

*El alma cautiva: Ashbery
y su «Autorretrato en espejo convexo»*
Gabriel Insausti

«Autorretrato en espejo convexo» es la crónica de una fascinación: la que sintió el poeta por el cuadro homónimo del Parmigianino, durante veinticinco años, antes de escribir su poema. El propio Ashbery ha relatado en algunas entrevistas los jalones principales de ese dilatado hechizo: primero, a principios de la década de los cincuenta, vio una reproducción del cuadro en el *New York Times Book Review*, junto con una reseña de la monografía de Sydney Freedberg sobre el pintor; después, en un viaje a Viena, en 1959, tuvo la ocasión de conocer de primera mano el cuadro de Mazzola; luego, durante un paseo por Provincetown, vio una lámina del «Autorretrato» en un escaparate, entró en la tienda y compró en ella el libro de Freedberg; y finalmente, en 1973, al comienzo de una estancia en el Fine Arts Work Center de Provincetown, nació en su cabeza la idea de escribir el poema, que según ha confesado le supuso un considerable trabajo.

Parte de la dificultad que permite entrever ese trabajo se encuentra en la forma del poema y en la conciencia del propio poeta de estar realizando una *opera magna*, como revela el hecho de que esta pieza cerrara el volumen en que se incluyó y de que este último llevara por título el del propio poema. «Autorretrato» es una composición de casi seiscientos versos en los que Ashbery ensaya una forma capaz de dar cabida a un material relativamente heterogéneo, y resulta muy matizable su afirmación, en una entrevista, de que «es tan caótico, aleatorio y desorganizado como cualquier otro poema mío» (citado por Alberola, 1995, 218). De hecho, Ashbery anteriormente había alternado poemas de diamantina perfección formal en sextina o dístico heroico con otros en una *looseness* whitmaniana a la que le invitaba su connivencia con el expresionismo abstracto, o incluso esa mera acumulación paratáctica de *Three Poems*, que lo había conducido a la prosa poética. De modo que

la forma «inclusiva» de «Autorretrato» –que acumula, al decir de Julián Jiménez Heffernan (2006, 15), «fragmentos de soliloquios interiores atravesados de aprensión, dudas, basura sapiencial, ideologemas, residuos visuales y esperanzas abatidas»– constituye un visible desafío dentro de la evolución de su propia voz: de nuevo, el intento de crear un discurso donde tuviera cabida lo aleatorio, lo fragmentario, el esfuerzo por construir un contenedor donde regurgitar sus meditaciones y jaculatorias, pero en una pieza de mayores dimensiones que las anteriores y con un control más palpable.

Porque de hecho esa había sido siempre una ambición suya: la incorporación de la vida al arte, de la realidad fluente e imprevista, carente de un sentido deliberado, al espacio del poema. «Todo momento está rodeado de un montón de cosas de la vida –explicaba en una entrevista (citado por Karlstone 1985, 103)– que no añaden más significado pero son parte de una situación con la que creo que estoy tratando cuando escribo». Y en otro lugar añadía, apropiándose de la distinción de Lévi-Strauss entre *bricoleurs* y *ingénieurs*: «yo soy un *bricoleur*, alguien que pega cosas». El riesgo de este proceder, obviamente, era que si todo es susceptible de entrar a formar parte del poema éste termina no necesitando el filtro del poeta y convirtiéndose en una mera reduplicación del caos cotidiano, extremo que Ashbery había rozado deliberadamente con *Three Poems* pocos años antes, con su ausencia de toda jerarquía y su disolución del yo como asidero para una voz relativamente coherente.

¿Qué hay en «Autorretrato en espejo convexo» que permita evitar el naufragio de la lectura, ese desparrame en lo más críptico de la experiencia del poeta, en lo más errático de sus asociaciones? Si en la poesía es preciso conjugar siempre regularidad con diferencia, repetición con

novedad, como ha observado Octavio Paz (1990, 12), en el poema largo esto resulta particularmente difícil. «Autorretrato», sí, se nos aparece como un poema exigente porque su discurso elude deliberadamente una linealidad demasiado obvia, pero al mismo tiempo resulta más legible que la mayor parte de la obra de Ashbery, porque ofrece algunas pistas, hitos de continuidad, fraseos musicales que devuelven al lector a la senda de un cierto *ritornello*: como ha señalado Harold Bloom (1979, 32), en él hay clímax y remanso, transición y recurrencia, es decir, un equilibrio entre unidad y variedad parecido al que reclamaba Paz. Algunos elementos de ese equilibrio son fáciles de identificar: una desenfadada intertextualidad de sugerencias prosísticas (las alusiones o citas textuales de Vasari y Freedberg, a veces explícitas y otras veladas, sin entrecomillado alguno); un juego de referencias más o menos eruditas (Berg, Mahler, Hoffmann, Shakespeare); un empleo entre humorístico y filosófico de la etimología y la traducción (*le temps, specular*); una vertebración en torno a la écfrasis del cuadro y al repetido apóstrofe al artista; y una arquitectura más compleja, en la que por un lado existen transiciones bien engrasadas y una morosa y reconocible *compositio loci* que acercan el poema a la tradición meditativa en *blank-verse*, pero por otro se observa, como indicó John Malcolm Brinnin con acierto en su reseña del *New York Times Book Review* (Ford 2003, 151), una adaptación de la sintaxis cinematográfica del encadenado, el corte, el *flashback* y el fundido en negro.

En suma, «Autorretrato en espejo convexo» es un poema que nos muestra impudicamente sus tripas, su propio proceso de gestación, en un paralelismo evidente con el cuadro que toma como punto de partida. De ahí, entre otras cosas, esa incorporación de la vida, de la circunstancia fortuita, al texto. «La habitación donde

estoy cuando escribo –explicaba el poeta en una entrevista– es siempre importante para mí» (Herd 147). Y, en efecto, quien lea «Autorretrato» hasta al final casi llegará a sentirse como una visita más en el apartamento de Ashbery en Chelsea, Manhattan, a la orilla del río Hudson, desde el que se divisa Nueva Jersey. Un intruso en el momento privilegiado de la escritura, del mismo modo que el espectador del cuadro del Parmigianino se diría que ha entrado subrepticamente en su estudio para espiar su arte. ¿Qué sentido entresaca uno de esa experiencia? Por un lado, cuando concluye su morosa descripción del cuadro del Parmigianino, Ashbery recapitula: «Eso dice el retrato», como si pudiera encerrarlo en una fórmula verbal, como si en efecto fuese posible agotarlo, en la aceptación más resuelta que cabe de un logocentrismo flagrante como el defendido por Paola Spinozzi (2005) a la hora de explicar las complejas relaciones entre la obra plástica y la literaria. Pero por otro lado el propio Ashbery declara que «esa es la música, pero no hay letra. / La letra es sólo una especulación / (que viene del latín *speculum*, “espejo”). / Busca el significado y no lo encuentra». Así concluye la larga écfrasis que glosa la escena del cuadro de Mazzola, en una ingeniosa *boutade* que juega con la etimología. Al final de la primera estrofa, añade Ashbery que «no hay palabras» para describirlo, y por eso

no hay una solución para el problema
del pathos contra la experiencia. Tú
continuarás así, sereno en ese gesto
que no abraza ni advierte, y que retiene algo
de ambas cosas, afirmación que nada afirma.

Hay música, pero no hay letra; hay el gesto de afirmar algo, pero no un «algo» determinado que le preste contenido: imágenes de una vacuidad que no es desde luego la

de una huida nihilista de todo sentido, sino la de una demora del sentido. De hecho, lo que más sentido tiene en el poema de Ashbery tal vez sea precisamente esa demora, su modo de diferir la llegada de una significación última. Así, el poema anuncia ante todo que, como el propio cuadro del Parmigianino, no pretende agotar su tema, encerrarlo en una fraseología definitiva. Por eso el pintor «continuará así», ensayando por siempre ese gesto inconcluso: una aceptación de que, en lugar de la expresión memorable apta para la voz recitativa, el lugar del poema es el de cierta apertura a lo aleatorio, a un azar en quien se fía la evolución de esa voz. Como una carretera que se ondula a la orilla de un río, esta voz se acerca y se aleja recurrentemente de una significación lineal, incluso deíctica, llevándonos desde la escena inmediata del cuadro, o desde el estudio en el que se encuentra el poeta escribiendo, hacia los desvaríos más imprevisibles y las asociaciones más sorprendentes de su imaginación.

«A veces tiene sentido y a veces no», decía el propio Ashbery de la poesía de Gertrude Stein (ver Alberola 239), «lo mismo que las personas». La intermitencia de esa voz poética sin duda ha exasperado a numerosos críticos durante cuarenta años, pero la insistencia de estos últimos en su empresa de establecer un «sentido» unívoco sobre la poesía de Ashbery también ha enervado a menudo al poeta. Sólo unos pocos han sabido advertir que, como la propia Stein o como un Joyce entregado a su *stream of consciousness*, lo característico de Ashbery es su exploración de los procesos psíquicos que habitualmente soslayamos o desatendemos en nuestra percepción cotidiana.¹ Su trabajo, igual que en el «poema de la mente» que perseguía Wallace Stevens, tendría como objeto primordial precisamente «el modo en que la mente trata la materia aleatoria que entra en ella» (Shapiro 1979, XIII). «Autorretrato en

espejo convexo» es un caso muy particular de ese temperamento.

HACERSE ENTENDER

Ahora bien, ¿por qué ese tácito reproche a los críticos? ¿Se trata de la típica disputa entre crítico y autor por la primacía, la legitimidad, el privilegio de la última palabra? ¿El consabido rechazo a los discursos vicarios, al solapamiento entre el poema y su elucidación? Creo que tanto ese reproche como la alusión a Stein, más que una observación fácil o una coartada para la indolencia, contienen una clave muy válida a la hora de comprender esa apertura al azar del propio Ashbery y de su generación. No en vano en uno de sus artículos sobre arte, «The Surrealist Tradition», advertía el poeta que el surrealismo se había convertido para los artistas de la segunda mitad del siglo xx en un lenguaje, en «parte de nuestra vida diaria» (1989, 4), mientras en «The Heritage of Dada and Surrealism» añadía que «no podemos imaginar cómo sería el mundo sin ellos» (1989, 5). A las alturas de 1960 ó 1970, emplear términos como «tradición» o «herencia» para referirse a los ismos de las vanguardias históricas no era descabellado en absoluto: como observaba Octavio Paz en *Los hijos del limo*, apenas un año antes de «Autorretrato en espejo convexo», la vanguardia había dado en tradición, y en una muy particular en el caso de Ashbery. Así, decir que el discurso poético «a veces tiene sentido y a veces no, como las personas», supone por un lado aferrarse a la intraducibilidad del texto como resistencia al expolio de la crítica, pero también remitirse al «azar objetivo» de Breton o a los juegos de aleatoriedad dadaísta –*cadavre exquis*, etc.– como método para dar con una escritura que no traicione la verdad de la vida, siempre impredecible.

De hecho, Ashbery no estaba en absoluto solo en esta vindicación del azar como método, de la ausencia de plan

como estrategia, del predominio de lo gestual sobre la deliberada voluntad de forma. Su formación cantabrigense y neoyorquina había coincidido con el nacimiento de la Escuela de Nueva York, de la que le puso sobre aviso su amigo el poeta Frank O'Hara, que llegaría a trabajar en el MoMA, y a quien él había conocido ya antes de instalarse en Nueva York, durante sus años de estudiante en Harvard. «Gran parte de mi aprecio por Pollock y Rothko me llegó a través de Frank» (ver Ford 2003, 31), declararía años más tarde. Además frecuentaba a principios de los cincuenta, antes de instalarse en París como crítico de arte, el Tavern de la calle Cedar, al que solían acudir los artistas del *Village*. Y a su regreso de Europa no sólo mantendría vivo su interés por la pintura de artistas como Barnett Newman o Clyfford Still, sino que se toparía en Manhattan con una nueva generación –Serra, Smithson, Rauschenberg, Oldenburg, Yvonne Rainer, etc.– amiga del *happening*, del arte procesual, de la improvisación y la *performance* y de la idea del espacio artístico como acontecimiento o medio para el encuentro de nuevas experiencias. Para muchos de estos artistas, que abrazaban sin tapujos la discontinuidad de la experiencia personal, que huían como si del demonio se tratase de todo sistema, de toda pretensión de coherencia, la sucesión aleatoria de imágenes resueltamente despreocupada de toda aspiración semántica era sencillamente el mejor de los puntos de partida posibles. Más que Kandinsky o el Monet de Giverny, los verdaderos maestros era ahora Duchamp y una idea difusa de Dada.

Tan estrecha era la relación entre las inquietudes de Ashbery y las de muchos de estos artistas plásticos que algunas de las primeras críticas que recibieron sus libros insistían precisamente en que la excesiva influencia de los pintores le llevaba a «aplicar las palabras a la página como si fueran una pincelada abstracta» (Ford 2003, 14), en una

metáfora algo gratuita. No obstante, en muchos casos esa perpetua ironía y ese despojamiento de toda ilusión de significado, característicos del ambiente artístico neoyorquino, convergían precisamente en la aceptación del azar como un catalizador más, como un agente válido, como un partícipe en el proceso creador. «La música es sonido –declaraba, por ejemplo, John Cage (1973, 13)– y lo mejor es abrir los oídos al sonido antes de que el pensamiento pueda convertirlo en algo lógico, abstracto o simbólico». La doctrina kantiana de la reflexividad e inmediatez del juicio estético, de que el arte place sin concepto, pero exacerbada gracias a la naturaleza no representativa de la música. La idea de Frost de que la obra de arte es una idea en el momento en que aún está naciendo y no ha cuajado en una forma definitiva, pero llevada a un extremo.

