

John Ashbery: volver la vista atrás

Ernest Farrés

Enjuiciar los aspectos más destacados de la poesía de John Ashbery con algo de criterio y no perecer (¡metafóricamente!) en el intento requiere ante todo empezar por el principio, es decir, presentando al personaje.

Nacido en Rochester (Nueva York) en 1927, estudió en Harvard y Columbia y empezó a escribir poesía en los años cincuenta encuadrado en la llamada Escuela de Nueva York. Ha publicado más de veinte poemarios que han ido transitando por las sendas de la experimentación y obtuvo un reconocimiento rotundo en 1975 con tal vez su “magnum opus” *Autorretrato en espejo convexo* (su mayor analogía entre poesía y pintura que fue multipremiada en Estados Unidos con el Pulitzer, el premio nacional al libro y el premio nacional de la crítica). Bendecido canónicamente por Harold Bloom, en la actualidad es señalado casi unánimemente como el mayor poeta norteamericano vivo.

De joven, Ashbery quiso ser pintor. Experimental en un sentido estricto y de impregnación discursiva muy al gusto americano (que tiene su origen en Walt Whitman), su escritura poética se ha dicho que tiende a presentar paradojas sorprendentes (“Me temo que es terriblemente complicado, / aunque bastante sencillo cuando se mira directamente”, leemos en un poema de *Un país mundano*), a detenerse en lo fronterizo, a confluir en “todo”: del espíritu de su América al mismo tiempo arcádica y urbana a la conciencia del hombre actual, de la elegía al optimismo, de la alta cultura a lo coloquial, de la sofisticación a la nimiedad, de lo refinado a lo vulgar, de la lógica de la meditación al flujo de los pensamientos, del espacio literario al pictórico. Es, en resumidas cuentas, la apoteosis del ensamblado, de la técnica del collage.

La especial naturaleza de la poesía de John Ashbery nos abre una ventana de par en par a una especial experiencia lectora que consiste en no atender al tema, sino al discurso. Simplificando, podríamos añadir que al abrir un libro suyo en lo que debemos fijarnos más es en la forma, en la estructura, en la construcción, en la gramática (da igual cómo lo definamos), que en el contenido. La mayoría de nuestros esfuerzos por “explicar” lo que estamos leyendo, por buscar un significado, por construir un sentido, serán en balde. Que debemos asumir que estamos ante una poesía inasible o, de lo contrario, no sólo no entenderemos nada sino que apenas entenderemos qué estamos haciendo con un libro así entre las manos. En definitiva, Ashbery es militantemente oscuro, enmarañado, inquietante, raro.

Sus libros a menudo nos enfrentan al reto de tener que prescindir de la materia argumental de los textos que contienen para centrarnos en el modo en que estos textos llegan a nosotros. Si alguien cree que tal tarea es absurda, que tenga claro que su prelude de idilio con Ashbery acaba de concluir nada más empezar. No pasa nada: siempre estará a nuestro alcance invertir el tiempo libre en otro tipo de actividades.

Su lejano poemario *Algunos árboles*, publicado en 1956, contenía un poema cuasiprogramático que encierra no pocas aclaraciones sobre esta cuestión. El texto lleva por título *El pintor*. Veámoslo entero (en traducción de Martín Rodríguez-Gaona):

Sentado entre el mar y los edificios
él disfrutaba pintando un retrato del mar.

Pero al igual que los niños que imaginan que una oración
es meramente silencio, aguardaba que su tema

se abalanzara a las arenas, y, apoderándose de una brocha
pintara su propio retrato en el lienzo.

Así nunca hubo pintura en su lienzo
hasta que la gente que vivía en los edificios
lo puso a trabajar: “intenta emplear la brocha
como medio para un fin. Elige, para un retrato,
algo menos furibundo y amplio, y más acorde en tema
con el temperamento de un pintor, o quizá, una oración”.

¿Cómo podría explicarles su oración
de que la naturaleza, no el arte, debía usurpar el lienzo?

Escogió a su esposa para un nuevo tema,
haciéndola inmensa, semejando derruidos edificios,
como si, olvidándose de sí mismo, el retrato
se hubiese expresado propiamente sin la brocha.

Ligeramente entusiasmado, bañó su brocha
en el mar, murmurando una sentida oración:
“Alma mía, cuando pinte este próximo retrato
deja que seas tú quien inunde el lienzo”.

Las noticias se esparcieron como reguero de pólvora por los
edificios.

Él había regresado al mar como tema.

