáfora de la privación emocional a la que aluden las estrofas anteriores, siente su propio drama, escucha el gemido de su espíritu maligno: de nuevo es el lenguaje el que al encubrir delata la verdad de lo expresado, pues esa degradación a la que la voz poética somete a su yo se ve contravenida por las asociaciones verbales que establece para aludir a él: San Juan de la Cruz, Jesús en el Monte Calvario, el Mefistófeles de Marlowe y el Satán miltoniano —«I myself am hell»— son las figuras, de grandiosidad insoslayable, con las que el sujeto poético identifica su yo. Es sintomático que estos desplazamientos de identidad surjan en el preciso momento en que el sujeto intenta encontrar un lugar para sí. Pero la respuesta es negativa —«nobody's here»— como es inexistente la realidad que su subjetividad narcisista reclama. El reconocimiento de su dramático desajuste lleva a ese yo inflado al vacío más absoluto, el vacío que las palabras de Satán expresan. El «nobody» incluye al sujeto mismo que, en esa palabra prestada, en su ventriloquismo, exhibe la incapacidad de autoafirmación que siente. Resuena en las palabras de Satán el eco de las formas de anulación que en poemas precedentes identificaban al autor con salamandras, presos, enajenados mentales, basureros, animales disecados y demás figuras de impotente nulidad.

Surge (ver estrofas séptima y octava), en el punto de máxima autodestrucción, la imagen que recoge todas las anteriores: el otro animal pestilente y horrible que suplanta imaginariamente al sujeto poético, que expresa su insignificancia: «only skunks, that search /in the moonlight for a bite to eat». Aludí antes al *voyeurismo* y he mencionado aquella pulsión que tiene su fuente en el ojo. Por intermedio de lo simbólico —la imagen de la mofeta— el yo introyecta el círculo y se incorpora al circuito vital de las mofetas. Pero la fuerza que exhibe se impone a la mórbida fantasía del narrador, y surge en su interior la misma energía vital que de la mofeta emana, una fuerza que da un vuelco a su deprimida subjetividad. El lenguaje del poema lo expresa con destreza: la mofeta, seguida de sus crías, avanza con determinación —«they march on their soles up Main Street»— bajo la luna. Hay la misma iluminada determinación en sus ojos —«moonstruck eyes' red fire». Contrasta su fuego y vitalidad con la blancura seca, esquelética y calavérica de la iglesia, estéril como la atmósfera de abandono y decadencia de aquella sociedad de Maine a la cual él mismo, desde su exotopía, pertenece. La voluntad del animal tiene alma, aunque la gráfía encubra el hecho; Lowell está hablándonos de «soul» («soles»), como está pensando en la salvación a través de Cristo cuando es testigo del amor, escondido y furtivo, que el Gólgota —«the

hill's skull»— acoge en esa noche oscura de purificación salvadora. (Quiero recordarle al lector que Lowell tuvo una etapa religiosa que culminó con el importante libro *Lord Weary's Castle* [1946], donde dialoga polémicamente con la hermenéutica puritana, y abre la poesía religiosa al registro de la autobiografía.)

Lowell, que afirmaba haber escrito las primeras estrofas para encontrar espacio en el que respirar, sólo respira ahora ante la imagen revitalizadora de la mofeta madre. En la identificación con el decidido animal —«sin que nada la inmute»— resuelve el poeta la conflictividad que aportaban sus anteriores identificaciones; como los animales en los que veía él su propio reflejo, la mofeta inspira cierto desprecio o repulsión, despierta rechazo. No obstante, todo habitante de Maine conoce al animal y su rostro enmascarado; al mismo tiempo teme confrontarla, pues su mecanismo autodefensivo la convierte en un objeto siniestro. Por su hedor todos se apartan de ella, pero es, al mismo tiempo, en el texto, emblema de inquebrantable voluntad. El efecto corresponde a lo que Lacan llama «el elemento de fascinación» (1983: 83). De este encuentro se establece un círculo, en la medida en que la mofeta proporciona el modelo y la forma misma de su unidad. Hablamos de la situación propia de la constitución del objeto. En la movilidad fundamental de la mofeta, Lowell construye la perspectiva de la inmovilidad bajo la que está capturada su propia mirada. Ahora bien, la fascinación —advierte Lacan— es también esencial en el fenómeno de constitución del yo, aunque en «Skunk Hour» la mirada queda atrapada en esa fascinación, pues es ésa la posición en que adquiere unidad la diversidad incoherente, incoordinada, de la fascinación primitiva.

¿No sería acaso una especie de fascinación hipnótica en la que el sujeto intenta atrapar al objeto? Están todas esas otras fascinaciones ante la grandiosidad de otros, las imponentes figuras de rebeldía, soberbia y temeridad a que el texto nos remite: el Satanás de Milton después de la caída, el Mefistófeles de Marlowe, figuras en que el sujeto, como decíamos, busca confirmar neuróticamente su propia ineptitud y pequeñez. Pero, sobre todo, es el comportamiento de las mofetas, ejemplo de afirmación vital, al mismo tiempo que identificación con un objeto metafórico que remite al sujeto, imaginariamente, a la madre, ya que la identificación comprende al objeto y al falo maternos. La condición marginal del animal no le impide ser madre de familia protectora, incluso fálica, y así lo indica simbólicamente el hocico en punta que ella hunde con avidez en el tarro de leche que encuentra en la basura. Lo que emerge en ese discurso de identificaciones heterogéneas y circulares es el sujeto de la escritura.