A Ashbery no le costaría mucho recordar que el poema no es un acertijo, con una solución única. Más que pasar a través de él para llegar a ninguna parte, se trataba precisamente de demorarse, de permanecer en él. Pero lo significativo aquí es que esa búsqueda de la «verdad» y la «novedad», a través del azar y la postergación del significado, encuentra en nuestro poeta un paralelismo entre aquellas vanguardias históricas de sesgo irracionalista a las que se rendía culto en el Manhattan de los sesenta y el artista del Cinquecento sobre el que versa el largo poema que nos ocupa: su artículo «Parmigianino» (1964) recordaba la idea, enunciada por De Chirico, de que la pintura ha de testimoniar una sensación profunda y de que eso significa que tal sensación ha de ser «extraña, poco conocida», para añadir más tarde que si el aserto del pintor italiano era cierto, entonces el Parmigianino «es uno de los grandes artistas de su época». El énfasis en lo novedoso no era patrimonio de la vanguardia, y el enigma no quitaba la emoción, la perpetua pregunta por un misterio que yace

allende la apariencia. Al contrario, precisamente aseguraba la resistencia a dejarse atrapar por el concepto. Como si se tratase de uno de aquellos furibundos y entusiastas jóvenes del *Village* de los sesenta, el Parmigianino habría logrado con su autorretrato, con su imagen insólita y sus formas distorsionadas, arrojar al espectador la semilla de la inquietud.

Hay otro hecho muy revelador en este temprano artículo. Si se tiene en cuenta que a renglón seguido Ashbery detalla la génesis del cuadro, su factura material, el frustrado encargo papal, la anécdota del Saco de Roma y la admiración de los soldados ante la obra del Parmigianino –es decir, la mayoría de los pormenores históricos o biográficos que incluiría diez años más tarde en el poema– lo que se obtiene es una sugerencia irónica: que el crítico que era Ashbery estaba desde luego vivamente interesado por el cuadro ya en 1964 y tenía algunas ideas propias al respecto, pero que más allá de esas ideas sentía la urgencia por «apropiarse» de algún modo de él, consciente de que su enigma rebasaba los estrechos márgenes del artículo. De esa urgencia nace en gran medida «Autorretrato en espejo convexo», como si la réplica a un misterio sólo la pudiera dar otro, como si lo mejor que cupiera hacer con una obra de arte no fuese agotarla en la exhaustividad de la razón crítica sino añadirle la recreación de *otra* obra de arte. En el fondo, la écfrasis como estrategia de apropiación sólo materializaría el modo en que acontece toda recepción de una obra artística.

De manera que el propio Ashbery alimenta una suerte de desencanto de antemano, nos cura de toda decepción. Si siempre es quimérica la tarea de apresar el significado de un texto poético, de fijarle un sentido último, en el caso de «Autorretrato en espejo convexo» la misión resulta particularmente imposible: el poema constituye un discurso

elusivo sobre otro discurso elusivo, un objeto irreductible que versa sobre otro objeto, igualmente irreductible. Un tropo que remite a otro tropo. David Shapiro (1979, 1) ha relacionado este *deferred sense*, que defrauda constantemente toda expectativa de significado, con la *negative capability* de Keats: la conocida propuesta, en su carta del 21 de diciembre de 1821, de ese estado de indeterminación de la conciencia en el que «un hombre es capaz de permanecer en la incertidumbre, el misterio, la duda, sin seguir enojosamente a la razón y la verdad» (1952, 71). Sin duda esta actitud antirracionalista de Keats, típicamente romántica, constituye uno de los jalones más reseñables –aunque más tangenciales– en la genealogía del surrealismo y el dadaísmo, junto con el onirismo de poemas suyos como «The Eve of St. Agnes» o «The Eve of St. Mark», o declaraciones como la referente al sueño de Adán y su noción de la imaginación prefigurativa. Ahora bien, creo que si se lee en el contexto de su epistolario la propuesta keatsiana adquiere un sentido más concreto y sugerente: formaría parte de esa vindicación de la indolencia como método de trabajo, que le lleva a declarar pocos meses después que «debemos ser más la flor que la abeja», que «odiamos la poesía que tiene un propósito palpable sobre nosotros» y que el artista –el «poeta camaleónico», cuyo máximo ejemplo sería Shakespeare– carece de un yo determinado.

En una entrevista realizada en 2007, Ashbery admitía en efecto que la *negative capability* de Keats era una disposición muy recomendable, pero para leer ¡su propia poesía, la de Ashbery! De hecho, él mismo camina por territorios muy cercanos en su «Autorretrato», desde el momento en que se resiste a «despejar la incógnita» y prefiere adoptar una actitud de apertura, de perpetua disponibilidad: un posicionamiento común de su generación a favor de lo procesual, que caracteriza a la conciencia como un mate-

rial siempre plástico, dúctil, susceptible de verse sometido a nuevas formas, y una consideración de la subjetividad como libertad pura, que no se deja apresar por sus propias objetivaciones, en lo que en el vocabulario romántico se dio en llamar «ironía». «Yo soy esto», parece decirnos Ashbery, pícaro, escurridizo, cuando con su poema nos ofrece este retrato de sí mismo, para añadir al momento siguiente: «pero no soy esto». El arte como juego, golpe de dados que *jamais n'abolira le hasard*. Para cuando el lector o el crítico llegan al lugar donde ha caído la pieza, el poeta ya está en otra parte y desde allí contempla risueño al cazador caído en su propia trampa.

De este modo, Ashbery –que, no obstante ha rechazado la etiqueta de «surrealista» que en ocasiones se le ha estampado para domesticar su dificultad, quizá haciendo pie en su experiencia francesa– recogería en cierto modo el testigo de aquel irracionalismo de entreguerras, en un sentido menos histriónico que el habitual. «Sabemos sensatamente –declaraba, por ejemplo, el manifiesto dadaísta en su primer párrafo– que nuestro antidogmatismo es tan exclusivista como el funcionario» (1987, 7). También, en su constante reinención de sí, entroncaría con la visión abierta de los procesos de un Popper o un Berlin, que formaría parte de cierta tradición norteamericana. «Autorretrato» alude en varias ocasiones a esa movilidad constante, esquivada, de la personalidad. Es más, desde una lógica física, elemental, amiga del sentido común cotidiano, que toma el movimiento por indicio de vitalidad, Ashbery llega a afirmar aquí que «encerrarse en un sitio es la muerte». Véase lo que decía significativamente en una entrevista realizada no mucho antes de escribir «Autorretrato»:

Desde que volví de Francia, me he involucrado cada vez más en la realidad americana, en el paisaje americano,

en su lenguaje, en el modo cómico en que vivimos. Estamos constantemente fabricando nuestras vidas y personalidades sobre la marcha, de una forma que los europeos no practican. Afortunadamente, creo, nosotros improvisamos (citado por Jiménez Heffernan 2004, 7).

Sin duda la rápida sucesión de etapas de la propia historia que le tocó vivir al poeta Ashbery –de la *prosperity* de Truman al escándalo del Watergate, pasando por la tragedia de Kennedy, el trauma de Vietnam o las convulsiones sociales de los sesenta– suponen un escenario que ayuda a comprender esa constante reinención de sí mismo. Pero, además, la cita alude a un rasgo del temperamento nacional –fruto de la condición «ahistórica» de la cultura estadounidense y su connatural proyección hacia el futuro– que guarda estrecha relación con ese afán de improvisación y esa disposición «abierta» de las artes y del propio discurso literario: tanto en el arte como en la vida, la reticencia de Ashbery supone no sólo una negativa a dejarse objetivar por el lector en una imagen detenida y atemporal, sino además un programa muy exigente, en una continua huida hacia delante que explica tanto los tajantes cambios que experimenta su escritura entre un libro y el siguiente como las transformaciones físicas del propio poeta, desde aquel joven barbilampiño, de flequillo lacio y corbata bien anudada que llegó a Manhattan a principios de los cincuenta hasta el hombre maduro de cabellera revuelta, poblados bigotes y calculado desaliño que se paseaba por Chelsea en los setenta.

En ese sentido, «Autorretrato en espejo convexo» supone una doble ironía dentro del itinerario poético de Ashbery. Para cuando lo escribió, era ya un poeta reconocido pero en absoluto aclamado unánimemente, que ni había soñado con la notoriedad que obtendría a partir

de ese momento. «Vivo en esa paradoja –expuso en una ocasión–, soy por un lado un poeta importante, al que los jóvenes escritores leen, y por el otro lado nadie me entiende» (ver Herd 2000, 144). El poema y el libro *Autorretrato en espejo convexo* parecerían entonces, con su título, dar pie a un discurso más declarativo, en el que el poeta ya maduro, *nel mezzo di camin* de su trayectoria, evaluaría su propia posición y procuraría tender un puente hacia cierta inteligibilidad, más allá de la *obscuritas* que le reprochaba habitualmente la crítica y que a él mismo comenzaba a dejarle insatisfecho. De hecho, fue precisamente con este libro como recabó el interés del crítico Harold Bloom y consiguió en el mismo año los premios Pulitzer, Nacional y Nacional de la Crítica, en un espaldarazo definitivo.

Y, sin embargo, lo que Ashbery ha conseguido con «Autorretrato en espejo convexo» no es en absoluto iluminar el resto de su obra y su persona, que permanecen en esa isla, desgajados de esta pieza única, que por otra parte se ha convertido en un título mucho más frecuentado que todos los demás que han salido de su pluma. La paradoja, el equívoco, permanecen, quizá porque, como el propio Ashbery señalaba agudamente en una entrevista de 1972, «todos queremos comunicarnos pero odiamos que se nos obligue a ello». En ocasiones, ante la parquedad o el pudor del poeta, casi se siente la tentación de esbozar una interpretación freudiana de aquel episodio juvenil que tuvo como desenlace su primera publicación, en la revista *Poetry*, a instancias de un amigo que lo había enviado sin su conocimiento. Sea como fuere, quienes esperaban desvelar con «Autorretrato» la clave última de Ashbery, quienes confiaban en hallar un verso testimonial y crudo, se vieron inevitablemente frustrados: el poeta neoyorquino, como señalaba John Bailey (1985, 205), «elude toda definición». ¿Por qué? Porque el (auto)retrato del poema, de

cada poema, no supone para Ashbery la constatación de una identidad previa sino *la creación de una nueva identidad, inevitablemente provisional*. Y, por tanto, lejos de exigirle un «mensaje» determinado, todo lo que cabe hacer con el texto es reconocerlo como una voz autorreferencial, una voz que –igual que el Yahvé veterotestamentario que esquivaba el lenguaje humano en un parco y tautológico «Yo soy el que es»– simplemente nos recuerda que sigue viva. Nada, por otra parte, que justifique ninguna reclamación, porque el propio Ashbery nos lo había advertido en fecha bien temprana, con su *Skaters*, cuando decía que «llamar la atención / no es lo mismo que explicar, y como ya he dicho, / no me apetece juntar versos con la esforzada materia de la explicación, y no quiero, / me niego a hacerlo, de momento». «Ode to Bill», incluido en *Autorretrato en espejo convexo*, insistiría en esta reticencia, cada vez más elocuente:

¿Qué es escribir?

Bueno, en mi caso se trata de poner sobre el papel no exactamente pensamientos sino más bien ideas, ideas sobre pensamientos. «Pensamientos» es demasiado grandilocuente.

«Ideas» es mejor, aunque no sea exactamente lo que quiero decir.

Un día lo explicaré. Pero no hoy.

La vacilación, la redefinición, la puesta en suspenso, suponen casi una cortesía, o un modo bastante eficaz de desembarazarse de las preguntas que conserva no obstante ciertos visos de cortesía. Sin duda Ashbery se cuenta entre los poetas que más claramente se adhieren a la condena de la paráfrasis de un Cleanth Brooks, a la negativa a identificar lectura con «traducción», a la resistencia contra una consideración hilemórfica burda que distingue entre «fon-

do» y «forma» hasta el punto de decantar ambos como si se tratase de esencias inmiscibles. De ahí su constante empeño por esquivar la «explicación», la tentación agríndice de los discursos vicarios. Y esto significa, entre otras cosas, que tampoco se puede confundir la poesía de Ashbery –o la «poesía del pensamiento», en la que cabría incardinar muchos de sus libros– con la filosofía, como se ha hecho a veces, confundiendo a la ligera dos actividades sumamente distintas: lejos de toda sistematicidad, o de una conclusión en el *concepto*, lo que el poema debe proporcionar es más bien la pauta para una *experiencia* de cierto tipo, que no ofrecen la filosofía o la música, por ejemplo. Y en el caso de Ashbery, esta experiencia suele ser tan intraducible, tan alejada de la percepción adormecida de la realidad que nos suministra el lenguaje cotidiano, que de hecho cesa en cuanto uno cierra el libro. De modo que se corre escaso peligro de traicionar esa experiencia difusa y vaga encerrándola en una interpretación demasiado definida. Las «ideas de orden», por retomar la expresión de Stevens, que imprime Ashbery al flujo caótico de la experiencia, son más frágiles y volátiles que en ningún otro poeta: la epifanía no dura, invita al lector a una suerte de disciplina ascética en la que es preciso despojarse de cualquier certeza en el mismo momento en que uno ha creído atisbar un sentido. O al menos eso espero.