¡Imagínense un pintor crucificado por su tema!
Demasiado extenuado incluso para levantar su brocha,
provocó en algunos artistas balanceados de los edificios
una socarrona alegría. “No tenemos una oración
ahora, de tanto ponerse uno mismo en el lienzo,
o de hacer que el mar pose para un retrato”.

Otros lo proclamaron un autorretrato.
Finalmente todas las indicaciones de un tema

empezaron a desvanecerse, dejando el lienzo perfectamente blanco. Él depuso la brocha. En seguida un aullido, que era también una oración, se irguió desde los atestados edificios.

Lo arrojaron, al retrato, desde el más alto de los edificios, y el mar devoró el lienzo y la brocha como si el tema hubiese decidido permanecer una oración.

“Finalmente todas las indicaciones de un tema / empezaron a desvanecerse dejando el lienzo / perfectamente blanco.” En efecto, el Ashbery escritor, como el pintor del poema, no escribe sobre un tema: simplemente escribe. Medio siglo después, transcurridos exactamente cincuenta y un años, Ashbery publicaba en el 2007 en Estados Unidos *Un país mundano*, recién traducido en España al castellano (advertamos que no se trata de su último libro: en diciembre del 2009 aparecía en inglés *Planisferio*, cuya traducción probablemente nos llegará entre este año y el próximo), para poner de manifiesto que el proceso de desintegración del tema ha acabado atravesando de modo destacable ya toda su obra. No nos quepa duda: de qué habla Ashbery es algo que, pese a nuestros intentos como lectores por averiguarlo, no sabremos. Algunos críticos y el propio autor han señalado al “amor” como asunto de su poesía. La pulsión del amor, Dios y la muerte subyace en el seno de toda obra literaria. También las “cosas” o la “gente” podrían ser tomados como asuntos ashberianos verosímiles. Estoy de acuerdo sin embargo con el crítico Keith Cohen cuando definió su poesía como “un culebrón metafísico”. El traductor de *Un país mundano*, Daniel Aguirre Oteiza, recoge en el prólogo a esta edición un juicio de Ashbery tan elocuente como

El pintor, pero referido en esta ocasión a la música (subrayemos la importancia que el triángulo pintura-música-poesía tiene en el planeta Ashbery):

Lo que me gusta de la música es su capacidad para resultar convincente, para llevar un argumento satisfactoriamente hasta la conclusión, aunque los términos del argumento sigan siendo cantidades desconocidas. Lo que queda es la estructura, la arquitectura del argumento, la escena o la historia. Me gustaría hacer esto en poesía.

Y lo hizo. Ante su propuesta poética estratificada, incognoscible y caudalosa el lector se pliega finalmente al arrojo arquitectónico de Ashbery (una arquitectura imprevisible, incierta, tosca, autorreferencial) pero sin llegar a cruzar el umbral que da acceso a su interior. Es como si su mundo (literario) careciera de interior, como si, planeado sobre la marcha, fuera sólo un artefacto material, y tal esquema invertido no es en absoluto frecuente: un mundo de ideas amparado en su propia materialidad compositiva nos pondría en un aprieto si no nos contagiase entusiasmo y nos convenciera. En el fondo, si Ashbery no escribiera dicha modalidad de poesía con maestría, tendríamos la sensación de ser engañados como lectores, y abandonaríamos sus libros por abstrusos.

No todos los lectores se prestan a leer poesía. No todos a leer la poesía de Ashbery. Pero quienes perseveran son metamorfizados por ella, como quien recurre a un oráculo. Soy de los que elogian sin reparos esta capacidad de sacudir nuestras conciencias en la poesía (no me parece tan decisiva en otros usos literarios, como la novela). *Un país mundano* (*A Worldly Country* en inglés) fue compuesto por su autor a la edad de ochenta

años y reúne cincuenta y ocho poemas de senectud que algunos críticos han querido equiparar con el último Wallace Stevens, si bien se abre un abismo entre ambos. Al propio Ashbery le gusta llamarse heredero de Emerson, Whitman y Wallace Stevens, pero mientras la obra tardía de Stevens es abiertamente testamentaria, la de Ashbery no sólo sigue bañándose en las aguas de la intemporalidad sino que llega a impregnarse de la ambigua exaltación whitmaniana. Sus palabras “mundanas”, siendo las de un anciano, permanecen liberadas de reglas y de principios, de tabús, incluso de una determinada identidad, porque ni siquiera sabemos quién nos habla realmente y en una entrevista de 1972 el propio Ashbery daba la clave:

Los pronombres personales en mi obra parecen ser con mucha frecuencia como variables de una ecuación. “Tú” puedo ser yo mismo u otra persona, alguien a quien interpeleo, y lo mismo pasa con “él” y “ella” y con “nosotros”; algunas veces, el lector tiene que deducir, mirando al resto de la oración, lo que se quiere significar y mi argumento es también que realmente no importa demasiado, que todos somos en cierto modo aspectos de una conciencia que hace brotar el poema y el hecho de interpelar a alguien, a mí mismo o a otra persona, es lo importante en ese momento particular, mucho más que la persona particular implicada.

