

TIEMPO, MODO, VOZ, PERSONA, EN LA OBRA DE LEONARD COHEN

Juan Ignacio Oliva
Universidad de La Laguna

Leonard Cohen es bien conocido por su quehacer musical, como cantautor, que se prolonga desde hace varias décadas, con ciertos altibajos creativos propios de una carrera tan dilatada como meritoria. En los últimos años –y coincidiendo con un cierto “revival” de la canción romántica en solitario de los sesenta– ésta ha experimentado un empuje notable, y sus temas de antaño son cantados ahora por otra generación de admiradores. Pareja con esta actividad corre su vena poética, rica, fructífera y compañera de su música, como la mayoría de las letras de sus canciones y su conocido gusto por el tres por cuatro y la forma de vals lento (valga como botón de muestra la famosa *Take this Waltz*, escrita en homenaje a García Lorca).

Cohen es, pues, antes que nada, un poeta-cantor, pero no vamos a hablar de esta faceta ahora, sino de otra, la de novelista –quizás secundaria– pero que ha dado origen a dos novelas muy interesantes en la década de los sesenta: *The Favorite Game* y *Beautiful Losers*.¹

The Favorite Game, su primera novela, se desenvuelve dentro de una concepción formal que nos recuerda, por su talante intimista y sus continuos cambios de ambiente, la estructura improvisativa de la música de “jazz”. Tanto es así que la novela recorre sus tiempos con una estructura que varía del pasado al presente, intentando evitar un centro o eje excesivamente rígido, así como en el “jazz” se ocultan, con los “leitmotifs” y episodios, las melodías repetidas, y a través de las sucesivas modulaciones se consigue un permanente cambio tonal.

Es esta novela un juego de recuerdos que a pesar de su convencional tercera persona se asienta, de forma semiautobiográfica, en el universo mental de un hombre, *Breavman*, y sus relaciones con, principalmente, su amigo *Krantz* (de la misma comunidad judía de Montreal) y su amante norteamericana *Shell*, que le proporciona la seguridad de un amor sincero, maternal y comprensivo. A partir de un punto presente –sus conversaciones con Shell en la cama–, el libro I (de los cuatro de que consta la novela) describe la infancia de Breavman y se sucede como una cadena de ambientes, rápidos momentos y estados de ánimo que varían de la alegría a la melancolía, de la frialdad a la ternura, buscando, en fin, la

misma catarsis jazzística que los “rhythm & blues” de los bares nocturnos del sur de Norteamérica.

El ritmo, que había sido bastante rápido en este primer libro, se va acompasando y alargándose durante el libro II (el de la juventud de Breavman) conforme se acerca a su presente puntual y el protagonista se encuentra, en un momento de epifanía, con la que va a ser su amante y compañera de piso, su interlocutora principal: Shell. La estructura circular de la novela se completa con el libro III, que nos cuenta la historia de Shell, narrada desde la perspectiva de Breavman y necesaria como complemento del comportamiento de ella en el futuro. Este es el momento más “estable” de la narración, como un clímax sin tensión explícita, que desemboca, de la misma manera que una “coda” musical, en el abandono de Breavman de la estabilidad flácida y poco creativa que trae la felicidad hogareña. El libro IV narra esta huida hacia el camino (como diría Kerouac), el reencuentro con un Krantz adulto y mediatizado, el aprendizaje de la rebeldía y la ansiedad creativa, con una estructura nuevamente entrecortada y veloz como la del libro I, ahora en un tiempo futuro y hacia el Montreal natal, como un retorno perfecto en el espacio de la novela.

La ausencia de estabilidad, el compromiso artístico y la filosofía vital culminan en el libro con las últimas y emblemáticas palabras acerca del “juego favorito” –de nuevo trayéndonos a la mente el osito polar del cielo de América que es el cómplice de la búsqueda del movimiento en *On the Road*. En realidad son varios juegos los que aparecen descritos: el infantil del soldado y la prostituta haciendo el amor, que no se lleva a cabo porque a Lisa (su compañera de juegos) le sobreviene la regla, y que se convertirá en un juego físico de adultos con problemas emocionales; el de los disfraces que ocultan necesariamente la personalidad; el del silencio, el “autismo” interior, cada vez que su madre, enferma y sola, comienza un ambivalente monólogo-diálogo de reproches, dolor y censura contra su hijo. El juego “beat” del movimiento, antes descrito, es el contrapunto del ambiguo final en el que se habla de huellas dejadas en la nieve, como clisés de posiciones que se disuelven en el tiempo, como queriéndose capturar por un instante lo inasible y dejar inmóviles aquellos momentos maravillosos de epifanía interior. Estas huellas se complementan con el “leitmotif” de las cicatrices (en los lóbulos de las orejas de Shell) con el que el libro comienza, y que adivinan todas las otras cicatrices que no se ven: las de la experiencia transformadora, las que traen el amor y el desamor, la que deja en Breavman el accidente que le cuesta la vida a *Martín*, el niño autista del campamento de verano, que se quedaba ensimismado contando las espigas de trigo del campo o los granos de arena en el mar.