EL ALMA

Este equívoco en torno a Ashbery y su poema viene alimentado por la propia letra del texto: «Autorretrato» arranca anunciando que el poeta hace «como el Parmigianino, con la mano derecha / mayor que la cabeza, virando suavemente / hacia el espectador, como si protegiera / lo que anuncia». Es decir, que –al igual que el pintor italiano– en la escritura de Ashbery se produciría una paradóji-

ca mezcla de ostensión y ocultamiento, que nos remite a la idea romántica de lo sublime, pero esta vez aplicada sencillamente a la intimidad individual: el poema arranca de un cuadro que representa una imagen especular y que supone probablemente el primer autorretrato en espejo de la historia de la pintura, de modo que eso que no cabe mostrar del todo, eso que debe quedar preservado, aquello sobre lo que únicamente se nos «llama la atención» y de lo que sólo cabe decir que existe, por utilizar el lenguaje del propio Ashbery, es la intimidad del sujeto. Con su mano agigantada, el personaje del cuadro reclama nuestra atención y al mismo tiempo nos cierra el paso. Nos encontramos, pues, ante una tensión entre dos opuestos: por un lado, esa intimidad que guarda la inmensa mano del artista queda sustraída a la vista del espectador; por el otro, el ocultamiento llama precisamente la atención sobre aquello que oculta.

Mostrarse inmediata, crudamente, no sólo sería obsceno sino que probablemente es imposible, eso parece sugerir este equívoco que Ashbery aprende del Parmigianino: con esa barrera corporal de su mano, que «hurta» de nuestra mirada algo, el *Autorretrato* del pintor italiano, lejos de disimularlo, subraya precisamente ese «hurtar». Porque este paralelismo entre pintor y poeta constituye la premisa anecdótica de «Autorretrato en espejo convexo»: el poeta, sí, escribe «como el Parmigianino», y nos invita a imaginarlo mirando alternativamente una reproducción del cuadro y la página en la que iría escribiendo sus versos, del mismo modo que el pintor miraba alternativamente al espejo y a la tabla sobre la que deslizaba su pincel. A partir de ahí los saltos del cuadro al poema –a la circunstancia en la que se encuentra el poeta mientras lo escribe– y a la inversa, se suceden en un juego de espejos. Es, por ejemplo, lo que ocurre al inicio de la segunda estrofa. Una vez que ha concluido su primera y dilatada ékfrasis sobre el cuadro

del Parmigianino, Ashbery se retrae de esa imagen especular, regresa a su escena presente e inmediata casi como si cayera de un estado extático a la prosa cotidiana de su experiencia. Sólo que esta le devuelve pronto a su divagación:

Recuerdo a los amigos
que vinieron a verme, y cómo fue
ayer. Un peculiar desvío
de la memoria, intrusa en el silencio
del estudio y los sueños del modelo
cuando ya se dispone a iniciar su retrato.
Cuántos vinieron, se quedaron algún tiempo,
dijeron –clara, oscuramente– cosas
que son ya parte tuya, como luz tras la niebla
que la filtra y modula, hasta que nada
queda que sea tuyo con certeza. Esas voces,
en la sombra, te lo han contado todo
pero la historia continúa en los recuerdos
depositados en irregulares
terrones de cristal. ¿De quién, Francesco,
es esa mano curva que controla
las estaciones y los pensamientos
que caen y vuelan raudos como las testarudas,
últimas hojas de la rama húmeda?

La experiencia del presente recoge experiencias anteriores: la historia «continúa» porque el cuadro es susceptible de otras interpretaciones, capaz de suscitar nuevas experiencias, en un reconocimiento de la prolongada fascinación que ejerció sobre Ashbery desde veinticinco años antes de que se sentara a escribir su poema. Pero, además, estos pasajes de transición, con su insistencia en el paralelismo inicial, con ese diálogo entre poeta y pintor que señala el apóstrofe al Parmigianino mudo del cuadro, nos advierten de la riqueza de esa experiencia: Ashbery rompe la dualidad perfecta entre sujeto y objeto al introducir la

variable temporal y la mediación de los otros, los amigos con los que ha compartido esas experiencias, los que visitan su estudio interrumpiendo la soledad de su trabajo, los que lo acompañaron en las distintas ocasiones en que contempló el cuadro. Del mismo modo que quienes visitaron el estudio del artista y cuanto dijeron o hicieron son ya «parte» del propio artista, Ashbery se incorpora esas experiencias compartidas, esas interrupciones de su soledad. El azar, sí, tiene en efecto cabida en el discurso, como sucede al principio de la quinta estrofa:

La ciudad en penumbra vierte su propia urgencia:
Roma, donde Francesco trabajaba
durante el Saco; sus creaciones desarmaron
a los soldados que irrumpieron en su estudio
y no le hicieron daño, aunque marchó muy pronto;
Viena, donde ahora se exhibe esta pintura
y donde yo la vi, con Pierre,
en el verano del cincuenta y nueve;
Nueva York, donde estoy, un logaritmo
de toda otra ciudad. Nuestro paisaje
vive de filiaciones y de enlaces.

La ciudad como suma de azares, lugar en que se acumulan encuentros y pérdidas. Pero ¿cuál es la primera afirmación de Ashbery, a partir de esa premisa paralelística inicial? ¿Qué encuentra en primer lugar en el cuadro del Parmigianino? Una vez que, recurriendo a la cita de Vasari, Ashbery ha relatado cómo se realizó el *Autorretrato* –casi en una reedición de lo que en *Mímesis* sugería Auerbach sobre el estilo homérico, al hablar de la factura del escudo de Aquiles–, lo que encontramos es una caracterización casi metafísica de esa intimidad, de esa subjetividad reflejada en el espejo: «El alma se establece», así cierra Ashbery la descripción con la que arranca el poema. Es de

cir, que de algún modo el cuadro, pura visibilidad, alusión a lo exterior y sensible, es capaz no obstante de apresar lo anímico, y eso lo convierte tal vez en un objeto singular y peligroso, del que la subjetividad debe defenderse «lo bastante / para afirmar que el alma es prisionera».

Lejos de la metáfora carcelaria de San Pablo, Ashbery no pretende aquí ensayar una divagación metafísica sino más bien estética. Decir que el alma es prisionera del cuadro, o de la imagen especular, es un modo de referirse a ese proceso de objetivación de la subjetividad que acontece en la reflexión, representada en el acto de pintar un autorretrato: casi una consideración mágica del espejo o del cuadro mismo, como en *El retrato de Dorian Gray* y tantos relatos de la literatura fantástica, en los que efectivamente se habría logrado apresar el alma del personaje. La cuestión, tanto en el caso del Parmigianino como en el de Ashbery, es que –a diferencia de lo que sucede en la novela de Wilde, por ejemplo– quien realiza el retrato y quien aparece en él son una y la misma persona. De modo que ese proceso de objetivación, de índole reflexiva, no puede partir sino de un cuestionamiento de sus propias condiciones de posibilidad. «¿Hasta dónde puede», se pregunta Ashbery, aludiendo a esa alma establecida en el centro del cuadro, «flotar desde los ojos y regresar a salvo / hasta su nido?» La conclusión de ese movimiento de ida y regreso de la mirada –es decir, de esa reflexión en la que el sujeto se encuentra consigo, con su imagen detenida, exterior a sí mismo, en la superficie del espejo– se obtiene algunos versos más adelante:

Pero tus ojos dicen
que todo es superficie. Lo que hay es superficie
y, si no se da en ella, nada existe [...]
Y como no hay palabras para la superficie

–esto es, para decir qué es realmente,
que no es superficial sino un centro visible–
no hay una solución para el problema.

O sea, que el corazón de lo que somos siempre quedará inasequible a la mirada, inefable, opaco ante el lenguaje: sólo lo que consiente en aparecer a través de la mediación de la «superficie» de las cosas, de su exterioridad sensible y manifiesta, puede ser tomado en consideración, cosa que equivale a proscribir una mirada definitiva. Podemos mirar indefinidamente el cuadro –o leer el poema, o contemplar el espejo– porque nunca terminará de decirnos su verdad. Lo curioso del caso es que esta idea de que «todo es superficie» constituye un ejercicio de intertextualidad más o menos velado y muy sugerente: en su libro sobre el Parmigianino, que una y otra vez cita Ashbery, Sydney Freedberg insiste en la extraña cualidad que poseen los cuerpos de los personajes del pintor italiano, en cómo «sus encantadores rostros son fundamentalmente máscaras» (1950, 7), en cómo «sus figuras son un ensamblaje de superficies» y «nada hay contenido en esas superficies» (1950, 14), en cómo «lo que hay en el cuadro es sólo la superficie modelada de la forma» (1950, 20). Hasta el punto, añade Freedberg, de que podrían compararse sus figuras con la porcelana, que delimita hermosamente una forma vacía, un hueco.

De modo que Ashbery, en un caso más de *collage* o de reciclaje, reaprovecha la consideración del estudioso del Cinquecento para sacarla de quicio, torsionarla y exprimir de ella un significado afín a sus propias preocupaciones. El cuadro sólo atiende a superficies, al caparazón visible de las cosas, y al mismo tiempo nos invita a sospechar tras él una realidad esencial, inasequible a la mirada, que sólo cabe insinuar. Todo es superficie no sólo física, sino aní-

micamente. Preguntar hasta qué punto cabe realizar una transición de lo uno a lo otro –hasta qué punto el rostro es en efecto «espejo del alma»– equivale a remitirse al acto estético mismo, a la manifestación sensible de lo espiritual, y a las crisis que han corroído esa «fe» simbolista en los objetos *qui chantent les transports de l'esprit et des sens*, por utilizar la expresión de Baudelaire. Ashbery nos emplaza a reconocer en esa mirada central, en su luz equívoca, en su gesto de picardía e inteligencia, un «alma», una subjetividad *no tanto como producto sino como acto*, no tanto como resultado sino como fuente. Porque resulta que es esa misma alma, esa misma subjetividad, la que realiza ese proceso de autorreconocimiento: más que hacerse visible sobre la superficie, el alma es quien mira desde esa superficie. El alma no es nadie en particular, en una forma conclusa y definitiva: es precisamente ése que cuyo ser consiste en preguntarse quién es.

De hecho, cuando comenta el *Autorretrato*, Freedberg subraya precisamente la preocupación del artista por «demostrar, al nivel del virtuoso, su capacidad para reproducir la realidad visual» (1950, 105): de ahí el uso del espejo, al que nadie había recurrido aún, en una afirmación que recoge Ashbery en su poema, cuando señala que lo novedoso del arte del Parmigianino «es ese esmero al descubrir / las veleidades de la superficie reflectante / (es el primer retrato en un espejo)». Y de ahí también el desafío de ir más allá de los límites del ilusionismo, de provocar el *trompe l'œil* del espectador, como recoge también Ashbery cuando dice que al mirar el cuadro «podrías engañarte / por un instante, antes de advertir / que el reflejo no es tuyo». Es decir, que al apropiarse irónicamente de las observaciones críticas de Freedberg introduce Ashbery una nueva contradicción entre esa «alma» a la que alude cuatro veces en la primera estrofa, ese principio espiritual que quedaría

«prisionero» en el cuadro, y la naturaleza puramente epidérmica del óleo, atento únicamente a lo visible. Y, sobre todo, mostraría una vez más que su experiencia del objeto vendría mediada, acompañada por las experiencias de otros, un crítico académico en este caso.

No es «Autorretrato» el primer poema de Ashbery en el que tiene lugar esa escenificación moral y física de la reflexión. En *Clepsydra*, por ejemplo, el poeta se asomaba a su reflejo en las aguas estancadas que anuncia el título, para concluir que «lo que aquí se dice / es que esta lejana imagen tuya, tu modo de ser, es el examen / de cómo te ves a ti mismo» (1971, 58). En otras palabras, que al ser el propio sujeto quien retiene y fija esa imagen de sí mismo, el resultado es indisoluble de su propia percepción: más que informarnos sobre el personaje reflejado, el retrato nos habla de quien lo observa. Se convierte, en efecto, en un nuevo espejo. Pues bien, igualmente sucede con el cuadro del Parmigianino: como un nuevo Narciso, el autorretratado corre el riesgo de caer en la ilusión de profundidad que sugiere la imagen especular, en la promesa de un significado sustancialmente oculto, sólo que en este caso «todo es superficie». O, en otras palabras, como ha señalado agudamente Anita Sokolsky (1985, 240), la convexidad y la consiguiente distorsión de la imagen delatan abiertamente que esa profundidad es engañosa: el *Autorretrato* se desvía deliberadamente de un naturalismo amigo de las estratagemas de la cámara oscura, de la vieja idea del arte como «espejo» de la realidad. Y con él Ashbery: tras un primer instante más o menos ilusorio, toda expectativa de un sentido lineal se ve traicionada por un discurso inevitablemente oblicuo.

