

Sobre John Ashbery: “La voz, las voces”

Introducción, Roberto Echavarren

A revés de los beatniks (Allen Ginsberg en particular), los poetas de Nueva York, James Schuyler y John Ashbery, con la posible excepción de Frank O'Hara, escriben para ser leídos más que escuchados, aunque es cierto que Schuyler recitó ocasionalmente con tacto, autoridad y notable efecto sobre el público. Ashbery, menos accesible al nivel oral por lo extenso y complejo de sus períodos, lo abrupto de sus transiciones, recita en un tono más bien uniforme, con suave o imperceptible énfasis, como si la voz fuera un suplemento, un accidente no necesario en el proceso de transmisión de los poemas.

Subraya, así, que la escritura es vehículo de efectos divorciados de una mimesis de la voz. La voz del poeta deja de ser

literal. En la página, se rompe en muchas “voces”. Pero hay más: los versos resultan autónomos, aunque no independientes, de los efectos histriónicos de la voz.

El poema tiene su “música”, los ritmos y las pausas del corte versal y la sintaxis. Las “voces” no carecen de enjundia, de emoción, pero no resultan cabalmente humanas. El poema es la voz de nadie, la voz de las cosas, ni siquiera una voz. Es un “paisaje de humor sin música escrito por la música”, “un flautín casi inaudible”, “una banda de sonido visible” o un “cuarteto” en que cada instrumento alterna y se entrelaza con los otros. El título de T. S. Eliot, *Cuatro cuartetos*, alude igualmente a la prosopopeya según la cual la voz del poema es de cuerda instrumental. Cada “voz” queda prendida

a un cuerpo en abismo, sin identidad, en devenir, que acoge, atesora, combina los giros, los coloquialismos y las estrategias de muchas conversaciones, pero abre, además, un registro diferente de cualquier conversación.

Esto puede decirse en rigor de casi toda la poesía, pero se vuelve particularmente notorio en la de Ashbery, que ni recurre a una demagogia oral, ni invoca una transparencia inmediata, inequívoca, de los sentimientos interpersonales, ni una comunicación “sincera” y sin fisuras.

El olvido, El (ir) reconocimiento

La poesía de John Ashbery no es confesional. Elabora, sí, el impacto de hechos y de prácticas, pero no enarbola (discreta o indiscreta—mente) las anécdotas de la vida del poeta. Irónica y serena, bordea un misterio, la pérdida de cualquier felicidad anterior. El testigo de una situación antigua “aterriza” por así decir en un nuevo momento, pero lo contemplado, lo vivido antes, se ha borrado. El nuevo momento no tiene memoria, no tiene piedad con la memoria, obliga a recomenzar. El testigo, desprovisto de artefactos, tiene que iniciar el “capítulo” siguiente, improvisar en el vacío otras acciones verbales. Tiene la responsabilidad de confrontar el instante. Explica, además, por qué no puede hacer otra cosa. Desde el punto de vista del escribir y del leer, los versos no resultan un rescate frente al olvido, exhiben, al contrario, el olvido y la pérdida.

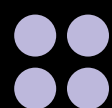
El formato extenso desafía la capacidad de autorrepresentar, de estar presente ante sí mismo, de autoconocerse. No es posible reconstruir las marchas y contramarchas de un razonamiento, de un sueño, de un romance. Las versiones, los recuerdos, se contradicen, se mezclan, distorsionan, borran. Tanto el poeta como el lector comprueban que no controlan

todas y cada una de las alusiones intertextuales puestas en juego por los versos antecedentes, ni pueden seguir cada vericuerdo de los subsiguientes. La atención otorgada a un poema en particular si es largo será discontinua, fulgurante. Ni el poeta ni su público dejan de perderse, olvidando por un momento o para siempre los trozos leídos. Se encuentran *in medias res*, no saben dónde están. Habitan un fragmento interrumpido de frases y de libros.

