

*El espejo convexo de John Ashbery
en dos tiempos*

Esteban Pujals

Desde la perspectiva de los veintisiete libros de poemas que John Ashbery ha producido hasta la fecha, cuando quienes son minoría son los lectores y críticos de habla inglesa que *no* lo consideran el poeta en activo más notable e influyente, parecería inoportuno recordar la irritación que causaba entre muchos comentaristas la publicación de cada uno de sus libros en los decenios de 1980 y 1990, o el hecho de que en los de 1950, 1960 y 1970 sus devotos constituyeran un círculo minúsculo, una fracción insignificante del público que existía entonces para otros poetas de su generación como Charles Olson, Robert Duncan, Allen Ginsberg, Frank O'Hara o Robert Creeley. La publicación del «Autorretrato en espejo convexo» modificó en buena medida y de manera repentina esta situación, pero durante al menos veinte años fue éste el poema de Ashbery que apreciaba el público mayoritario, indiferente tanto a sus obras anteriores como a las nuevas entregas que el poeta hacía públicas al ritmo constante que desde entonces ha caracterizado su producción. Ha sido solo en tiempos muy recientes cuando de manera paulatina han comenzado a resultar perceptibles para un público cada vez más amplio tanto el peculiar acompasamiento con su tiempo que presenta la poesía ashberiana, es decir, la inteligibilidad que tan a menudo se le negó; como la escala de su influencia sobre la poesía estadounidense de hoy, una influencia tal vez más indirecta que directa, resultado en gran medida de su absorción previa en la escritura de dos generaciones poéticas posteriores a la del hoy veterano autor. Así, si decir que, desde su primera publicación hace casi cuarenta años, «Autorretrato en espejo convexo» es el poema de Ashbery por el que el público mayoritario siempre ha expresado su preferencia supone, en primer lugar, y por encima de cualquier otra consideración, llamar la atención sobre la anomalía que representa esta pieza en el conjunto

de la poesía ashberiana, enfocar esta anomalía en dos momentos, el de 1974, cuando el poema apareció publicado por primera vez en la revista *Poetry*, y en el contexto actual, tal vez pueda ayudar a comprender la notable transformación que ha experimentado el gusto de los lectores estadounidenses de poesía en ese prolongado período.

La historia de la poesía nunca es el registro de las piezas mejor cinceladas que publicaron sus autores, sino el proceso de la *transformación* de la poesía, y Ashbery es sin duda alguna el autor que más decisivamente ha incidido en la metamorfosis del gusto de los lectores de poesía en el ámbito de lengua inglesa a lo largo del último medio siglo. Algunos poetas más jóvenes que Ashbery han lamentado la lentitud, a su juicio, geológica, que ha marcado esta transformación, una transformación que, desde su óptica, ya se encontraba potencialmente contenida en la distancia que en los decenios de 1960 y 1970 separaba la producción ashberiana del conjunto constituido por la poesía estadounidense más característica de aquel momento. Es desde esta perspectiva que la poesía de Ashbery presenta un carácter *clínico*, en el sentido que daba Deleuze a este adjetivo.

En el momento en el que apareció «Autorretrato», Ashbery era autor de dos libros primerizos (*Turandot and Other Poems*, 1953, y *Some Trees*, 1956) y de tres libros radicalmente innovadores (*The Tennis Court Oath*, 1962, *Rivers and Mountains*, 1966, y *Three Poems*, 1972) que ejercieron una influencia decisiva sobre los proyectos de escritura de los poetas más inquietos, o más exigentes, o menos satisfechos con el tipo de poesía entonces dominante, de entre los que empezaban a publicar sus obras primerizas en la década de 1970. Me refiero al grupo variopinto de autores que en el siguiente decenio resultaría conocido (y denostado) bajo la etiqueta colectiva «language poetry». Estos poetas, nacidos durante o después de

la II Guerra Mundial y pertenecientes, por lo tanto, a la primera generación de niños estadounidenses que habían crecido con la televisión, reaccionaban muy críticamente en los años en torno a 1970 contra el tipo de composición lírico-autobiográfica en verso libre que se había erigido en el modelo normativo de la poesía estadounidense a partir de la publicación de la antología de Donald Allen *The New American Poetry* (1960). Aunque la antología de Allen había incluido muestras de la producción de cuarenta y cuatro poetas, la orientación que en ella había dominado, o la que había cautivado la atención preferente de sus lectores, era la aspiración, que presentaban muchos de los poemas incluidos, a una cualidad espontánea y directa, un énfasis en el aquí y ahora del poema y de su autor, que a los poetas «language», implicados en la crítica de la naturalidad del discurso que caracterizó en aquellos años a su grupo generacional, les resultaba epistemológicamente ingenua y artísticamente limitada.