Creo que esta apropiación, este empleo casi lúdico de las observaciones de Freedberg, junto con la exploración de esa reflexión por parte del poeta, nos proporciona una

idea bastante precisa y sugerente de la tradición en la que hace pie Ashbery: más que con las ideas de un Lacan siempre amigo de relacionar espejo y conciencia, a quien no obstante pudo leer durante sus años parisinos, al decir que el alma es «un centro visible», al localizarla en una mirada que sale de los ojos y regresa a ellos, Ashbery entronca con la tradición idealista del conocimiento como reflexión que tiene su origen en el idealismo alemán. Sobre todo en Fichte, que con su *Wissenschaftslehre*, radicalizando el énfasis kantiano en el polo subjetivo del conocimiento, había caracterizado este último como equivalente al proceso de autopoiesis del sujeto, con el consiguiente peligro de solipsismo. El camino de ese intimismo gnoseológico desde el idealismo moderno hasta un poeta norteamericano es bastante más fácil de rastrear de lo que podría parecer en un principio, y muestra algunas transformaciones sumamente interesantes, que a su vez ofrecen claves válidas para abordar la propia escritura de Ashbery.

El itinerario pasa primero a través de Coleridge, que con la doctrina de la imaginación de su *Biographia Literaria* había trasplantado las ideas germánicas y definido al sujeto, a la imaginación, como un constante «yo soy», al tiempo que recordaba la identidad de conocimiento y autoconocimiento al situar el *nosce teipsum* délfico como principio de todo verdadero conocer. Después, por Emerson, tan asiduo del poeta y filósofo de Highgate en sus visitas a Londres, que citaba constantemente a Fichte, Swedenborg, Kant, Coleridge, Carlyle, Platón, etc., que en «The Transcendentalist» se reconocía como «idealista» y que en «The Poet» afirmaba que el universo no era sino «una externalización del alma», en la misma lógica idealista de la naturaleza como hipóstasis del espíritu. Y, por último, por un poeta como Wallace Stevens, en quien reaparece una y otra vez ese mutuo desplazamiento de sujeto y objeto, esa

aspiración a «la realidad tal y como la ve la mente, / no lo que es sino lo que es percibido, / un espejo, un lago de reflejos en una estancia» (1997, 399), como escribió en «An Ordinary Evening in New Haven».

Ni que decir tiene que Emerson –junto con un Whitman que, como reza el primer verso de *Song to Myself*, «se celebraba y cantaba a sí mismo» en todo momento– constituye la piedra basal de la sensibilidad espiritual norteamericana y que en esa medida supone una fuente más o menos directa para comprender el intimismo reflexivo de Ashbery. De hecho, como ha advertido John Shoptaw (1994), la imagen que construye Ashbery a partir del *Auto-retrato* –esa espiral que va creciendo, girando como un tiovivo y difuminando las formas de los objetos, desde un centro estable que serían los ojos del retratado– bebe directamente del ensayo emersoniano «Circles», según el cual la existencia humana se desarrollaría en un despliegue de círculos concéntricos, cada vez más amplios, partiendo «de un anillo imperceptiblemente pequeño». Pero, además, la mención a Stevens es irrenunciable, porque supone sin duda un heredero directo de Emerson y Whitman, además de la figura más prominente entre las generaciones anteriores a la de Ashbery, y cuya paternidad a duras penas puede ocultar el poeta neoyorquino (que en esto se distinguiría de Duncan, Creeley, O'Hara y otros miembros de su generación, más amigos de un provocativo Olson). Es más, lo cierto es que en su interés por pintores como Dubuffet y en poemas ecrásticos como *The Man with the Blue Guitar* –sobre el célebre cuadro de la etapa azul de Picasso– Stevens había allanado el camino del Ashbery que respira en «Autorretrato en espejo convexo».

Observada de cerca, esta tradición ofrece un saldo que en «Autorretrato» se materializa de forma palpable. Por un lado, al recurrir a un objeto, a una obra de arte realizada

por otro, y hacer pie en ella para su indagación reflexiva, Ashbery parece reconocer la prohibición kantiana de la intuición intelectual, la conclusión terminante de un Fichte que en último término admitía la imposibilidad de un acceso directo, intuitivo, a nuestra propia psique, lo que nos obligaría a remontar el costoso camino de la mediación. Como el propio poema sugiere, la mirada no puede regresar a los ojos si antes no «rebota» en algo, en este caso la superficie del cuadro. No hay ejercicio de contorsionismo que pueda encarar al alma consigo misma. Además, aquí, con sus repetidos apóstrofes al Parmigianino –«tú eres mi guía en estos asuntos», llega a decirle– el poeta parece buscarse un mediador, un maestro a su propia medida: más allá del propio cuadro, es el artista el que ayudaría a Ashbery en su ejercicio de reflexión, en su esforzada búsqueda de sí. Por otra parte, esta mediación –esta no-inmediación entre el poeta y el cuadro– viene subrayada por otro rasgo del poema: las constantes citas –de Vasari, de Freedberg, etc.– y las mencionadas alusiones a las visitas que recibe en su estudio o a los amigos que le acompañaron por Europa cuando vio el cuadro del Parmigianino. En suma, con Ashbery queda claro que el yo no vive en una disposición autárquica, en la soledad a la que parecía condenarlo un Fichte, y que tampoco forma parte de una bipolaridad pura entre lo subjetivo y lo objetivo, sino que constituye «una colaboración», como ha sugerido David Herd (2000, 165), es decir, que permite la intrusión de otros yoes en el proceso y se beneficia de sus aportaciones.

COMUNICANDO

Hasta qué punto la apertura a esas interferencias reintroduce la idea de aleatoriedad, tan cara a los artistas de los sesenta y setenta, es algo en lo que no hace falta insistir. Por otra parte, la idea de que el acceso inmediato a nuestra

propia subjetividad está vedado supone, indudablemente, una invitación a considerar la producción artística como «reflejo» o autopoiesis, sin duda. Pero, si se cae en la cuenta del momento en que escribe Ashbery, algunas de las afirmaciones más enigmáticas o tangenciales de su poema adquieren una luz mucho más intensa: en una inusitadamente floreciente economía de mercado como la Norteamérica anterior a la crisis del petróleo de 1974 –es decir, al momento en que Ashbery escribe «Autorretrato en espejo convexo»– esa elevación del objeto a revelación de la propia subjetividad no atañe únicamente al artista, sino a todo individuo. La cuestión –expone John T. Lysaker (2008, 5), al explicar la vigencia de Emerson en la moderna construcción de la identidad– no es ya si es preciso desarrollar la cultura del yo, sino «cómo es preferible hacerlo». Sí, con el productivismo y el consumismo norteamericanos, con su proliferación de objetos, con su pluralidad abigarrada y multicolor, la emersoniana búsqueda del yo encontraba un correlato objetivo en el que atañía a cada cual la construcción de su propia identidad, su propio canon, su propio ajuar, dentro de un catálogo en el que se habían multiplicado rápidamente las posibilidades. El *you are what you eat* original se había ido transformando en una serie –*what you read, watch, listen to*– que en último término arrojaba una conclusión tan cruda como insoslayable para el ciudadano del capitalismo moderno: *you are what you buy*.

En el contexto en el que escribe Ashbery –Estados Unidos, Nueva York, el *Village*– esta transferencia de la subjetividad al objeto manufacturado, producido en serie, con una paradójica vocación de masa y anonimato, había encontrado un lugar relevante en el arte gracias al *pop art*: una reflexión cínica sobre la cultura moderna, poseedora en un principio de una carga crítica muy pertinente, pero que a la altura de 1974 había renunciado a ejercerla

para asimilarse precisamente a aquellos fenómenos que originalmente criticaba. ¿Qué venían a mostrar las series de retratos de Warhol que Ashbery encontró en plena eclosión a su regreso de Europa –Presley, Monroe, Mick Jagger, etc.– sino una consideración puramente lúdica del arte, halagadora del gusto común consagrado por la gran industria, esto es, una resuelta adhesión al mercantilismo y una claudicación definitiva de toda instancia crítica? Al reproducir de forma virtualmente infinita aquellos rostros procedentes de Hollywood o del mundo del rock, Warhol reconocía de modo tácito que el arte era incapaz de proponer a esa sociedad de los *mass media* un icono alternativo a sus propios procesos industriales. Sólo podía ya ejercer una función redundante, en un abandono aparentemente definitivo de sus pretensiones humanísticas: la imagen ya «consumida», «lexicalizada», ese era su nuevo material. Claes Oldenburg ya lo había previsto, al declararse en 1961 «a favor del arte de los surtidores de gasolina blancos y rojos, del arte Kool, del arte Seven-Up, del arte Pepsi» (citado por Fumaroli, 312). La provocación duchampiana de la «Fuente», que había tenido como escenario original precisamente el Nueva York de 1917, cincuenta años más tarde daba en la desenfadada trivialidad de un *ready-made* domesticado por las leyes del consumo en masa.

Es decir, que, lejos ya de aquel estatuto privilegiado que había alcanzado desde el Renacimiento, la única tarea que le quedaba al artista era perseguir esa «asimilación» del modo más rápido posible. Atrás quedaban los tiempos heroicos, de un individualismo rabioso e insobornable, en los que cuatro galeristas temerarios habían apoyado a unos pocos jóvenes contra el viento y la marea de los imperativos comerciales. Atrás quedaban los tiempos, rememorados nostálgicamente por Richard Serra en sus entrevistas (2010), en los que cuando un artista llegaba al bar proce-

dente de una exposición de su propia obra y comentaba que lo había vendido «todo», sus amigos y él mismo sentían una extraña consternación: si la obra se vendía tan rápidamente era porque no aportaba un lenguaje nuevo sino que redundaba en la jerga, en el dialecto ya vigente. Valor real estético y valor comercial eran siempre, y de modo necesario, inversamente proporcionales. Y si bien los Rothko, Pollock, etc., tras deslumbrar en los últimos cuarenta y los primeros cincuenta, habían llegado a verse consagrados por la cultura y la política artística oficiales, los sesenta –con la contracultura, el fenómeno *hippie*, la voluntad declarada de experimento, incluso la supresión del objeto, de nada que pudiera venderse, en el *happening* y la *performance*– ofrecían aún rumbos muy prometedores.

En los setenta, no obstante, era difícil engañarse todavía: cualquier pretensión de aventurar desde el arte una crítica –social, económica, etc.– venía irónicamente lastrada por la absoluta e incondicional inserción del proceso de creación en las estructuras sociales y económicas. Al artista moderno, como observaba Peter Bürger (1987, 175) en su *Teoría de la vanguardia* (publicada casi en el mismo año en que Ashbery escribe su poema), sólo le quedaba entonces la disyuntiva pura entre acomodarse, plegarse a su propia «institucionalización», que se percibía como una traición a sus orígenes y a sus postulados iniciales; o conservar su absoluta autonomía, permanecer impermeable a los procesos de comunicación, con el consiguiente peligro de solipsismo, al quedar el artista forzado a despreciar toda consideración semiótica o mediática del arte por un prurito de fidelidad a sí mismo. Frente a la constante reevaluación del lenguaje, el *pop* había hecho explotar la bomba de un idioma diluido en el ya previamente existente, creado por un mínimo denominador común, que todo lo igualaba. Así, el fracaso de la vanguardia no consistía solo en

su pretendida y frustrada integración de la vida en el arte, sino en la también frustrada reintegración del arte en la praxis vital, imposible desde la condición «museística» y «burguesa» con que en los términos generacionales se juzgaba el resultado de esa «institucionalización». El objeto artístico había sido sustraído de la calle, del *loft*, del garaje y el local *underground*, y devuelto al pedestal, a la hornacina, a la galería de retratos familiares. Sólo que, irónicamente, ya no se trataba del objeto «único», «privilegiado», sino de aquel que ponía de manifiesto su fácil reproducibilidad técnica, por decirlo con Benjamin.

No se trata de afirmar con esto que en su elogio del Parmigianino Ashbery esté pensando en un contrapunto directo del *pop art*. De lo que sí se trata es de recordar que John Ashbery contaba con razones para incluirse entre los decepcionados por el rumbo que tomaban las cosas, entre aquellos que se habían dejado fascinar por los Lichtenstein, Warhol, etc., pero que al cabo de una década comprobaban cómo aquella investigación de los procesos fabriles, aquella incursión en el mundo de la serigrafía y el diseño, desembocaba en una perspectiva muy poco halagüeña. Su aproximación al *pop* arrancaba, de hecho, de su época parisina, pues la eclosión de aquella novedosa iconografía coincidió exactamente con sus últimos años en la capital francesa: en 1963, la exposición individual de Warhol *Flowers*, en la galería Ileana Sonnabend; en 1964, el premio para Rauschenberg en la Bienal de Venecia; en 1965, la exposición de Lichtenstein en París. Para un crítico neoyorquino afincado en la *cité rayonnante*, aquel desembarco suponía casi una coartada para cierto «nacionalismo cultural». Es más, Ashbery pronto llegaría a establecer contacto personal con aquellos jóvenes artistas: conoció a Warhol en una lectura de poemas que tuvo lugar en el Literary Theatre de Nueva York, en el otoño

de 1963, y a su vuelta a la Gran Manzana fue bien acogido en el ambiente de su Factory, que solía frecuentar. Incluso entabló una amistad bastante intensa con el ayudante de Warhol, Gerard Malanga, en cuya poesía influyó notablemente.