Cada lectura recontextualiza, equivoca, quema el material poético en el sacrificio cotidiano de otras vidas que responden a otras circunstancias y particularidades. No se lee a un poeta, ni siquiera un poema. El poema puede ofrecer un “mordisco” de “intuición placentera” porque reconocemos en él algo inesperado que nos afecta, nos parece interesante, hermoso, de acuerdo a una circunstancia personal, por cosas que nos han sucedido y nos preparan. El juicio estético, entonces, depende de cada uno. Su poder de convicción lo hace aparecer como universal, pero de hecho resulta singular. Es, pues, un universal no lógico.

La ironía

Los brotes de ironía ridiculizan por absurdos, ciegos, parciales, los proyectos de un supuesto yo lírico, que se desdobra, instantáneo, que ríe de sí. No descarta al ironizar, al desdoblarse, la validez de sus intentos, pero considera los límites del autocontrol, comprueba cómo las cosas se cumplen de otro modo que el planeado. Una alteración irremisible desmorona las razones que parecen concluir esto o aquello. Las ruinas de los proyectos son la ocasión de que se renueve la expectativa, en países inventados para esconder la ausencia, “carcomidos con eterno deseo y tristeza”. El poema exhibe una crisis del conocimiento acerca de nosotros mismos y de la posibilidad de comunicar: “¿Por fin nos verán como somos?”, mezcla de furia ácida y de desarmante humor.



Subraya, así, que la escritura es vehículo de efectos divorciados de una mimesis de la voz. La voz del poeta deja de ser literal. En la página, se rompe en muchas “voces”.

El ocasional yo lírico se ríe de su incapacidad de cálculo y de su desmemoria. Pero esta falta de memoria hace posible el escribir, obliga a errar y equivocarse, a conjeturar apremiados por una urgencia, una expectativa. El poema viene a sustituir lo que no se hace presente, invoca un momento vacío, fuera del tiempo, un momento rebelde fuera del discurso. El poema es la secuencia simbólica que compromete y traiciona ese momento, lo traduce pero lo deja escapar, lo atraviesa para dejarlo intacto.

La autocomicidad, la ironía, el desdoblamiento comprueban que el poema es una ambigua bendición, la oportunidad de estar tristes y contentos, de recibir malas y buenas noticias. El poema es una “euforia trágica”.

Las cosas funcionan y se arreglan entre sí de algún modo. La “meditación” constata esos arreglos impredecibles. El sujeto no sabe de antemano quién es, y de acuerdo a los versos es uno y muchos y nadie, una madeja de sorpresas, de contradicciones, y, además, un olvidable misterio. Cada significante lo representa y lo oblitera. Los versos, en Ashbery, no se sostienen en un yo, sino en un “suspiro”. El pronombre que representa al sujeto puede ser yo, pero también y a continuación, especialmente en los

de un “sueño”. Avanza, por cierto, sin completar su sentido. Priva, al fin, de una explicación satisfactoria. El poema, y el poeta con él, se escabullen, se refugian en lo negro.

El tour de force

El poema es una sucesión de estados, de atmósferas. Su transcurso se verifica entre golpes vigorosos, un batir de alas, un “remar hacia ti”, metáforas de otras prácticas, isotopías que mantienen, imbricadas, una franja abierta, una entrada de luz. Mantener abierta esa valva, o válvula, es un *tour de force*.

El fondo sordo de sonidos y repeticiones, las insistencias y las pausas, el aceleramiento o alargamiento, conjeturan gradualmente acerca de una zona de sombra. O se trata de seguir el trayecto fulminante de la luz, siempre a una velocidad inferior que vuelve patética la empresa. Se trata de habitar, de enfocar, el “fondo de la mente” (*the back of the mind*), de quedarse allí unos instantes.

Esto no quiere decir que el poema sea abstracto. Consiste, al contrario, en un conjunto de acciones verbales y de panoramas para el espectador. Si bien el sentido del momento se

hurta, el proceso no es “un cuento contado por un idiota, lleno de sonido y furia”. Tiene, sí, furia y sonido, pero también una plétora de

sucesivos y acumulados sentidos parciales, siempre susceptibles de una revisión postergada y nunca completa.