Ashbery aparecía representado en *The New American Poetry* por tres poemas, pero el hecho de haber residido en París entre 1955 y 1965, es decir, exactamente durante los años en los que la mayoría de los autores antologados por Allen forjaron sus estilos característicos y comenzaron a encontrar a sus lectores, determinó un posicionamiento un tanto distanciado, en cierto modo oblicuo o tangencial en relación con ellos. La publicación de *The Tennis Court Oath* explicitó estilísticamente esta distancia, evidente cuando comparamos el comportamiento lingüístico de los poemas que lo componen con el de cualquiera de los libros más característicos publicados a finales de la década de 1950 y a comienzos de la de 1960 por los «new American poets». Frente a la priorización de la *presencia* de la voz proyectada que llama la atención del lector de *Maximus, From Dogtown I* (1961) de Charles Olson, de *Howl and*

Other Poems (1956) o *Kaddish* (1961) de Allen Ginsberg, o de los *Lunch Poems* (1964) de Frank O'Hara, poemas como «Faust», en el que Ashbery hace uso por primera vez del artificio de la sextina, «Idaho», y, sobre todo, «Europe», un largo poema compuesto por fragmentos lingüísticos presentados aislados o en abruptas yuxtaposiciones, se enfrentan directamente a la *ausencia* que preside cualquier escritura y contrarrestan compensatoriamente esta ausencia con el empleo neoconstructivista de sus materiales heteróclitos, un ensamblado trepidante que hoy sugiere la adaptación a la poesía del estilo de montaje que caracterizó las obras de los cineastas de la *nouvelle vague*.

La distancia que separa la superficie de *The Tennis Court Oath* del tipo de escritura que mayoritariamente representaba la antología de Donald Allen ha sido interpretada en ocasiones en términos que sitúan a Ashbery en una posición de resistencia vanguardista en relación con su grupo generacional, una perspectiva que distorsiona en cierta medida el proceso creativo que protagonizó Ashbery en los decenios de 1960 y 1970. Si la actitud crítica más habitual en los años que siguieron a la publicación de *The Tennis Court Oath* identificaba el libro con el desastre y el caos,¹ los lectores entusiastas de esta publicación han tendido a fetichizar las técnicas del *collage*, del *ready-made* y del *détournement* que el poeta emplea en este volumen como inherentemente revolucionarias.² Hoy resulta evidente que la actitud negativa con respecto al libro procedía de un enfoque epistemológico periclitado en los contextos de la guerra fría y de la cultura furiosamente consumista del decenio de 1960. Este enfoque daba por supuesta la noción de un autor plenamente consciente y responsable de su carrera como poeta, un proceso de maduración orgánica, de perfeccionamiento estilístico, que desde esta perspectiva desembocaba de manera natural en la publicación

periódica de obras maestras. Consideradas en sí mismas, las técnicas que caracterizaban el modo de operación de *The Tennis Court Oath* excluían por completo la posibilidad de proyectar este tipo de concepción del autor, capaz de constituirse en instancia autónoma de la que pudieran emanar juicios y comentarios sobre las realidades sociales y culturales desde la seguridad de una distancia estética. Como descubrieron los componentes de la vanguardia histórica en los decenios de 1910 y 1920, la naturaleza misma del modo compositivo del *collage* implica la renuncia del autor a esta distancia, desarticulada por la irrupción en el ámbito purificado del poema de los materiales verbales en estado bruto. Lo que se obtiene a cambio son efectos vívidos, bien de hiperrealidad o bien de una sobrecogedora *rareza*, producto de los sobresaltos que provocan en el lector las discontinuidades discursivas y las colocaciones inopinadas de palabras. Estos efectos son percibidos en la lectura, no como resultado del trabajo *original* de un autor, sino como parte de un proceso solo parcialmente intencional, de lectura más bien que de escritura, en el que resultan de los propios materiales y de las convenciones lingüísticas y culturales en su articulación con el azar y con los hábitos de quien efectúa el recorrido por el texto.