¿Qué testimonios cabe recoger que ilustren la evolución de la actitud de Ashbery ante el *pop*? En primer lugar, cabe decir que reseñó muy favorablemente la exposición de Warhol en París, hasta el punto de que, con la perspectiva que dan los años, algunas de las expresiones laudatorias que empleó allí casi resultan hoy sonrojantes, por hiperbólicas. «La visita a París de Warhol», decía, por ejemplo, «es el mayor acontecimiento trasatlántico desde que Oscar Wilde llevó la cultura a Buffalo, en la década de 1890». En cambio, sólo dos años más tarde, al reseñar la exposición de Lichtenstein, utilizó expresiones como «negativismo militante» o «agresiva y neutra banalidad» para referirse a su mirada sobre las cosas, y ofreció una conclusión bastante escéptica: a su juicio, en manos de Lichtenstein el *pop* se convertía en «una especie de surrealismo invertido», cuyas imágenes –aquel templo griego punteado como la fotografía de un periódico, por ejemplo– no eran siquiera las de «las ilustraciones convencionales» sino algo «más desnudo e inerte». En lugar de encantar la realidad ordinaria como los surrealistas, el *pop* parecía haberse propuesto despojarla de cualquier connotación imaginativa o poética, con resultados que a Ashbery se le antojaban desoladores. Lo significativo era que, según expresaba en el título de su reseña, para él aquello era un «cambio de orientación», esto es, el incumplimiento de una promesa.

Cabe precisar aún más la relación entre Ashbery y la iconografía y el fenómeno *pop*. Al fin y al cabo, el propio Warhol declaró en varias ocasiones que el libro juvenil de Ashbery, *The Tennis Court Oath*, había sido uno de los

puntos de arranque en la genealogía de sus imágenes, de modo que establecer una secuencia demasiado lineal en la evolución de las actitudes de nuestro poeta, o una simple relación de oposición, sería traicionar la realidad de las cosas. Creo que al menos es posible precisar esa relación en dos sentidos. En primer lugar, sí, Warhol tenía razones para encontrar en Ashbery un parentesco, incluso cierta ascendencia: en su poesía abundaban las referencias a elementos de la cultura popular, en una técnica de descontextualización y apropiación del objeto que reiterarían las artes plásticas. En «How Much Longer Will I Be Able to Inhabit the Divine Sepulcher», por ejemplo, aparecen los aseos públicos de las playas, un *drugstore*, el coche con el muchacho al volante y su chica a su lado, el garaje pintado de negro y carmesí... Una tramoya casi sacada de *Rebelde sin causa* o docenas de películas posteriores, en las que los adolescentes bailan al son del *juke-box* o sorben con entusiasmo sus grandes batidos de fresa, con la diferencia de que –como anuncia el propio título del poema– en el caso de Ashbery esa iconografía oculta una miseria íntima insufrible. «Hay mucho *pop* en mi poesía», ha reconocido el poeta en una entrevista realizada en 2007, «gran parte de ella nace de la cultura popular americana como las tiras de cómic, las películas de serie B y ese tipo de cosas». Sólo que en Ashbery se produce constantemente una mezcla, una provocativa yuxtaposición, entre las referencias menos «elevadas» y las tonalidades más «serias», entre el *kitsch* callejero y la *haute culture* de la que se embebió en Harvard y en Europa, que constituye una de las claves de su peculiaridad. Más que una actitud complaciente con esa cultura de masas, que sería a la postre típica del *pop art*, lo que hay en Ashbery es una utilización libérrima de algunos de sus elementos, que reintegra en un contexto distinto para dotarlos de un sentido personal.

En segundo lugar, no debe olvidarse la amistad de Ashbery con Frank O'Hara ni sus orígenes estéticos: en el rechazo de la frialdad de Lichtenstein cabe reconocer a un espectador y crítico formado inicialmente en la Escuela de Nueva York, con Rothko y Pollock a la cabeza. ¿Qué era aquel expresionismo abstracto sino una pintura gestual, física, en la que se percibía el residuo de una actividad? Y ¿qué quería decir Ashbery cuando, tras sus primeros libros, declaraba que su propósito era «usar las palabras como lo haría un pintor abstracto, dar libertad de juego al significado y proporcionarle un campo lo más abierto posible» sino proponer un paralelismo entre su empleo del metro y lo que un Pollock hacía con su *dripping*, con su pincelada rápida y enérgica? Cuando Warhol aseguraba, histriónico, que hacía sus obras de tal modo que cualquier pudiera haberlas hecho, se posicionaba en cambio en el rincón exactamente opuesto al de los pintores que habían moldeado la sensibilidad de Ashbery. Al borrar la huella de la mano, con su característico tratamiento *cool* de los materiales y de la realidad misma, el *pop* soslayaba la individualidad como valor, que nuestro poeta tanto apreciaría en su homenaje al Parmigianino.

El caso es que, a diferencia de los artistas del pop y otras tendencias de la misma generación, Ashbery se había resistido a dejarse «asimilar» en la medida en que –como hemos visto ya– no pretendía «hacerse entender», permitir que sus propios artefactos verbales quedaran desactivados. De hecho, según su propio testimonio, durante los años cincuenta jamás se le había pasado por la cabeza que él mismo y poetas como su amigo O'Hara fuesen a ser tan leídos con el tiempo. «La palabra 'accesible' –comentó en una entrevista en 2007– no salía nunca en las conversaciones». La comunicación en el sentido más trivial no era en absoluto una de las prioridades, más bien se trataba de

ostentar orgullosamente la aureola de poeta críptico, que en la lógica de Serra producía tantos réditos (dentro de un universo obviamente restringido). Al fin y al cabo, Ashbery procedía de un mundo literario, dictado por sus estancias en Harvard y París, en el que predominaban el *modernism*, los neosurrealistas y, en general, los autores exigentes. «Se esperaba en principio», recordaba en la misma entrevista, «que la gran literatura (Joyce, Pound, Proust, Stein) fuese difícil de leer». Es más, en sus artículos sobre arte –en particular, en sus escritos sobre Jasper Johns, uno de los pintores que juzgó más relevantes entre el panorama norteamericano, a su regreso de París– Ashbery subrayaba que es perfectamente posible admirar a un artista sin haberlo «asimilado», que el aprecio estético nada tiene que ver con el mero «consumo». Sin necesidad de recurrir a la distinción barthiana entre *plaisir* y *jouissance*, lo que es preciso leer en esta vindicación es la denuncia de un fenómeno característico de las décadas de 1950, 60 y 70, que a él no parece agradarle mucho: la transformación de la vanguardia que desafiaba las leyes de mercado en un elemento más de ese mercado, capaz de metabolizar cualquier cuerpo extraño e incorporarlo a un proceso omnímodo, con lo que eso supone de cancelación de la búsqueda, de supresión del experimento, de abolición de la novedad. Por el contrario, los escasos artistas que permanecían refractarios a este proceso se le antojaban a nuestro poeta poco menos que héroes. Así se expresaba en un artículo de los sesenta sobre Willem de Kooning:

¿Qué hará en el futuro? Todo lo que sabemos es que cambiará y en arte, en cierto sentido, todo cambio ha de ser para mejor, puesto que muestra que el artista no ha cedido aún a la tentación, siempre presente, de detenerse, y que su vitalidad constantemente amenazada sigue emitiendo señales (1989, 10).

En suma, nada peor para una actitud experimental, heredera de las vanguardias históricas, que el imperio del puro mercado, que exige la satisfacción de una expectativa y se obtiene de un producto ya conocido, no de la frustración que mueve a la inquietud. En otras palabras, el artista que consienta en «asimilarse» a ese mercado habrá «vendido su alma», por emplear una expresión coloquial. Pues bien, algo parecido sugiere Ashbery en su «Autorretrato en espejo convexo» al referirse al Parmigianino: después de dejar sentado que allí, en el cuadro, «el alma se establece» y que en él «el alma es prisionera», Ashbery recuerda la sorpresa del Papa ante aquella imagen insólita, que le llevó a prometer al Parmigianino un encargo. Es decir, que la búsqueda, el experimento, logró concitar la atención de los espectadores hasta el punto de mover al mayor mecenas del mundo occidental a asegurar una compra... que nunca se produjo. Ahora bien, ¿qué añade Ashbery a renglón seguido de este relato, que obtiene de Vasari? Que

el alma ha de quedar,
aunque inquieta, en su sitio, escuchando la lluvia,
el suspiro del viento entre las hojas,
añorando andar libre, afuera, pero siempre
posando en este sitio. Ha de moverse
lo mínimo posible.

Esto es, ha de prestar nula atención a consideraciones espurias, ha de desoír los cantos de sirena del mercado, ha de tomarse a sí misma por centro, tal y como reclamaba Emerson. El alma –la voz individual de artista, la fuente de sus creaciones– no debe permitir que la pureza de sus propios procesos mentales se vea perturbada por los requerimientos materiales o comerciales, que quedan por tanto caracterizados como una instancia ajena al proceso propiamente creativo o artístico: una mera consecuencia,

una probabilidad, lejos de la lógica burguesa a la que Francesco parece sustraerse discretamente, desde la óptica de Ashbery. Que hubiera o no encargo papal, parece sugerir el pasaje, no cambia gran cosa. Ahora bien, en su juego de espejos, en su constante viaje de ida y regreso al cuadro del pintor italiano, es inevitable recordar que el poeta está refiriéndose siempre, en último término, a sí mismo. Así, cuando Helen Vendler (1985, 179), en su artículo irónicamente titulado «Understanding Ashbery», acepta como punto de partida la creencia popular de que en Ashbery hay un poeta incomprensible, está arrojando sobre él un elogio más que un vituperio: la resistencia de Ashbery a la comprensión definitiva es también una resistencia a la «asimilación» definitiva, una negativa del poeta a «vender su alma» y, en consecuencia, ahogar su propia voz.

En ese sentido Ashbery haría buena la afirmación de Northrop Frye, al comienzo de su *Anatomy of Criticism*: el poeta meditativo no es que no sepa lo que dice porque profiera absurdos o visiones descabelladas, es que no puede hablar de lo que ya sabe, se ha propuesto el espacio del poema como territorio de una indagación. También confirmaría Ashbery el criterio de Harold Bloom, que lo ha situado siempre en la tradición meditativa de Stevens, privilegiando poemas como «Autorretrato en espejo convexo» sobre piezas que no encajarían del todo en esa clasificación. Desde una elemental teoría de la información, ¿no parece a este respecto impecable la lógica del propio Ashbery? «Me critican a menudo por no comunicar –se quejaba, en una entrevista del *New York Quarterly* (citada por Herd, 150)– pero mi intención es comunicar, sólo que un poema que comunica algo que el lector ya sabe no está en realidad comunicando nada, y de hecho demuestra falta de respeto». Ofrecer algo nuevo, propio, no insistir machaconamente en el juego redundante al que invita el

mercado, ese parece ser el lema que rige la ética artística de Ashbery, en la que el Parmigianino habría constituido en cierto modo una inspiración. Y, si el medio era el mensaje, para poder elevar un mensaje irreductible, inalienablemente propio, era requisito permanecer relativamente al margen del medio, o adoptar al menos una máscara de reticencia.

GUARDAR O NO LAS FORMAS

Una obra de arte que se propone como espejo hace pensar inevitablemente en el célebre ensayo *The Mirror and the Lamp*. Allí M.H. Abrams confrontaba las dos metáforas que a finales del siglo XVIII y principios del XIX habían representado las dos opciones poéticas en liza: imitación contra creación, reduplicación de la naturaleza contra autonomía, Platón contra Plotino, se dirimían en los testimonios de una larga serie de autores que jalonaban la evolución de este conflicto de interpretaciones y teorías hasta Yeats, que en su introducción al *Oxford Poetry Book* de 1936 exigía que el espejo del alma se convirtiese en una lámpara. Porque ese era el procedimiento empleado por Abrams, la confrontación entre dos tradiciones metafóricas –lo que él llamaba «analogías arquetípicas»– para referirse a la naturaleza de la obra de arte y de la imaginación que la crea.

Ni que decir tiene que las metáforas mudan, se reproducen y pueden llegar a morir con el tiempo. El «sol interior» al que cantaba Goethe sería sólo una variante de aquella lámpara romántica, como el «espejo a lo largo del camino» de Stendhal lo sería del espejo platónico, orientado más hacia el mundo objetivo que hacia el propio sujeto que lo sostiene. Pues bien, el espejo de Ashbery puede tomarse como otra variante de aquel espejo dieciochesco que simbolizaba las teorías miméticas. Porque las imáge-

nes que se proponen a lo largo de «Autorretrato en espejo convexo» para referirse a la del cuadro –bola de cristal, culo de botella, telescopio mirado desde el extremo equivocado– coinciden en señalar una particularidad decisiva de este espejo: que capta, sí, la realidad y al espectador mismo, pero no reproduce en absoluto el aspecto exterior de las cosas tal y como se da en la percepción habitual, tal y como lo haría un espejo común.