Cada frase remite, por semejanza o conjetura, a un referente, a un estado en sí de las cosas incomprendido. Cada cuadro es erróneo, no en

el sentido de su falta de destreza. Justo porque es diestro resulta capaz de exhibir su falta de adecuación.

Alguien anota, garrapatea, y cierra el acontecer sin alcanzar un resultado neto, lo atraviesa, lo realiza, como quien cruza una calle. Los propósitos son equívocos, sólo el estar disponible, cuenta.

“Cantar” es lo único que hay, lo único que se puede hacer para horadar precarios “el fondo de la mente”, pero no alcanza. No nos vuelve ni transparentes ni inmortales. Desde la torre panorámica que el poema ocasionalmente es, se divisa la propia inminente claudicación.

El poeta sueña despierto en “una navegación de media tarde”, deriva entre islas sobre una casa que flota, desembarca en una de las islas, se afianza en la textura de los versos para evitar ser triturado demasiado pronto contra la rompiente.

Pero en último ténnino las palabras tienen una “carga funesta” que aniquila al propio cantor. La posteridad o “estelificación” es “sólo para unos pocos” y en todo caso consiste en un malentendido: los lectores creen reconocer una experiencia que no tiene que ver con la que llevó a la escritura del poema. Es otra, en otras circunstancias, propia del lector. Justo porque no es transparente, el poema seduce.

El mensajero, el mensaje


Alguien se mueve sin parar para permanecer en el mismo sitio, en vida, en el jardín de atrás, en el fondo de la mente. La mente tiene dos espacios y dos puertas, una casa y un jardín trasero, una puerta del frente y una puerta de atrás. El mobiliario de la casa es convencional, su puerta delantera se abre a los visitantes, pero el jardín es crudo, informe, un espectro de perfumes y una quietud semivacia.

De una privación cotidiana, de una ausencia, de un “portazo” nace el silencio donde resuenan ruidos, el murmullo que siempre estuvo allí, pero que resultaba imperceptible antes. Lo otro, el otro, un mensaje, un mensajero que es el mensaje, un chasqui, un corredor indio, un ángel, está cerca, autosuficiente, creciendo porque nadie se apropia de él, ni debería apropiarse. Esa frase, ese ángel mensaje, es “una brisa que llega desde la tumba”, es el habla de los muertos, que resucita con los muertos. Ocupa momentáneamente una caverna, una cripta—o el jardín de atrás—que sus conjeturas profanan. Esa frase es el único modo de llegar a una media presencia, asume irónica el coqueteo, invoca y mantiene al otro, o lo otro, separado, en una piel ajena. Porque está afuera, seduce.

Algunas cosas, gestos, se hacen visibles, pero dentro de un aura u horizonte no definidos; a partir de la recurva de un lente una mitad visible, una hipérbola, se proyecta sobre la otra mitad todavía no vista, nunca totalizable como visión. El jardín de atrás es una atmósfera, una experiencia disponible, una idea aún inconcreta.

El poema no es ahistórico, es una historia al hacerse, en el momento de hacerse, y por lo tanto no tiene ni el carácter ejemplar de un ciclo que se cerró, ni meramente repite el repertorio de fórmulas inventaridas por un anticuario, ni es sólo crítico de la historia. Tiene un entusiasmo histórico. Es una medida del oleaje, una carta de flujos.

Se trata de acceder, por “corazonada”, a una posición sin embargo inexpugnable, que no puede ser dominada de un vistazo. Hay que concentrarse en cualquier minucia porque cada una es elocuente, no por lo que es, sino por lo que deja entrever. Traiciona las condiciones de un afecto, ni extraño ni propio, que se reconoce. El poema no culmina ni en un conocimiento ni en una moral positivos. Es juguetón, no acepta jerarquías, cualquier cosa puede resultar



El ocasional yo lírico se ríe de su incapacidad de cálculo y de su desmemoria. Pero esta falta de memoria hace posible el escribir, obliga a errar y equivocarse, a conjeturar apremiados por una urgencia, una expectativa.

poemas largos, un tú, él, o ella, nosotros, o ellos. El poema es un coloso que habla, un soliloquio que destituye al yo unívoco. Cada pronombre es un escalón por donde un sujeto obliterado salta.