No es posible, sin embargo, interpretar la adopción por parte de Ashbery de las técnicas vanguardistas de desfamiliarización en términos de simple identificación con el espíritu de destrucción creativa que animaba a futuristas y dadaístas en el primer tercio del siglo xx. Como ha apuntado Andrew Ross,³ la reutilización de estos procedimientos en los nuevos contextos de la cultura publicitaria del decenio de 1960 y de la política de bloques implica una conciencia que incorpora los fracasos de la vanguardia histórica tanto en el orden estético-cognitivo de sus procedimientos de escándalo y ruptura como en relación con el

proyecto político utópico de la construcción de una nueva realidad social. Como en la apropiación por parte de Jasper Johns del motivo de la bandera estadounidense o como en los montajes ejecutados por Robert Rauschenberg a comienzos del decenio de 1960, el reciclaje, cuarenta o cincuenta años después, de los procedimientos desfamiliarizadores del *collage* y del *ready-made* supone, por encima de todo, una secundarización de estas técnicas, su tratamiento como productos culturales de consumo a disposición de cualquiera que desee hacer uso de ellas para sus propios fines, alineándolas, por ejemplo, como es el caso habitual en la poesía de Ashbery, con la sextina trovadoresca, con el *pantoum* o con el formato del poema lírico en verso libre, como si se tratase de marcas de cereal de desayuno en el supermercado poético.

Aunque en su poesía posterior Ashbery evitará los procedimientos paratácticos que destacan en *The Tennis Court Oath*, una perspectiva sobre el conjunto de su obra evidencia la posición seminal de este libro en relación con la elaboración posterior de sus estilos más característicos, un trabajo cauteloso a partir de la percepción entre melancólica y juguetona del medio lingüístico y de la experiencia misma como estructurados por el cliché. *The Tennis Court Oath* presenta ya, en efecto, dos de las tres cualidades que los lectores han aprendido a reconocer como características generales en el conjunto de la poesía ashberiana posterior. Por una parte, el empleo de las técnicas de distanciamiento que llaman la atención en el volumen prioriza la percepción por parte del lector del material verbal como material e invoca, por lo tanto, un tipo de atención analítica en relación con la frecuencia de las combinaciones de palabras en el uso común, así como con las desviaciones sistemáticas con respecto a esta regla estadística que pautan de manera típica la poesía de Ashbery en su conjunto.

Por otra, los poemas que integran el volumen ejemplifican una poesía enfáticamente privada, proyectada como *otredad* en relación con la conciencia del lector, una poesía que en modo alguno admite el tipo de identificación directa que dominaba la poesía que se popularizó en los Estados Unidos como consecuencia de la publicación de la antología de Donald Allen. En este sentido resulta necesario resaltar como contextualmente marcados tanto el vocabulario desinflado que ya en este volumen empieza a caracterizar la poesía de Ashbery como el posicionamiento de la enunciación en el polo opuesto de las voces emocionadas, hiperbólicas y pretendidamente sinceras que emanaban del tipo de poesía «política», «profética», «confesional» y «visionaria» de sus compañeros de generación.

Lo que está por completo ausente de *The Tennis Court Oath* es la tercera cualidad que a partir de su siguiente libro, *Rivers and Mountains*, ha venido caracterizando a toda la poesía ashberiana posterior: la presencia de una verbalidad fluida y afable, capaz de registrar transiciones, aunque siempre en el seno de una continuidad que no es lógica y que resulta del trabajo iniciado en este volumen en la dirección de una «tercera vía» del discurso poético, la invención de una senda intermedia entre la parataxis de Pound y de Olson y la hipotaxis característica de la producción de la mayor parte de los poetas de su grupo generacional. La importancia de *Rivers and Mountains* se relaciona así con la consecución de un *excipiente* en el que el poeta puede fundir los retazos lingüísticos encontrados que en el libro anterior llamaban la atención sobre sí mismos al aparecer aislados y, por así decir, enmarcados. El énfasis está ahora en la continuidad aparente de una corriente verbal que unifica superficialmente tanto la heterogeneidad de las posiciones metamórficas de sujeto que el poema integra como la multiplicidad lingüística y temática de un discurs-

so en el que sobresale la agilidad del movimiento con el que se salvan las discontinuidades semánticas y de registro pragmático. En *Three Poems*, Ashbery extremará este movimiento de inversión de la orientación paratáctica de *The Tennis Court Oath* y, recurriendo a la forma del poema en prosa, se aplicará a la tarea que desde entonces ha dominado su producción, el reforzamiento de la coherencia interna del torrente verbal, suavizando las transiciones temáticas y de perspectiva y subordinando el conjunto de las intenciones y efectos del poema al objetivo prioritario de obtener un movimiento fluido de la escritura.