En su doble significación permite al poeta dar una solidez y resistencia especialmente eficaces a su protectora tela de araña: queda, con la engrandecida mofeta, tejida la posibilidad de supervivencia artística y personal, supervivencia que ha de basarse en el encubrimiento continuado de la falta a la que la imagen alude pero que, a la vez, reviste con poderosa fuerza. El impulso de afirmación que representa es sólo una realidad simbólica, un acto de creación que permite al autor evadir el peso de lo real. La transacción resulta tan liberadora para su autor como poderosa para el lector. La presencia de la mofeta hace patente, a uno y a otro, la existencia del límite, el lugar de la pérdida, de la fisura, de la disolución del sujeto en el centro mismo del goce.

Es esa disolución en el deseo —irreconocible en el plano de lo real— la verdad que el texto lowelliano desvela. Verdad invisible —¿inexistente?— sin otro semblante que el de esas figuras que la escritura misma engendra, reviste, disfraza —desplaza. Esa verdad agazapada en el seno de la metáfora llamó ya, como decíamos al comienzo, la atención de autores que, como Nietzsche, no se sentían cómodos en el marco del racionalismo entonces imperante. Tal cientifismo empirista, confiado, dispuesto a tomar por verdad lo que pudiera ser mera apariencia, dio paso en el discurso filosófico posterior a una búsqueda que implicaba e incorporaba al sujeto mismo del logos. La filosofía sigue operando, aún hoy, en ese círculo en que el lenguaje es centro y se descentra en parábola: es ahí donde toca a la literatura.

Ficción y pensamiento filosófico confluyen en un mismo río; se sumergen en aguas de cuya oscuridad pueden emerger claridades vivas, es decir, verdaderas. Pero, ¿hay algo de nuevo en este humano bucear? Si miramos atrás encontramos ya en los orígenes de la filosofía un empe-

ño similar. Una relectura del *Fedro* revela que ya Platón situaba el terreno de la disquisición filosófica en el ámbito del lenguaje —lenguaje orgánico, vivo, es decir, compuesto con arte— que, apoyado en la memoria, Mneme, nos aleje del olvido, de las aguas estancadas del Leteo. ¿No es para el filósofo ateniense la verdad, *aletheia*, negación del olvido, y a la vez ocultación? La escritura, el farmacón, puede ser remedio, pero también veneno, muerte. Sólo el arte, reflexión que aspira al conocimiento de sí, da vida, remedio, beneficio: verdad. Y así afirma Sócrates: «Un arte auténtico de la palabra, que no se alimente de la verdad, ni lo hay ni lo habrá nunca.»

Life Studies aporta, así, una muy sugerente posibilidad de innovación en el llamado género autobiográfico. Podría resumirse ésta mediante la distinción que establece Barthes entre «texto de placer» —el que contenta, colma, halaga, y confirma los valores de la cultura de la que surge— y «texto de goce» —el que incomoda, hace tambalear a la cultura y coloca al que lo transita en estado de pérdida, ya que cuestiona su relación con el lenguaje (aquí Barthes 1973:19 puede servir de guía). Lowell hace de su poesía autobiográfica un texto de goce, es decir, un texto que no busca confirmar en su letra la consistencia de su yo, sino gozar perversamente en ella de la imaginaria —a veces atterradoramente *real*— posibilidad de su pérdida. Vemos producirse un punto sensible de algo que no es fácil de definir: la presencia, con todo el misterio que ella entraña. La mofeta es una especie de misterio que, si bien se mantiene a distancia, es también aquél al cual el texto lowelliano nos ha acostumbrado. Sin detenernos demasiado en este punto, la imagen óptica en sus variedades singulares, nos conduce al objeto virtual, donde el espacio real y el espacio imaginario se confunden.

Referencias bibliográficas

- Barthes, Roland. *Le plaisir du texte*. París: Seuil, 1973.
- Derrida, Jacques. *La dissemination*. París: Seuil, 1972.
- Genette, Gérard. *Figures I-III*. París: Seuil, 1972.
- Kristeva, Julia. *Semiótica 2*. Madrid: Fundamentos, 1978.
- . «De la identificación: Freud, Baudelaire, Stendhal». En *(El) Trabajo de la metáfora. Identificación/Interpretación*. Barcelona: Gedisa, 1994.
- Lacan, Jacques. *Écrits I*. París: Seuil, 1966.
- . *Seminario 2. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*. Buenos Aires: Paidós, 1983.
- Lowell, Robert. *Life Studies and For the Union Dead*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1957. 1964 [reimp].
- . «On Skunk Hour». En Anthony Ostroff, ed., 1964.
- . *Por los muertos de la Unión y otros poemas*. En Rodríguez Monroy, ed., 1990.
- Nietzsche, Friedrich, Hans Vaihinger. *Sobre verdad y mentira*. Madrid: Tecnos, 1990.
- Ostroff, Anthony, ed. *The Contemporary Poet as Artist and Critic*. Boston: Little, Brown, 1964.
- Platón. *Diálogos*. Emilio Lledó, ed. Madrid, Gredos, 1986.
- Rodríguez Monroy, Amalia, ed. *Por los muertos de la Unión y otros poemas*. Trad. de A. Rodríguez Monroy y J. A. Goytisolo. Madrid: Cátedra, 1990.
- . *La poética del nombre en el registro de la autobiografía. (Robert Lowell y la poesía moderna)*. Barcelona: Anthropos (en prensa).