El poema avanza “como un mal cometa”, o un vehículo de ruedas desparejas, bajo el impulso

atendible. Mantiene una atención en cada detalle por donde pasa el afecto.

La logopeia

Ezra Pound afirma que la poesía puede ser impulsada más allá de su significado de tres modos: 1) *melopeia*, cuando se resaltan sus cualidades musicales, rítmico fonéticas; 2) *fanopeia*, las imágenes visuales; 3) *logopeia*, “la danza del intelecto entre las palabras”, el juego de la mente sobre todas las facetas de la manifestación verbal. Estos tres aspectos, es claro, pueden resultar copresentes en un poema. El rol y la relevancia de cada uno es una cuestión de énfasis, de inflexión de estilo. A diferencia de la poesía concretista brasilera, por ejemplo, la poesía de Ashbery no se apoya fundamentalmente en la melopea. A diferencia de la de Ezra Pound o William Carlos Williams, la poesía de Ashbery no descansa en la imagen, por más que transite muchos paisajes. La suya es una poesía sintáctica, antilogocéntrica en el sentido de que ironiza acerca de los materiales verbales, las figuras y los tropos que sirven para construir los versos.

Pound considera a la obra del uruguayo Jules Laforgue un ejemplar insigne de logopedia. Quizá algo similar pueda afirmarse de la novela *Hebdomeros* de Chirico, o de los poemas largos de Wallace Stevens. Ésta, me parece, es la tradición en que se inscribe la poesía de John Ashbery.

Escribe Ashbery: “El objeto de esta entera meditación no será/ Más que una nota al margen de la gran cadena/ Que logra apenas conectar a la tierra con el cielo.” Los poemas se vuelven así “notas hacia una suprema ficción” (según el título de Stevens) que reúne “apenas” las dimensiones de la “tierra” y el “cielo”. El poema no conecta cosas que ya están ahí, como las riberas de un río. Los bordes emergen como bordes sólo en la reunión que el poema efectúa

“apenas”, dimensiones que son al reunirse, al ponerse en juego a través de un prodigio precario. El poema no simboliza cosas que existen de antemano, que no son él. El poema es una cosa, un artefacto alegórico, el túnel de un acontecimiento.

Una dimensión, el cielo, cae sobre un jardín vacío y todo lo que se hace visible en ese espacio (llamado también “fondo de la mente”), todo lo que corresponde a la tierra, cobra un ser alucinatorio, de verdadero y desengañado afecto. El poeta, el lector, ya no persiguen en la realidad una ilusión del amor con que el deseo los engaña. El poema es el lugar donde lo real cobra el conjunto de sus dimensiones posibles, aunque ese conjunto no es ni una totalidad conocida ni un resultado final ni un objeto duradero, sino una alianza precaria.

El poema usa la sintaxis mientras la pone en entredicho. El sujeto representado por alternativos pronombres que transgreden el sexo, el número y la identidad, los verbos, los predicados, las subordinadas, las locuciones adverbiales, son peones y fichas que el poema desplaza y que lo desplazan. Ni siquiera los principios—como el lógico de no contradicción—reinan supremos. El ser del poema es autónomo, aunque no independiente, de los principios y se sirve de ellos mientras le sirven, pero su “pensamiento” rebasa la contradicción mediante la paradoja o el “concepto”. Ashbery pensó titular su libro *Shadow Train* (Tren de sombras) “paradojas y oximorones”.

El poema no reconoce ningún obstáculo en sí mismo, es una desmesura, pero debe, irónico, reconocer un límite desconocido de antemano. El poema termina deteniéndose en algún punto, triunfante aunque derrotado por cansancio, porque el camino recorrido cuenta, la reunión precaria entre “tierra” y “cielo”, el espacio que abre, el acontecer que localiza, no el producto. ■