Entre la publicación de *Rivers and Mountains* y la de *Three Poems*, Ashbery había publicado *The Double Dream of Spring* (1970), un libro cuya aparición fue recibida por el crítico Harold Bloom con alivio, pero que decepcionó a algunos lectores asiduos de su obra,⁴ quienes, después de haber presenciado tres metamorfosis radicales de la poesía de Ashbery en una sola década, parecen haber esperado del poeta un proceso radical de transformación con cada nuevo libro. *The Double Dream of Spring* inauguraba el formato del libro de poemas que ha sido habitual en la producción ashberiana desde entonces: un volumen de en torno a las cien páginas, integrado por piezas líricas de entre una y dos páginas de longitud, excepto un poema más largo, habitualmente situado al final del volumen. La publicación de *Self-Portrait in a Convex Mirror* (1975) vino a confirmar la orientación de Ashbery hacia este modelo, un modelo que ha permanecido fundamentalmente invariable en toda la producción posterior del poeta, con *Flow Chart* (1991) y *Girls on the Run* (1999) como excepciones.

Me refería al comienzo de estas páginas al «Autorretrato en espejo convexo» como a un poema anómalo en el contexto de la poesía ashberiana; un poema anómalo incluso en relación con los demás poemas del volumen en el

que destaca. La anomalía se relaciona principalmente con la relativa facilidad con la que el lector consigue enfocar las referencias de este monólogo, que en la mayor parte de la producción de Ashbery a partir de 1970 ofrece una resistencia considerable a la recuperación semántica. En efecto, al contrario de lo que resulta habitual en todo el conjunto de la poesía ashberiana, el «Autorretrato» parecería presentar una medida de correspondencia con el asunto que su título ya anuncia: el célebre cuadro manierista de Francesco (Mazzola) Parmigianino, que se conserva hoy en el Kunsthistorisches Museum de Viena. Para Ashbery, este hecho constituye «un aspecto muy superficial» del poema, un aspecto que parece haber inspirado en los lectores «la noción de que en su composición el poeta estaba verdaderamente tratando un material temático de manera reconocible, lo que generaba una sensación de alivio».⁵ El poema es, sin embargo, según su autor, «tan arbitrario y desorganizado como el resto de [su] poesía».⁶

En mi opinión, es muy poco probable que los lectores coincidan con el poeta en que el «Autorretrato» sea arbitrario y desorganizado, pero es igualmente improbable que el lector atento del texto concluya que el cuadro del Parmigianino constituye sin más repliegues el referente desproblematizado del poema de Ashbery, como parece sugerir el comentario de su autor en relación con la percepción de los lectores. En términos muy generales, la composición hace uso de la tradición retórica de la *ekphrasis* para desarrollar lo que parece una meditación sobre el arte, la poesía, el lenguaje, el tiempo y la percepción, que implica referencia y alusión constantes a una buena proporción de las posiciones, argumentos y paradojas a los que ha dado lugar la historia crítica de la poesía y el arte europeos. El punto de partida es el autorretrato del Parmigianino, un ejemplo de *bizarria* manierista que distorsiona el ideal renacentista de