El “juego favorito” habla de un proceso de aprendizaje que ha sido muchas veces comparado con el de Stephen Dedalus en el *Retrato* de Joyce. También hay aquí el exilio perpetuo y voluntario de un artista, sólo que cambiando las coordenadas espacio-temporales, que se localizan ahora en la década agitada de los cincuenta. Es a la “danza de la vida” a la que se intenta poner música en la novela –volviendo así a la curiosa metáfora que ahora nos ocupa. El mundo es una gran sala de baile en la que se nos da un tiempo y un espacio determinados; la música es como la palabra encadenada en un poema, es esa cualidad que cohesiona y rima los pasos. Lo visual, el relato, el cine, tienen necesidad de estas melodías de fondo para dar unidad a la entropía.

De esta manera, *The Favorite Game* se llena de referencias musicales de todo tipo, como un gran guión y mosaico vital que necesita una música determinada en

cada momento. Así, podemos enumerar el “pop” contemporáneo: *Leadbelly* y los *Weavers*, *Pete Seeger*... –no olvidemos por cierto que el mismo Breavman es un cantante “folk”, lo cual nos lleva muy cerca del propio Cohen; la música clásica: *Beethoven*, *Bach*, *Mozart*,... Este último parodiado en las firmas contra la gran bomba que Breavman se inventa:

“I. G. Farben
Mister Universe
Joe Hill
Wolfgang Amadeus Jolson
Ethel Rosenberg
Uncle Tom
Little Boy Blue
rabbi Sigmund Freud”²

Enumeremos también la ironía política del relato, en relación con la sala de baile de la pelea de Breavman y Krantz en el área francesa de Montreal (las mismas tensiones que se amplifican y estallan violentamente en las manifestaciones y la destrucción de la estatua de la Reina Victoria en *Beautiful Losers*); o la visión de la joven rubia junto a una farola, que hace que Breavman comience a silbar “Lili Marleen”... O la descripción de instrumentos musicales en relación con la exaltación sexual del protagonista: la flauta masculina y el laúd femenino, o la guitarra evocadora...

A pesar de todo ello, subyace en *The Favorite Game* un humor rabelaisiano, una agonía enervante que positiva y posibilita la creación; es al creador creando al que vemos emerger entre la niebla de la trompeta, el bajo y el teclado de New Orleans. En sólo tres años (de 1963 a 1966), sin embargo, Leonard Cohen cambia radicalmente hacia la peligrosa amargura de *Beautiful Losers*. La evolución, de Kerouac a Miller, y de éste a Burroughs, de la creación a la destrucción, del artista egocéntrico al “desolado perdedor”, transforma el “jazz” en un violento “salmo”, o mejor dicho, lo catapulta a un sangriento tótem, a una larga y furibunda letanía de enumeraciones y preguntas sin respuesta que nos dirigen precisamente a la esencia de los milagros (o, como dice Scobie³, al deseo de “joder” con una santa, con la virgen iroquesa de Montreal).

La estructura de *Beautiful Losers* es más compleja que la de *The Favorite Game* porque incluye retazos históricos de la vida de *Katherine Tekakwitha*, la santa “piel roja”, y de la vida de los indios tras ser conquistados por los hombres blancos. Estas historias se hilvanan en un relato de tres partes; la primera parte en primera persona que recuerda, en un monólogo, las conversaciones del protagonista con su mujer, *Edith*, y con su amigo-amante *F*; la segunda es una carta de *F*, escrita en una pseudo primera persona que invierte los términos; y la tercera es una falsa tercera persona omnisciente.

Todos los personajes de la novela son “perdedores” a los que se les devuelve la dignidad vital a través de la oración perpetua, el salmo que configura el relato. El tono es tenso, violento, mordaz y absolutamente enervado. La desesperación lo convierte en un continuo rosario místico surrealista que vocifera contra las opresiones que atan a los hombres: la opresión política, que lleva a *F*. al manicomio por terrorista; la sexual, que esconde la homosexualidad de *F*.; la racial, que ataca a los

indios (a Katherine y a Edith) y que masacra a los judíos en los campos de concentración; la religiosa (especialmente aquí la cristiana), que asesina el sexo y lo transforma en algo antinatural; la social, que ataca las formas de vida de las minorías y la pobreza de los vencidos...