En este sentido, «Autorretrato en espejo convexo» se acerca a las propuestas de Garrett Green (2002), que con gran perspicacia ha roto la bipolaridad pura de Abrams mediante un *tertium quid*: la imaginación y la obra de arte no serían un espejo carente de luz propia ni una lámpara que arrebata las cosas a la oscuridad, sino una lente que enfoca los objetos y los distorsiona, combinando así el aspecto más «reproductivo» de las teorías miméticas (lo que Coleridge llamaba *fancy*) con el «productivo» o propiamente creador (lo que llamaba *imagination*). Así, recordando la máxima de Kant de que «conceptos sin intuición son vacíos, intuiciones sin concepto son ciegas», la concurrencia de sujeto y objeto, de una subjetividad activa y configuradora y una realidad objetiva mostrenca, explicaría la percepción: la multiplicidad de formas suministrada por la sensibilidad no es aún una percepción por eso, porque la lente de la imaginación todavía no ha enfocado esos objetos, constituyéndose en el enlace entre esa sensibilidad suministradora de formas y el entendimiento que configura los conceptos.

Tomar la imaginación, o la obra de arte, como una lente significa sustraerla a la condición igualadora de la reflexión simple y previsible en la superficie plana del espejo. La curvatura, la torsión de las formas, diferiría en cada lente, convirtiéndola en un caso particular. Ahora bien, ¿no era eso lo que perseguía en gran medida Ashbery cuando

se resistía a sumarse a la corriente mayoritaria, a ahogar su voz en el estruendo mediático, a asimilar su «mensaje» a las llamadas de urgencia de la actualidad? Sí, «Autorretrato en espejo convexo» propone una cierta fuente de garantía para la veracidad, la originalidad del «mensaje», a saber, la distorsión de las formas que tiene lugar en ese espejo, uno de los elementos más característicos del estilo pictórico del Parmigianino. Y, de nuevo, aquí la lectura de Freedberg es clave para entender la propia interpretación de Ashbery. Ya desde la primera página de su libro, Freedberg (3) insiste en que el *disegno interno* del pintor manierista era efectivamente un *disegno*, en su sentido más literal: un dibujo, un modelo, pero también un «designio» o canon que tomaba su forma «a partir de la proyección en términos estéticos de la personalidad del artista», cosa que se advierte sobre todo en sus cuadros de tema religioso o mitológico, en los que no quedaba sujeto al requisito del parecido físico con el modelo.²

Es decir, que la distorsión de la forma subraya la individualidad y la libertad del artista, actúa como un recordatorio de que se trata de una imagen construida, no una mera réplica de la realidad natural ni una reiteración de los estilos en boga. Es, sí, un reflejo en un espejo, pero no un espejo común, plano: abundando en el juego de correspondencias y paralelismos del que parte Ashbery, el *Auto-retrato* del Parmigianino nos ofrecería algo muy parecido a la imagen del propio ojo humano, que tendría la forma del espejo convexo que se hizo construir el pintor. En consecuencia, como ha señalado Alfred Corn (1985, 81), el tema de «Autorretrato» no es sino la idea de que el arte es «un espejo convexo que distorsiona los objetos», y que en él descubrimos «una imagen más misteriosa, atractiva y duradera de nosotros mismos que la que proporciona la experiencia inmediata». ¿No había advertido el propio

Ashbery, haciéndose de nuevo eco de Freedberg, que el tondo del Parmigianino era una *bizarria*? ¿Y, para un francófilo como Ashbery, es posible soslayar la coincidencia léxica con un Baudelaire, siempre amigo de lo grotesco, como en «La géante» o en «Le flacon», que afirmaba que la belleza ha de tener siempre algo de raro, de *bizarre*?

Percibir, así, es distorsionar. «Al ser convexa», describe Ashbery en los versos iniciales, «la superficie del espejo aumenta la distancia / de un modo manifiesto». ¿Por qué resulta tan revelador ese efecto de profundidad? ¿Qué es lo que revela esa distorsión de la apariencia común de los objetos? Para responder a la pregunta, es interesante recordar que el Renacimiento era quizá el momento en el que más claramente se había impuesto en las artes la metáfora especular de Abrams. Leonardo, por ejemplo, sostenía que la mente del pintor ha de ser «igual a un espejo que recoge siempre el color de la cosa que se refleja en él». De hecho, junto con la del espejo se había impuesto la metáfora de la ventana al espacio de Alberti: el propósito del pintor era «hacer que las formas de las cosas aparecieran en la superficie del lienzo del mismo modo que si esta fuese de cristal transparente y la pirámide visual pasara a través de ella» (Goldwater 1947, 34). De aquí lo inusitado, lo audaz del cuadro del Parmigianino, en el momento en que se realizó: después del ingente esfuerzo pictórico del Quattrocento por conquistar la representación del espacio con la herramienta de la perspectiva lineal, he aquí que uno de sus nietos se desviaba de la enseñanza de Alberti y Brunelleschi y ofrecía al espectador una imagen que deliberadamente evitaba esa pauta regular para representar la profundidad, esa suposición de un espacio regular y homogéneo. Más que un espejo, o una ventana, el arte era una lente. Las líneas de fuga minuciosa y escrupulosamente atendidas por los Fra Angelico, Fra Filippo Lippi, por el Domenichino,

Masaccio, Mantegna, etc., se doblaban ahora, se curvaban en un provocativo juego de distorsión. Es más, el canon clásico soñado por Policleto, su definición de las proporciones «objetivas» del ser humano normal, que los artistas italianos habían recuperado –con Leonardo y, de nuevo, Alberti a la cabeza– parecía quedar conculcado, refutado por esos personajes de miembros inusitadamente largos.

Creo que conviene precisar el sentido de esa conculcación. Sin duda soslayar la perspectiva lineal y la idea euclídea del espacio que subyace a la metáfora de la ventana o el espejo debe hacernos pensar en el conocido ensayo de Erwin Panofsky *La perspectiva como forma simbólica*, como a menudo se ha recordado al comentar «Autorretrato». Pero además conviene tener en cuenta otro trabajo de Panofsky, «La historia de la teoría de las proporciones humanas como reflejo de la historia de los estilos», donde se afirma que, si bien en los comienzos del «renacer de la Antigüedad clásica» la teoría de las proporciones jugaba inevitablemente un papel fundamental, el creciente predominio del principio subjetivo la dejaría obsoleta, inservible (1991, 115). En el manierismo y el expresionismo moderno la teoría de las proporciones no ofrecía directriz alguna porque, a juicio del prestigioso iconólogo, «para ellos los objetos sólidos en general, y la figura humana en particular, sólo lograban tener alguna significación en la medida en que podían ser arbitrariamente acortados y alargados, torcidos y, en fin, desintegrados». Frente a esta consideración «absoluta», conviene echar un vistazo al comentario que Ernst H. Gombrich ofrece de la célebre *Virgen de cuello largo* del Parmigianino. Aunque largo, merece la pena citar por entero el pasaje:

Comprendemos que algunos encuentren su Virgen un tanto desagradable por la afectación y artificiosidad con que

el tema religioso está tratado. No hay nada en este cuadro de la naturalidad y sencillez con que Rafael plasmó el viejo tema. El cuadro recibió el nombre de «La Virgen del cuello largo» porque el pintor, en su afán de hacer que la Virgen pareciera graciosa y elegante, le puso un cuello como el de un cisne. Adelgazó y alargó las proporciones del cuerpo humano de rara y caprichosa manera. La mano de la Virgen, con sus dedos largos y delicados, la prolongada pierna del ángel en primer término, el enjuto y macilento profeta con un rollo de pergamino, todo ello parece visto en un espejo deformador. Y, sin embargo, no cabe duda de que el artista consiguió este efecto, no por ignorancia ni abandono, sino que puso gran cuidado en hacernos ver que le gustaban esas formas antinaturales y alargadas pues, para asegurar más el efecto que se proponía conseguir, colocó una enorme columna de las mismas fantásticas proporciones en el fondo del cuadro [...]. No cabe duda, pues, que si esto era una manía había método en ella. El pintor deseaba ser heterodoxo, demostrar que la solución clásica de la armonía perfecta no era la única concebible (1987, 304).

Desde luego, no es mi intención enfrentar a dos venerables vieneses, hermanados por el legado de Aby Warburg, ni sostener que existe entre el parecer de ambos una oposición declarada. Lo que sí creo que cabe entresacar de las palabras de Gombrich es una observación que viene muy al caso a la hora de estudiar la interpretación de Ashbery, su recreación del *Autorretrato en espejo convexo*. Porque, contra la idea de Panofsky de que en el manierismo –y, en general, en los movimientos pictóricos en los que se advierte una primacía de la subjetividad– se produce un «olvido» o una «postergación» de la teoría de las proporciones, que causaría la distorsión de las formas, lo que viene a recordar Gombrich es que esa distorsión *sólo se percibe como tal precisamente por contraste con un modelo «natural» y con una «norma»*, esto es, con las proporciones

canónicas del arte clásico (si bien existan variantes dentro de este concepto, como se comprueba al cotejar una figura de Policeto con una de Praxíteles, por ejemplo). De ahí la alusión a la columna y a Leonardo: con independencia de lo que pasase por la mente del artista, éste no podía evitar que en la retina del espectador siguiera estando presente, aunque fuese de modo inercial, un espacio físico regido por la perspectiva geométrica, una «falsilla» o pauta donde las figuras se captan en escorzo desde un único punto de vista y donde existe una determinada proporción entre sus partes. Más que el olvido de la teoría de la proporciones, con lo que jugaban el Parmigianino y otros artistas era con su *recuerdo*, sólo que debilitado, cuestionado, relativizado.³

De hecho, no sería descabellado aventurar una relación entre la propuesta de Gombrich y la lectura que el propio Ashbery desarrolla de *Autorretrato*. Para empezar, nada más lógico que el que un joven graduado en Harvard en 1949 se interesara por el libro de Gombrich, cuya primera edición data del año siguiente. Y si no lo hizo entonces es posible que lo leyera más tarde, en el momento en el que recibió la beca Fulbright y se mudó a París para dedicarse a escribir crítica de arte para el *Herald Tribune*. En cualquier caso, y siendo Gombrich una referencia fundamental, a la altura de 1964, cuando escribió su artículo sobre el Parmigianino, no es nada improbable que Ashbery hubiera leído su comentario sobre la *Virgen del cuello largo*. Cuando en la tercera estrofa vuelve a citar el libro de Freedberg, sugiere precisamente esta idea de «recuerdo» del canon, porque «aquí el realismo / no ofrece una verdad, [...] / pero su distorsión no da inarmonía / [...] Las formas aún recuerdan la idea de belleza / mientras horadan nuestro canon de distorsión». El recurso a la distorsión sería, antes que nada, una crítica a la coerción demasiado absoluta o imperativa de los cánones y sus pretensiones de unicidad. En defini-

tiva, la distorsión de las formas vendría a poner de manifiesto, en principio, que la percepción es poiética, que la imagen pictórica es un constructo y no una imagen natural, y que en consecuencia goza de cierta indeterminación.

En el contexto de la tradición poética de la que bebe aquí Ashbery –el poema meditativo que arranca con el romanticismo de Wordsworth y Coleridge y alcanza hasta Stevens, que pudo ejercer un magisterio directo sobre ésta vindicación de lo vago o indeterminado posee connotaciones bastante concretas: cuando Ashbery señala humorísticamente que el espejo de barbero del que se sirvió el Parmigianino «quiso reflejar tan sólo / lo que él veía» está ofreciendo un eco del conocido verso de Wordsworth *the eye it cannot chuse but see*, que en «Expostulation and Reply» venía a exponer sus teorías de la percepción, aún prisioneras de una psicología dieciochesca, aferrada al asociacionismo y otros desarrollos de la escuela de Locke. La adhesión del sujeto a la naturaleza como fuente primordial de impresiones desembocaba en el caso del poeta de Cumberland en la apuesta por una *wise passiveness* que se ofrecía como alternativa al fatigoso esfuerzo de la lectura, en una condición inerte de las facultades que terminaría por exasperar a Coleridge. Ahora bien, este eco aparece teñido de ironía: en lugar de la condición facsimilar a la que había condenado al entendimiento un Wordsworth, Ashbery viene a mostrar cómo ese «gran ojo» que es el espejo convexo puede «recrear» la realidad física de un modo personal, novedoso, imprevisto en la naturaleza; es más, lo que dice literalmente el verso es que el espejo « eligió », decidió, realizó un acto de volición, como si contara con la facultad de la voluntad, esto es, exactamente lo que Coleridge reclamaba, y la razón de que rechazara las ideas de Wordsworth sobre la imaginación. En suma, Ashbery parece sugerir que percibir es una forma de acción, no una

mera susceptibilidad al estímulo exterior, y que no cabe reducir el percepto resultante a una génesis mecánica.