la belleza para conseguir un efecto retórico intensificado. El poema de Ashbery parecería abrirse con una breve descripción del cuadro, pero incluso esta descripción inicial se aleja muy pronto de su objeto, arrastrada por la hipersensibilidad interpretativa que el sujeto proyectado de este monólogo aplica a los detalles de la sorprendente obra del Parmigianino. En este proceso frenético de generación de imágenes verbales en metamorfosis permanente el poema menciona, o alude a, un formidable conjunto de *topoi* de la epistemología y de la estética tradicionales, como, por mencionar algunos ejemplos, el constituido por la pregunta sobre si un cuadro puede o no «congelar» la vida, o el relacionado con la duda sobre si el objetivo de un retrato debiera ser representar la apariencia externa del modelo o su alma, o aquel otro viejo problema, el de si el proceso de producción de una obra de arte puede ser controlado por completo por el artista. El poema consta de 557 versos y aparece dividido en siete secciones; todas ellas hacen referencia explícita a la obra del Parmigianino en algún momento, pero también se alejan de ella para referirse a otros asuntos vinculados de manera más o menos directa con la pieza y en ocasiones vuelven al cuadro después de desarrollar una meditación sobre alguna cosa, idea o perspectiva más cercana a la posición que ocupa el hablante proyectado del poema. Desde este punto de vista podemos hablar del «Autorretrato» como de un ejemplo de esa modalidad poética que, con el verso libre y el poema en prosa, produjo la poesía europea del siglo XIX, el monólogo dramático.

Otro modelo al que se ajusta casi a la perfección el «Autorretrato» de Ashbery es el del poema romántico «fugado», en el que los pensamientos de un hablante sobre algún motivo presente se van alejando gradualmente de lo real hacia el pasado, hacia el futuro, o, más a menudo, hacia algo completamente imaginario, como sucede, por ejem-

plo, en «Tintern Abbey», de Wordsworth, o en la «Ode on a Grecian Urn», de Keats. Este último poema, el ejemplo más conocido en lengua inglesa de un poema ecrástico, es objeto de alusiones repetidas en el poema de Ashbery, que alude también con insistencia a los *Cuatro cuartetos* de T.S. Eliot en los pasajes en los que emula una reflexión sobre el tiempo. El «Autorretrato» evoca asimismo otros muchos poemas, además de invocar numerosos lugares comunes de la historia de la crítica artística y citar repetidamente tanto las *Vidas de los pintores* (1550) de Vasari como la monografía de Sydney Freedberg, *Parmigianino: His Works in Painting* (1950).

La breve descripción del cuadro con la que se abre el poema apunta ya hacia la cualidad que dominará todas las referencias del texto a la obra pictórica, paradójicamente la del movimiento (vv. 1-8):

Como el Parmigianino, con la mano derecha
mayor que la cabeza, virando suavemente
hacia el espectador, como si protegiera
lo que anuncia. Unas viejas vigas, vidrios emplomados,
muselina plisada, piel, un anillo, van
a una en el torbellino que sostiene ese rostro,
el cual –como la mano– también flota y se aleja,
sólo que está en reposo. Es lo que queda aislado.

El poema no llegará a acercarse más al cuadro que en este momento. A partir de aquí las referencias al retrato del Parmigianino aparecerán cada vez más mediatizadas por los movimientos caprichosos de la conciencia del hablante. En este pasaje mismo la cualidad convexa con la que el espejo distorsiona la imagen es forzada a «explicar» o a «justificar» la distorsión de la quietud que por definición preside toda obra pictórica en una descripción que presenta las formas del retrato «virando», moviéndose «en el tor-

bellino», «flotando» y «alejá[ndose]», así como en relación con las acciones de proteger y anunciar.

Ashbery ha descrito muchas veces sus poemas como imágenes de lo que quiera que esté sucediendo en su conciencia mientras escribe, es decir, como autorretratos verbales. La carencia con la que se abre el poema, la oración principal ausente de ese período sintáctico, constituye una invitación para que el lector provea algún tipo de frase fantasma, algo así como «Lo haré como...», y ello inaugura la larga serie de duplicaciones que el texto en su conjunto opera entre el retrato al óleo del Parmigianino y el retrato verbal que el poema constituye, un juego de duplicidades que se hace inicialmente evidente cuando consideramos la apropiación por parte de Ashbery del título mismo del cuadro. El «Como» adverbial con el que se abre el poema evoca asimismo el «ut pictura poesis» horaciano y sugiere así una lectura del nexo entre el cuadro y el poema específicos que inclinan el discurso hacia una afirmación general sobre la proximidad entre la poesía y la pintura.

Tras enfocar momentáneamente el rostro «recluido» en el centro del cuadro, el poema procede a citar la explicación de Vasari en relación con el modo en que el Parmigianino «se puso con gran arte a copiar todo cuanto veía»; pero al finalizar la cita el hablante proyectado de Ashbery suplanta a Vasari y continúa su frase allende el texto referido (vv. 16-17):

O sea, su reflejo,
que el retrato refleja cuando aquel ya no está.