El relato alcanza, a los ojos de un testigo comprometido e integrado, un marcado y visceral nihilismo que silencia la música que veíamos en *The Favorite Game*. Si en el centro de ésta encontrábamos el amor y la inquietud, en *Beautiful Losers* hay muerte formal y destrucción creativa: la “estatua de sal” del que ha visto demasiado. Así, se nos narra el suicidio por aplastamiento de Edith, el martirio torturante de Katherine Tekakwitha, la agonía de F. en el manicomio, la ciudad de los vencidos, hombres grises que desaparecen en el silencio, o el estreñimiento físico del protagonista –como en una nueva *Waste Land* eliotiana– La novela termina, no obstante, con un pequeño levantamiento de los perdedores, una pequeña “revolución de los esclavos” (recuérdense *The Energy of Slaves*, o el artículo de Eli Mandel sobre “Cohen’s Life as a Slave”)⁴ que no es más que el último gesto de un moribundo, que reconoce en el lector a un vencido más y le da la bienvenida a la vez que lo despide:

“Welcome to you who read me today. Welcome to you who put my heart down. Welcome to you, darling and friend, who miss me forever in your trip to the end.”⁵

Toda la novela transmite un impulso agónico, una larga “masturbación” hacia el “orgasmo” final, que se observa en la subversión de todos los valores, en la destrucción de los vínculos narrativos, en la desaparición de la música ambiental (tan sólo aparecen enumeraciones de autores y obras clásicas y coetáneas). Se ha perdido la esencia del sonido como metáfora del movimiento, sólo coletea un ritmo de obstinado salmódico y la presencia de la ausencia:

“I forgot who I was. I forgot that I never learned to play the harmonica. I forgot that I gave up the guitar because F chord made my fingers bleed...”⁶

Es esta inarticulación la que tiñe la novela de agotamiento:

“History cares nothing for cases, History cares only whose turn it is. I ask you, my friends. I ask you a simple question: whose turn is it today?”⁷

Y es que el autor soporta sobre sus hombros el peso de la historia humana, su pasado poco decoroso y su presente continuador de idénticas estructuras. El judío Cohen cuestiona religiosamente el mundo en que vive y se pregunta si existió realmente Jesús. Curiosamente –casi en el momento en que escribimos– un compatriota de Cohen, el cineasta Denis Arcand, edifica, después de la apocalíptica “Le Déclin de L’Empire Américain”, su “Jésus de Montréal” en torno a planteamientos similares, y hace resucitar el mito de Jesús en el Montreal actual. Este corre idéntica suerte que su antecesor, abatido por la sociedad de consumo (recuérdense los folletos de milagros, o el agua de la virgen, en *Beautiful Losers*), la hipocresía y el poder establecido.

“Customs were not that easily come by in early Canada, and they longed for a Jesus of Canada, dignified by convention and antiquity, as he is today, pale and plastic above the guilty traffic tickets.⁸”

Lo único que pervive en *Beautiful Losers* es la poderosa transformación (otra subversión más) del color blanco de la pureza en el rojo de la pasión, de la sangre o de la piel india, que tiñe el Partenón griego, que es el ungüento de Edith, con el que mancha su cuerpo desnudo, o el color de las llamas que destruyen.

La desmitificación coheniana –comenzada en *Let us Compare Mythologies, Flowers for Hitler, o Parasites of Heaven*– se completa con *Beautiful Losers*, da un último boqueo en *The Energy of Slaves* y se hunde en un prolongado silencio tras el asesinato por parte de Cohen de su propio lenguaje. Silencio sólo interrumpido por esporádicos ramalazos de creatividad, o, quizás, de premeditado autoengaño.

Notas

1. Nos centraremos en este artículo, principalmente, en sus obras de los años sesenta y más concretamente en sus dos novelas: *The Favorite Game* (1963) y *Beautiful Losers* (1966).
2. Leonard Cohen, (1963) *The Favorite Game*, Toronto: McClelland & Stewart, p. 82.
3. Stephen Scobie, (1978) *Leonard Cohen, Studies in Canadian Literature*, Vancouver: Douglas & McIntyre.
4. Eli Mandel, (1978) “Cohen’s Life as a Slave”, en *Brave New Wave*, ed. Jack David, Canada: Black Moss Press, pp. 209-226.
5. Leonard Cohen, (1966) *Beautiful Losers*, Toronto: McClelland & Stewart, p. 260.
6. *Ibid.*, p. 40.
7. *Ibid.*, p. 126.
8. *Ibid.*, p. 220.