La cuestión se complica cuando ese percepto somos nosotros mismos, como en un autorretrato, en el que resultamos reconocibles sólo porque mostramos cierto parecido, «recordamos» aquello que proyectábamos ser pero en lo que no hemos logrado convertirnos. Aquel esfuerzo autopoiético, aquella improvisación constante de la personalidad, defrauda inevitablemente los proyectos juveniles. «No se trata, por tanto» –escribía años antes el propio Ashbery en «Clepsydra», otro poema de tema narcisista, sobre una imagen especular– «de no haber vivido en vano. De lo que se trata es de que esa imagen distante / de ti mismo, el modo en que eres en realidad, es el examen / de cómo te ves a ti mismo». En efecto, ¿cómo podía ser de otro modo? No existe la visión «desde ninguna parte», y el valor o sentido que concedemos a esa imagen especular es indisoluble del hecho de que somos nosotros quienes la contemplamos *tal y como somos en este instante*. En otras palabras, el juicio que nos merece lo que hallamos al volver la vista atrás viene dictado precisamente por el resultado de los muchos que hemos sido durante ese proceso que contemplamos al volver la vista atrás. Este juego de planificación frustrada, este «recuerdo» imperfecto de la belleza, contiene la ironía de que sólo el futuro se acomoda a la perfección a esos planes, a ese canon formal. Ashbery lo expresa, de nuevo, mediante el paralelismo entre arte y vida, con la metáfora de la perspectiva:

Es fácil el mañana, pero del hoy no hay mapas;
como cualquier paisaje, se resiste
a la ley de una dócil perspectiva,
esa débil aunque útil herramienta
de la que desconfía el propio artista
profundamente. Algunas cosas, claro,

son posibles, lo sabe, mas no cuáles.

Un día intentaremos hacer todas
cuantas sea posible, y tal vez lo logremos
con un puñado de ellas, pero eso
nada tendrá que ver con lo que hoy
se nos promete, ese paisaje que nos huye
perdiéndose en el horizonte. Hoy queda
el forro suficiente que bruñir
para tener en pie aún las promesas
en una superficie que le deja
a uno regresar desde ellas de tal modo
que aquellas posibilidades, las más próximas,
pueden permanecer enteras sin examen.

Conviene precisar el rico significado de la metáfora: en ese paralelismo entre lo espacial y lo temporal, el mañana es fácil porque la perspectiva, la planificación de la propia biografía, permite introducir fingidamente la tercera dimensión del futuro en el plano del presente, «proyectar» una vida; en cambio, en el riguroso presente –cuando la tercera dimensión se hace real– todo lo que cabe es la perplejidad, la vaguedad, la imprecisión. El supuesto sobre el que se trazaba aquella proyección –la regularidad previsible del tiempo y su acontecer– nunca se cumple del todo: inevitablemente, irrumpen en nuestra vida incidencias con las que no contábamos, que trastocan aquellas impecables líneas de fuga. No somos nunca exactamente aquello que habíamos previsto, sino más bien el proceso de llegar a ser, en ese espejo al que las cosas se van incorporando sin un orden aparente. Por eso, de nuevo en «Clepsydra», sucedía que «de este modo cualquier dirección tomada era la correcta, / pues te conducía en primer lugar a ti, y a través de ti / a ese yo mismo que está más allá de ti». Y por eso también era el Parmigianino un modelo ético, una «guía»: porque su yo «firme, oblicuo» se ofrece como una sabia

instancia que «todo lo acepta / con la misma sonrisa». Una vez más, el paralelismo arte/vida ofrece una cierta elucidación de la naturaleza de este proceso, sujeto a la imprevisión: como el artista que se desvía de su plan inicial para atender otros requerimientos, así el individuo –sin saberlo del todo, en un recordatorio más de la subconsciencia que yacía bajo el azar– termina por edificar su vida sobre cimientos diferentes de los que había dispuesto en un principio. Pero esto, lejos de juzgarse como un fracaso, constituye la índole misma de nuestro ser, marcado por la temporalidad:

Es eso lo que hace que las obras de arte
difieran del propósito que les dio origen.
A menudo el artista comprueba que ha eludido
el tema principal. Seducido por flores,
placeres inmediatos, se acusa (aunque en secreto
feliz del resultado), imaginando
tener voz en el tema, haber optado
sin advertirlo apenas, inconsciente
de que un destino elude esas opciones
para hacer algo nuevo por sí mismo,
de que no hay otro modo, que la historia
de la creación transcurre según leyes
estrictas; que las cosas, sí, se hacen
pero no aquellas que emprendimos, y que tanto
quisimos ver nacer. Debí de comprenderlo
así el Parmigianino, al tiempo que pintaba
la obra que obstruía su existencia.

Es decir, que el arte –y la vida– tienen algo de «juego», esto es, de impredecibilidad dentro de unas reglas de funcionamiento. Una respuesta está en función de otra, que a su vez depende de una tercera... Las variables son casi infinitas, y no pueden haber quedado previstas de antemano en el planteamiento. Por eso, en la última estrofa de su

poema, Ashbery echa pestes de «esos mierdas / que todo lo enmarañan con sus juegos de espejos / multiplicando las apuestas y los riesgos», es decir, los críticos que desde una actitud distante juzgan y fijan las cosas. ¿Por qué? Porque «el “juego” es otra cosa» y ellos «están fuera del juego», o sea, se han apresurado a elaborar su juicio sin antes haberse dejado llevar por el objeto artístico. En cambio, si se «entra» en el juego se produce esta anagnórisis imperfecta, este no reconocerse del todo a uno mismo en el espejo, tras la multitud de mutaciones operadas en su rostro. Y esto es sólo posible desde aquella idea «antidogmática» de la identidad y la improvisación, desde aquella apertura a una aleatoriedad que escondía más propiamente la verdad de la vida, del mismo modo que contenía más fielmente la realidad del arte. Al cabo todo lo que nos queda es «esa otredad, / ese “no ser nosotros”, es lo único / que se ve en el espejo, aunque uno no pueda / decir qué ha sucedido», o sea, la constatación de que al menos uno puede desde el presente recapitular el pasado y sustraerse a la tentación de acomodarlo a aquellos primitivos planes de su perspectiva. Uno puede aceptar la distorsión.

EL JUEGO

En este sentido el poema de Ashbery entronca de modo palmario con una cierta sensibilidad posmoderna. ¿Es preciso recordar los «cojines blanduzcos» en los que se convertía el cerebro de los dadaístas, o el *pensiero debole*, su atenuación de las estructuras rígidas de lo real, o la distorsión –*Verbildung*, en una feliz coincidencia léxica– que subsiste siempre al sujeto en Heidegger? «El manierismo», ha señalado con perspicacia Kevin Power (1978, 107) al hablar del «Autorretrato», «parece compartir con el posmodernismo una preferencia por las discontinuidades repentinas y por la constante teatralidad». Y Ashbery, hijo de

una revolución cultural en la que se entremezclan poscolonialismo, feminismo, antirracismo y *gay culture*, no es en absoluto ajeno a este parentesco. Frente a la apelación moderna al fundamento, su resolución, al menos en nuestro poema, parece ser la posmoderna aceptación de la movilidad, de una cierta nada o indeterminación exenta de actitudes trágicas o melancólicas, como reclamaba Vattimo. Desde luego, lo que no cabe ya es añorar los relatos inmovibles, la perfecta reducción de una realidad múltiple y cambiante a un esquema narrativo estable, como tampoco cabe retrotraerse a una imagen edénica de nuestra infancia, en la que el mundo se nos antojaba un hogar construido a la medida de nuestros sueños. La situación parece ser más bien la adulta y abierta aceptación, con Eliot, de que ese mundo ha estallado hecho pedazos, constituye tan sólo *a heap of broken images*, y de que más que reconstruirlo suponiendo la existencia de una imagen única, de un jarrón original que restaurar, habitarlo es resignarse a la idea de que cada cual construye su propio jarrón sin un patrón común. Todo lo más, cabe apelar a la autoridad amistosa de algunos maestros, algunas guías, que por medio de ese saber vicario nos eximen del penoso trabajo de pasar por el aro de *todas* las experiencias:

Cada cual tiene su teoría
para explicar el universo, mas no lo cuenta todo
y al cabo es lo omitido lo que importa,
sobre todo a nosotros, carentes de una ayuda
que descifre nuestro cociente a escala humana
y por eso nos vemos forzados a fiar
en un conocimiento de segunda mano.
Sé que no ayuda el gusto ajeno, y sobra.
Antaño parecía tan perfecto:
el brillo de una piel pecosa, labios húmedos
como antes de hablar, el familiar aspecto

de la ropa y los muebles que uno nunca olvida.
Ese pudo haber sido el paraíso,
exótico refugio en un mundo agotado.
Mas no estaba en las cartas, habría sido absurdo.

En definitiva, «Autorretrato en espejo convexo», con su final abierto, su reticencia y su inclinación por la vaguedad, constituye un elusivo ejercicio de autoconocimiento, el relato de «la fascinación de un yo consigo mismo», como reza uno de sus versos. Si en su libro anterior, *Three Poems*, Ashbery se encaraba por un momento consigo encamiñándose «a la pregunta de fondo: ¿fuiste tú?» (2004, 85), en una interrogación de resonancias délficas, aquí ofrece en cambio un equívoco: un discurso que se promete confesional pero finalmente elude la confrontación con un quién fijo, definido, reductible a una descripción. Más bien eso parece constituir el yo del poeta: su capacidad de sustraerse a esa fijeza, a esa definición, su habilidad para invitarnos a un impúdico «*striptease* del alma» que, invariablemente, nos deja a medias. El camino simbolista o romántico que sugiere en un principio el discurso de Ashbery, bien anclado en el yo, propicia finalmente un malentendido al que no es ajena aquella idea del yo como colaboración, su constante desvío de la senda trazada inicialmente. Un whitmaniano canto a sí mismo, pero del cual se describen más los márgenes que el centro, el continente que el contenido. En ese sentido, como ha señalado Anita Sokolsky (1985, 234), «Autorretrato» sugiere que el narcisismo, en lugar del vicio condenado por la tradición de la psiquiatría,⁴ constituye el tema implícito del arte, el intento «especular» de pensarse uno a sí mismo desde fuera de sí. La cuestión, como señala la propia Sokolsky, es si una poesía reflexiva puede poner fin a la reflexividad, si de algún modo puede vadear el abismo que ha excavado entre ambos extremos

de la mirada. Porque en lugar de lo mirado, Ashbery llama la atención más bien sobre el mirar.

¿Cómo clasificar entonces «Autorretrato en espejo convexo»? A lo largo de los siglos, desde Dante, Chaucer y Guillaume de Lorris hasta Borges, Altolaguirre o Cocteau, el espejo ha sido uno de los objetos que más han fascinado a los hombres y mejor han excitado la fantasía de los escritores. En *Imágenes desencantadas*, Theodore Ziolkowski establecía una triple tipificación de su empleo literario. Habría, primeramente, el desprecio platónico por una ilusión doblemente mendaz y, en segundo lugar, una variante de esta condena en el platonismo cristiano y en la Biblia, según la cual el espejo supondría un conocimiento imperfecto, analógico, pero conocimiento al cabo: el espejo reproducía, o proporcionaba algún atisbo, del mundo espiritual. Finalmente, con el surgimiento de la introspección en el romanticismo, aparecería la tercera función de la metáfora especular: en ella el alma humana ya no es espejo de Dios sino de sus congéneres en la tierra e, implícitamente, de uno mismo. Schiller, Goethe, Jean Paul, Hölderlin, Novalis, Schlegel, Brentano, todos los autores románticos habrían insistido en esta última vertiente simbólica de forma abrumadora, elevándola a metáfora central justo en el momento en el que el «subjetivismo romántico» empezó a descubrir su propia conciencia. Sólo que «al redescubrirse también durante el periodo romántico la antigua verdad edénica de que la consciencia produce de forma casi ineludible la conciencia, el espejo se convierte simultáneamente en el instrumento ilustrativo de los horrores del propio yo» (1980, 140).

Visto así, «Autorretrato en espejo convexo», con su énfasis en la capacidad distorsionante de la mirada, de la reflexión, nos sitúa al borde de lo monstruoso. No en vano Ziolkowski dedicaba una atención especial a comentar un

cuento del último nombre que añade su lista de autores germánicos encandilados por la imagen especular: Hoffmann y su «Crónica del estudiante viajero», la historia de un hombre que se enamora de la cortesana y hábil hechicera Giulietta y mata a un joven también seducido por ella, habiendo de huir de la ciudad, cosa que no hace sin antes dejarle a Giulietta su reflejo en prenda. El cuento contiene algunos de los supuestos clásicos del tercer término de la clasificación de Ziolkowski, que comparte más o menos con Ashbery: el reflejo de un individuo en un espejo es imagen del alma, que puede quedar apresada en él. No obstante, Ashbery introduce una variante dictada por la duplicidad de su juego de espejos: él no se contempla a sí mismo directamente en un espejo, sino que lo hace en el cuadro que reproduce una imagen especular. Es decir, que su búsqueda de autoconocimiento, en la que el alma es «un cautivo», como decía en sus primeros versos, tiene lugar a través de la mediación de Francesco, a quien se apostrofa recurrentemente. Pues bien, uno de los pasajes de «Autorretrato» en los que se evoca al pintor retoma directamente «Crónica del estudiante viajero»: oscilando entre el engaño ilusorio de la imagen y la sensación de haberse convertido en un intruso en el estudio del artista, Ashbery escribe que entonces

te sientes como uno
de aquellos personajes de Hoffmann, despojados
de su reflejo, sólo que ahora todo yo
me veo suplantado por la estricta
otredad del pintor en esa estancia
suya, que me es ajena. Lo hemos sorprendido
mientras trabaja. El cuadro casi está terminado,
la sorpresa agotada, como cuando miramos
perplejos la nevada que todavía arroja
apenas una chispa, una brizna de nieve.