Ello invoca una triple imagen del rostro del Parmigianino: la imagen original, en primer lugar, su reflejo en el espejo en segundo término, y el retrato pintado al óleo en tercer lugar, una situación de *mise en abîme* que invita al lector a continuar la serie allende la divisoria verbal al

considerar el poema de Ashbery y la propia lectura que está protagonizando el lector mismo como reflejos cuarto y quinto de los niveles de reflexión anteriores.

Las representaciones falsas o engañosas que el poema hace del cuadro continúan al sugerir una perspectiva en la que el alma del Parmigianino aparece prisionera en el globo de vidrio en el que el creativo hablante transforma el espejo convexo. El propio hablante refleja a su vez esta situación al aparecer él mismo, o su alma, inmovilizada en un reflejo del cuadro, una sugerencia que concluye con la contundente afirmación del verso 39: «Eso dice el retrato». Gran parte de lo que el poema ha estado diciendo hasta este punto resulta igualmente aplicable al poema que leemos, pero este momento abre una nueva serie de relaciones anisotópicas o asimétricas entre la superficie pintada y la escrita. Aplicado al retrato pintado, «Eso» constituye una manera de resumir los diecinueve versos precedentes, en los que el poema ha descrito el rostro atrapado, inmovilizado, «embalsamado». La frase constituye así una paradoja que alude perversamente a las comparaciones tradicionales entre las «artes gemelas», que han subrayado siempre que los cuadros son «mudos». Al mismo tiempo, «Eso dice el retrato» es aplicable también al retrato escrito, con la salvedad de que aquí la expresión presenta el valor autorreferencial pero vacío que tienen expresiones del tipo «Esta oración consta de seis palabras». El poema *incluye* la frase, el poema-retrato la *enuncia*, pero en este sentido la frase no tiene otra función en el poema que la de serle aplicable.

El texto vuelve a insistir unos versos más adelante en las paradojas, aporías y efectos de trampantojo y de doblez que genera la duplicidad referencial del poema (vv. 47-50):

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.

El cuadro aparece aquí comparado a un canto que tampoco admite una descripción adecuada en palabras. Las palabras, el medio en el que Ashbery elabora su autorretrato, son objeto de desestima y se las caracteriza como insuficientes en relación con el trabajo que se requiere de ellas. Como sugiere la voz proyectada con su paréntesis etimológico, las palabras no son sino exclamaciones inútiles que no expresan sino la impotencia y la frustración del hablante en relación con la experiencia visual. Y sin embargo esto mismo se nos dice en unos versos que vuelven a referirse a espejos y que nos recuerdan, por lo tanto, el status *reflejado* del poema en relación con el cuadro descrito. Ello vuelve a poner en primer plano la ambigüedad de la actitud del hablante en relación con la viabilidad de la analogía entre las artes de la poesía y la pintura.

En el centro aproximadamente de la primera sección del poema, la perspectiva del hablante sobre el cuadro es invertida, o tal vez súbitamente fundida con lo que se imagina han de ser los pensamientos del modelo y autor del cuadro (vv. 56-58):

Y si intentas extender la mano
más allá de la esfera, su propia dimensión,
que la sostiene, no ha de permitirlo.

El hablante proyectado del poema parecería haber alcanzado una identificación plena con el modelo atrapado en el cuadro o, de nuevo, concebir su propia posición como la de alguien atrapado en el interior de un globo idéntico al globo en el que este pasaje convierte el cuadro. Y en la misma noción vuelve a insistirse cuando nos acercamos al final de esta sección, con la diferencia de que la esfera de

vidrio en la que habita ahora la imagen del Parmigianino y la que habita el hablante proyectado de Ashbery son esferas diferentes (vv. 88-91):

rasgos de un todo, estable en su moción,
un globo igual que el nuestro, que descansa tranquilo
sobre un podio vacío, una pelota
de ping pong, suspendida sobre un chorro de agua.

La primera sección de «Autorretrato» se cierra con una nota extremadamente ambigua en cuatro versos que predicen del cuadro simultáneamente inquietud y serenidad, al tiempo que vuelven a hacerle hablar, aunque en esta ocasión habla el cuadro para no decir nada (vv. 96-99):

continuarás así, sereno en ese gesto
que no abraza ni advierte, y que retiene algo
de ambas cosas, afirmación que nada afirma.