El “mensaje” resultante afirma su singularidad siendo lo suficientemente democrático como para que la cavilación “parezca” polifónica, la conciencia individual del poeta “parezca” colectiva, el tiempo pasado, presente y futuro “parezcan” fundirse en uno solo, pero dicha socialización no es más que un recurso técnico

empleado para dar sustancia a una visión del mundo acorazada y escéptica que tiene su fundamento en la incertidumbre y el desasosiego. Su teatro barroco es en el fondo un modo de expresar el vértigo ante el vacío de la existencia humana.

Prueba de ello es que la perplejidad ashberiana resuena sin tapujos en los versos de *Un país mundano* porque está apresada (y, eso sí, convenientemente remansada) en cada imagen, en cada entonación irónica o sarcástica, en cada ruido de fondo, en cada discurso externo, en cada giro disparatado, en cada gota de lirismo. Veamos algunos fragmentos:

Pero me han hecho preguntas tontas antes. Ahora no es el momento de hacer equilibrios, ni de preguntar a qué santo rezar, dado que son todos iguales, o sea, santos. En la última desconcertante formulación.
(del poema *Filigrane*)

Y nos dábamos por perdidos.
¿Cuántas veces no nos habremos rendido, desesperados, solo para que el tiempo nos recuerde lo firme de su compromiso con nuestro bienestar o la falta del mismo?
(del poema *La soledad*)

Está escrito
que solo quienes tienen menos posibilidades aguantan.
Mañana habrá fuegos artificiales, y luego vuelta a la cadena de vivir y morir, lo grato y lo cerril. La proyección de fondo por la cual el paisaje se impone al tedio, a la sentada en el porche.
(del poema *Pavane pour Helen Twelvetrees*)

Sin embargo, si la perplejidad patente en estos poemas es característica del espíritu existencialista del poeta americano, aquí parece acusar el impacto del inexorable paso del tiempo y se hace más dubitativa si cabe: desde la altura de la edad, Ashbery participa de la aprensión de quien no se atreve a mirar atrás para rendir cuentas con la vida. La primera llamada de atención aparece en el poema que abre el libro:

El momento en que damos media vuelta no tarda
en convertirse en el banco de arena donde nuestro penoso
esquífe encalla.

(del poema *Un país mundano*)

Entonces, en lugar de dar la vuelta, el poeta prefiere resurgir
en el mañana aunque en última instancia ello ya no sea
posible. ¿O sí? Ashbery duda:

Todo pasó hace mucho...
un legamoso, lechoso precipitado
de ciertos años que llegaban entonces a su fin,
como una alternación del drenaje pluvial. La violencia vial se
desbordaba;

todo era incierto en la Vía Negativa
excepto la certeza del retorno, el retorno
a lo aproximado.

(del poema *Matricaria*)

Y:

Es la hora del retorno a las oportunidades
que a uno no le ofrecieron, las que nos manchan de azul.

(del poema *Paseo marítimo*)

En el último poema, titulado *Canción a coro*, cobra cuerpo por fin la aceptación del propio destino y el escritor vuelve la vista atrás después de una dilación poética en la que las voces puestas en escena cotejan el presente con el futuro hasta formar una masa tan trabada que llegamos a tener la sensación de leer a Ashbery “fuera” del tiempo o, cabría decir, de leer a un Ashbery que ha sido capaz de escapar del tiempo presente y vivido (trascendiéndolo) y sin embargo, por si fuera poco, con la actitud disonante que refleja esta bella estrofa del poema *Letanías*:

Es importante que a uno lo tiendan
de una forma hecha por el hombre. Otros intentarán
ofrecerte algo: bajo ningún concepto
acceptes. Reflejado en la ventana
de la farmacia sabes qué distancia has recorrido.

Que otros te caten.

Felices sueños:
el viento está allí.

Entra. Estábamos esperándote.