Sucedió cuando estabas dormido, y no hay motivo
 por el que deberías haber permanecido
 despierto, salvo acaso que está muriendo ya
 el día y te será difícil
 –al menos hasta tarde– conciliar el sueño.

Un espejo que no es un espejo que a su vez –pese a no parecerlo– es un espejo. Por un momento, el *Doppelgänger* de Mazzola parece haberse apoderado de tal modo del ciudadano Ashbery que éste se ha volatilizado, se ha desvanecido en la atmósfera de su apartamento neoyorquino. Sólo que, al hacerlo, no deja tras de sí un simple vacío sino otro rostro, el de su guía, en un juego de suplantaciones e identidades vicarias. Más que un vampiro que hubiese perdido definitivamente su alma, y por tanto no pudiera contemplar su propia imagen en el espejo, Ashbery parece haberla extraviado momentáneamente en un acto de adhesión al Parmigianino. Como si la contemplación reiterada pudiera obrar en él un keatsiano proceso de empatía, ha quedado «absorbido» hasta ese punto por la imagen del cuadro, por su ilusoria profundidad.

Al fin y al cabo ese era el sentido del movimiento de aquel «tiovivo» cuyo centro radicaba en los ojos del retratado, de aquel remolino que iba incorporando las cosas que yacían alrededor: como el espejo platónico o el stendhaliano, el de Ashbery constituye una metáfora que figura el arte, con su mundo virtual análogo al espacio ilusorio del cuadro, capaz de absorber cuanto queda «ahí fuera». Y, por un momento, Ashbery concede que es posible habitar esa ilusión, acogerse a esa hospitalaria irrealidad: «dado / que se trata de una metáfora ideada / para incluirnos, somos parte de ella / y podemos vivir en ella, como de hecho / sucede, y si dejamos la mente abierta vemos / que no será cuestión de azar sino de un orden / que no amenaza

a nadie: si lo piensas un poco, / el modo habitual de acumularse / las jornadas en torno de una vida». Sin embargo, algunos versos más tarde el poeta cae de esa visión entusiasta a la sensatez prosaica de lo cotidiano, con el desenlace de que ese desengaño parece despertar en él una cierta cautela o prevención contra aquella experiencia estética desgajada, autónoma. El reiterado paralelismo vida/arte encuentra ahí un muro más allá del cual no puede avanzar: la vida no es un juego, ni el mundo un museo.

El 'poético' y pajizo espacio
 del pasillo que lleva de vuelta a esa pintura,
 que es su oscuro contrario, ¿es esto una quimera
 del arte, que no cabe considerar real,
 y menos especial? ¿No tiene su guarida
 en el presente del que siempre huimos
 y al que volvemos a caer, mientras la noria
 de los días prosigue su sereno transcurso?
 Creo que lucha por decir que es hoy
 y debemos salir mientras el público,
 en el museo, se apresura
 para acabar antes del cierre. Ahí no se vive.

Pero volvamos al momento en que Ashbery, como el personaje de Hoffmann, desaparecía, quedaba «incorporado» o «confundido» con el Parmigianino. Ese trance de despersonalización, que con sus paralelismos entre pintor y poeta atraviesa «Autorretrato sobre espejo convexo» de cabo a rabo, forma parte de un fenómeno más general, que explica el equívoco inicial y el sentido del pudor de Ashbery, así como su incardinación en la tradición lírica moderna. Al fin y al cabo, a un consumado lector de los surrealistas y los simbolistas franceses no se le podía escapar la deriva solipsista de la poesía europea a partir del momento en el que el poeta ha de elaborar su lectura

particular y exclusiva de las *correspondances* que le ofrece el criptograma del mundo: llega un momento en que ese poeta «deja de preocuparse por el lector, no quiere ser entendido», tal y como lo expresó Marcel Raymond en *De Baudelaire al surrealismo* (1960, 84), en un lenguaje muy próximo al del propio Ashbery.⁵ El poema habla *per se*, sin necesidad de remitir constantemente sus predicados a un mundo «objetivo» o «natural», pero tampoco a la ficción personal de ningún yo. Y esta creciente autonomía del texto trae consigo un obvio proceso de «despersonalización» que justifica en gran medida la actitud de Ashbery.

Porque «Autorretrato», sí, contiene aún numerosos momentos «figurativos», en los que se hace visible un nivel de sentido representacional, como sucede para empezar en las referencias al cuadro del Parmigianino, que además constituye un objeto único y previamente conocido por el lector. Pero cuando esos pasajes tienen como

objeto su propia persona son sumamente parcos, tácitos, discretos. ¿Por qué mencionar a Pierre, con quien pudo contemplar por primera vez el cuadro en 1959, si no se va a especificar ningún detalle de su relación con el poeta? ¿Quiénes son y qué papel juegan los amigos que lo visitan en la primera estrofa? ¿Qué malicioso juego de pistas y desorientaciones contiene el «aparato crítico» que acompaña su discurso? «La poesía», como ha recordado a este respecto Paul de Man (1991, 202), «no abandona tan fácilmente y por tan poca cosa su función mimética ni su dependencia de la ficción del yo». Sólo que, en casos como el de Ashbery, e incluso en poemas supuestamente tan «personales» como «Autorretrato», esa ficción termina por revelarse casi como un mero pretexto, el simple sostén de una voz que finalmente se muestra válida por sí misma. Un hilo en el que ensartar las imágenes. Un decir que se propone.

NOTAS

1. En sus *Three Poems*, como ha señalado María Nieves Alberola (1995, 135) cabe leer de hecho una «corriente de conciencia sin conciencia», en la que el discurso lo preside una voz errática, carente del asidero de un yo, y donde se alterna la primera con la segunda o la cuarta personas, en una indistinción casi esquizofrénica.
2. Sin embargo, como señala más tarde Freedberg (29), en los retratos del Parmigianino sucede que, sin un aparente sacrificio de la individualidad de los modelos, todos ellos se adecuan de algún modo a «una concepción del hombre que participa al menos en cierta medida de las ideas imaginativas del pintor sobre el ser humano».
3. Puede decirse que la opinión de Arnheim camina en la misma dirección cuando recuerda que una deformación no es simplemente cualquier alteración de la forma sino que «implica siempre una comparación de lo que es con lo que debería ser» (1989, 288)
4. De hecho, incluso en el conocido ensayo de Lacan «Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je» se reproduce en cierto modo esa condena: si bien Lacan afirma que ese narcisismo del niño que con apenas seis años reconoce ya su reflejo en el espejo como una *imago*, como una ilusión, es necesario para su desarrollo porque posee efectos formativos sobre el organismo, al mismo tiempo no deja de recordar su vinculación con los instintos de destrucción: por un lado Lacan denuncia «el más profundo sentimiento de las latencias de la semántica» (1966, 98) en los censores de ese narcisismo primario, pero por otro se resiste a romper todo lazo entre esa libido infantil y la libido sexual. Y sobre todo, como ha señalado Marc Fumaroli (2010, 374), esta explicación «narcisista» del origen de la conciencia como amor sui parece sugerir que esa autoconciencia no pudo existir antes de la invención del espejo.
5. William Franke (2001) ha mostrado cómo esta idea baudeleriana de la naturaleza como diccionario y la conversión de todo lo real en alegoría, junto con el resquebrajamiento de ese lenguaje sin ninguna pretensión de proporcionar acceso a una realidad «natural» en Mallarmé, supone de hecho uno de los antecedentes más próximos para el moderno «giro lingüístico».

BIBLIOGRAFÍA

- Alberola Crespo, María Nieves, *La voz poética de John Ashbery: una paradójica bipolaridad*, Alicante, Universidad de Alicante, 1995.
- Arnheim, Rudolph, *Arte y percepción visual*, trad. María Luisa Balseiro, Madrid, Alianza, 1989.
- Ashbery, John, *John Ashbery*, Harmondsworth, Penguin, 1971.
- *Reported Sightings: Art Chronicles, 1957-87*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1989.
- *Tres poemas*, trad. Julián Jiménez Heffernan, Barcelona, DVD, 2004.
- Bayley, John, «The Poetry of John Ashbery», *John Ashbery*, ed. Harold Bloom, Nueva York, Chelsea House, 1985, pp. 192-215.
- Bloom, Harold, et al., *Deconstruction and Criticism*, Nueva York, Continuum, 1979.
- «Introduction», *John Ashbery*, ed. Harold Bloom, Nueva York, Chelsea House, 1985, pp. 1-16.
- «The Charity of the Hard Moments», *John Ashbery*, ed. Harold Bloom, Nueva York, Chelsea House, 1985, pp. 49-79.
- Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, trad. Jorge García, Barcelona, Península, 1987.
- Cage, John, *Music Writings*, Londres, Calden & Boyars, 1973.
- Corn, Alfred, «A Magma of Interiors», *John Ashbery*, ed. Harold Bloom, Nueva York, Chelsea House, 1985, pp. 81-89.
- De Man, Paul, *Visión y ceguera*, trad. Hugo Rodríguez-Vecchini y Jacques Lezra, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991.
- Emerson, Ralph Waldo, *Essays and Lectures*, Nueva York, The Library of America, 1983.
- Ford, Mark, *John Ashbery in Conversation with Mark Ford*, Londres, BTL, 2003.
- Franke, William, «The Linguistic Turning of the Symbol: Baudelaire and His French Symbolist Heirs», *Baudelaire and the Poetics of Modernity*, ed. Patricia A. Ward, Nashville, Vanderbilt University Press, 2001, pp. 15-28.
- Freedberg, Sydney, *Parmigianino: His Works in Painting*, Westport, Conn, Greenwood Press, 1950.
- Fumaroli, Marc, *Paris - Nueva York - París*, trad. J.R. Monreal, Barcelona, Acantilado, 2010.
- Goldwater, Robert, y Treves, Marco, ed., *Artists on Art*, Londres, Kegan Paul, 1947.
- Gombrich, Ernst H., *Historia del arte*, 5.ª ed., trad. Rafael Santos Torroella, Madrid, Alianza, 1987.

- Green, Garrett, «The Mirror, the Lamp, and the Lens», *Ars Disputandi*, Cambridge, 2002, pp. 75-84.
- Herd, David, *John Ashbery and American Poetry*, Manchester, Manchester University Press, 2000.
- Hodge, David Justin, *On Emerson*, Nueva York, Thomson, 2003.
- Howard, Richard, «John Ashbery», *John Ashbery*, ed. Harold Bloom, Nueva York, Chelsea House, 1985, pp. 17-47.
- Jiménez Heffernan, Julián, «Introducción», *Autorretrato en espejo convexo*, Barcelona, DVD, 2006, pp. 7-56.
- Karlstone, David, «Self-Portrait in a Convex Mirror», *John Ashbery*, ed. Harold Bloom, Nueva York, Chelsea House, 1985, pp. 91-114.
- Keats, John, *Letters*, 4.ª ed., Londres, Oxford University Press, 1952.
- Lacan, Jacques, *Écrits*, París, Seuil, 1966.
- Lysaker, John T., *Emerson and Self-Culture*, Bloomington, Indiana University Press, 2008.
- O'Hara, Frank, *Poemas a la hora de comer*, trad. Eduardo Moga, Barcelona, DVD, 1997.
- Panofsky, Erwin, *El significado en las artes visuales*, trad. Nicanor Ancochea, Madrid, Alianza, 1979.
- Paz, Octavio, *Los hijos del limo*, 5.ª ed., Barcelona, Seix Barral, 1987.
- «Contar y cantar (sobre el poema extenso)», *La otra voz*, Barcelona, Seix Barral, 1990, pp. 11-30.
- Power, Kevin, «John Ashbery: superficies resbaladizas», *Poesía*, n.º 25, Madrid, Ministerio de Cultura, 1978, pp. 107-110.
- Raymond, Marcel, *De Baudelaire al surrealismo*, trad. Juan José Doménchina, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1960.
- Serra, Richard, *Escritos y entrevistas, 1972-2008*, trad. Gabriel Insausti, Pamplona, Universidad Pública de Navarra / Cátedra Jorge Oteiza, 2010.
- Shapiro, David, *John Ashbery: An Introduction to the Poetry*, Nueva York, Columbia University Press, 1979.
- Sokolsky, Anita, «A Commission that Never Materialized: Narcissism and Lucidity in Ashbery's "Self-Portrait in a Convex Mirror"», *John Ashbery*, ed. Harold Bloom, Nueva York, Chelsea House, 1985, pp. 233-241.
- Spinozzi, Paola, «Ekphrasis as Portrait: A.S. Byatt's Fictional and Visual Doppelgänger», *Writing and Seeing*, Nueva York, Rodopi, 2005, pp. 223-231.
- Stevens, Wallace, *Collected Poetry and Prose*, Nueva York, The Library of America, 1997.
- Tzara, Tristan, *Siete manifiestos Dada*, 5.ª ed., Barcelona, Tusquets, 1987.
- Vendler, Helen, «Understanding Ashbery», *John Ashbery*, ed. Harold Bloom, Nueva York, Chelsea House, 1985, pp. 179-194.
- Whitman, Walt, *Complete Poetry and Collected Prose*, Nueva York, The Library of America, 1982.
- Ziolkowski, Theodore, *Imágenes desencantadas*, trad. Aurelio Martínez, Madrid, Taurus, 1980.