Espero que estas breves citas de la primera de las siete secciones en las que se divide el «Autorretrato» de Ashbery hayan proporcionado una ejemplificación adecuada de las maneras características en las que el texto se comporta. A lo largo del poema las referencias a la pintura tienden a aparecer en oraciones que emplean verbos de movimiento y el texto está jalonado por momentos en los que se dice de la pintura que «proclama», «arguye», «afirma» e incluso «dice» algo, como en el caso específico que he citado. Todo ello es un tanto desconcertante para los lectores, quienes acostumbran a pensar en los cuadros como entidades silenciosas e inmóviles. Mis citas han llamado también la atención sobre momentos del poema en los que se sugieren imágenes especulares cada pocos versos, algo que sucede con especial frecuencia en las primeras dos secciones y que contribuye a dificultar la construcción por parte del lector

de una perspectiva nítidamente enfocada en relación con la referencialidad del texto.

El motivo inicial del «Autorretrato en espejo convexo» de Ashbery, o su tema, o su pretexto, no es, claro está, un espejo, sino un cuadro. Lo que diferencia el autorretrato del Parmigianino de otros retratos más convencionales es el hecho de que aquí tanto la imagen distorsionada del rostro de Francesco como el espejo convexo resultan visibles, lo que no sucede en los autorretratos comunes pintados con la ayuda de un espejo plano. Es esto lo que justifica el hecho de que el poema se refiera en múltiples ocasiones al cuadro como a un espejo e incluso como a un fanal. Tras llevar a cabo esta primera ofuscación de la entidad de su objeto prioritario de atención, el poema efectúa con facilidad una serie de transformaciones que solamente se justifican por la cualidad redonda de la pieza pintada: de espejo a globo de cristal, a globo hinchable, a pelota de ping-pong y a carrusel hasta su conversión en sueño, en corredor, en telescopio y en muchas otras formas menos susceptibles de designación mediante una sola palabra. Resulta interesante, sin embargo, que en ningún momento se refiera el poema a un calidoscopio, la figura a la que el texto en su conjunto termina pareciéndose más.

El «concepto de ingenio» manierista en torno al que gira el «Autorretrato» viene dado por el doble sentido del verbo «to reflect» en inglés (reflejar/reflexionar) y la palabra aparece utilizada repetidamente en el poema, casi siempre en posiciones contextuales que implican ambigüedad y sugieren algún tipo de ironía. De lo que el lector parece ser testigo a medida que lee el «Autorretrato» es del desarrollo del monólogo de un hablante de la lengua inglesa especialmente inquieto y creativo, que, como el fauno de Mallarmé, responde con su discurso al objeto

especialmente sugerente de atención en el que consiste el cuadro del Parmigianino. Fascinado por el cuadro, es decir, deslumbrado por la combinación asombrosa de hiperrealismo y de distorsión que efectúa el retrato, el hablante *reflexiona sobre* su objeto, inicialmente una rica fuente de excitación y de promesa. Sin embargo, a medida que el poema avanza el hablante comienza a mostrar reticencia en relación con las intenciones del pintor y hacia el final del segundo movimiento dice del cuadro que aspira a «perfeccionar y descartar lo extraño/ por siempre», lo que parecería invocar su limitación estética. Pero es en las dos últimas secciones de la composición donde la fascinación extática del hablante se transforma en una actitud desilusionada e impaciente que desemboca en un movimiento decepcionado de alejamiento con respecto al objeto: «No puedes vivir allí», se nos dice en el verso 398; un poco después (v. 464) el texto se refiere al esfuerzo del Parmigianino como a «la obra que obstruía su existencia»; y el poema concluye con una aporía distanciada, aunque, de nuevo, notablemente ambigua (vv. 548-552):

La mano no sostiene
tiza alguna, y cada parte del conjunto
se desprende, no sabe que hubo un tiempo en que supo,
excepto aquí y allá, en fríos espacios
de memoria, en susurros a deshora.

«Autorretrato en espejo convexo» constituye una reflexión sobre el cuadro del Parmigianino: el poema es la respuesta en 16 páginas de verso a un cuadro de 25 centímetros de diámetro, como si la cualidad muda de la obra visual crease un vacío que hubiera de ser llenado con el torrente verbal del poema. Pero el poema de Ashbery no sólo reflexiona *sobre* el cuadro, sino que también lo *refleja*. El

poema es «manierista» tanto en su planteamiento general como en sus detalles. Ya he citado versos que evocan explícitamente el acto de reflejar. Pero todo lo que el hablante proyectado dice sobre el cuadro consigue tanto referirse a algún detalle o aspecto del mismo como distorsionar el cuadro con proyecciones extravagantes de su conciencia caprichosa. Y está claro que del mismo modo en que la distorsión de la perspectiva crea en el cuadro la ilusión de contemplar un espejo convexo, cuanto más perceptibles resultan en el texto las distorsiones verbales, con mayor eficacia se revela el poema un autorretrato y en esto vuelve a emular el cuadro manierista. El poema refleja la cualidad convexa del espejo, su perspectiva distorsionada, por el procedimiento de imposibilitarle al lector un enfoque nítido de su referencia, lo que resulta de una diversidad de estrategias. Una de estas estrategias se hace visible en la mención insistente de espejos, de imágenes reflejadas y de situaciones sugerentes del efecto de *mise en abîme*. Ya he citado ejemplos de esto, como de la frecuente supresión súbita de la distancia entre las identidades del pintor y del poeta. En una de estas ocasiones la ausencia de un enfoque referencial claro parecería presentarse tematizada en la elección de la palabra «modelo» (v. 107), que pareciendo inicialmente sugerir especificidad, resulta alimentar la ambigüedad del texto (vv. 105-108):

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.

El texto de «Autorretrato en espejo convexo» efectúa una sistemática problematización incluso de la deixis más común, al generar ambigüedad en torno a palabras como «aquí», «allí», «esto», «eso», «dentro», «fuera», y «derecha» e «izquierda». La ambigüedad de los pronombres, una ca-

racterística general de la poesía de Ashbery, presenta una cualidad especialmente resbalosa en este poema, en el que el pronombre de segunda persona del singular aparece constantemente en posiciones que invitan al lector a interpretarlo bien como una forma impersonal, o bien referido a Francesco o al propio lector. Y finalmente, la lengua del poema presenta una inclinación constante hacia la paradoja y el oxímoron, como resulta visible al comienzo de la tercera sección: «El mañana está claro, pero el hoy por trazar»; o en expresiones como «el caos de tu espejo, / que ordena todo» (vv. 120-121); o como en el magnífico «Esa otredad» (v. 475).

Sin embargo, es sobre todo la continuidad aparente del poema, la velocidad a la que se desliza entre una perspectiva y otra sin volver nunca para confirmar las impresiones bifurcadas del lector, lo que crea en él una sensación característica de vértigo que parecería corresponderse con el efecto producido por la cualidad convexa del espejo. El discurso del hablante proyectado por el poema presenta características que lo hacen sonar engañosamente razonable y común, y el torrente imparable procede imperturbablemente, una oración tras otra, como si el lector pudiera dar por supuesta la lógica onírica de sus realidades reflejadas y de sus referencias imprecisas, paradójicas y muchas veces multiplicadas. Este impulso arrastra al lector, quien asiste en su lectura, como en la de otros poemas de Ashbery, más bien al desenvolverse de una música del pensar que a la representación precisa de un mundo de entidades verificables y de medidas estables.

Permítaseme alejarme ahora del poema de Ashbery o, más bien, acercarme a él desde un ángulo diferente. Si existe en lengua inglesa un poema moderno que se incline hacia la pintura, que se estire hacia la experiencia visual y que pueda ser considerado un umbral entre las «artes

gemelas», ese poema es «Autorretrato en espejo convexo». Las imágenes, los cuadros, los dibujos, aparecen invariablemente rodeados de lenguaje verbal, que tiende siempre a invadirlos, y el poema de Ashbery es un magnífico ejemplo del modo característico en que lo lingüístico se apropia de lo que no es verbal. En este movimiento de apropiación el poema muestra una medida de violencia, además de demostrar deseo. La violencia de las apropiaciones que efectúa el poema resulta visible en primer lugar en el robo directo de lo que es verbal en el cuadro del Parmigianino, su título, así como en las distorsiones que crea el texto en relación con su referente supuesto y en momentos como aquel en el que el espacio del cuadro aparece descrito como «nuestro instante atento» (v. 46).

El ansia de pureza visual ha sido muy poderosa en el arte moderno y dio lugar en la primera mitad del siglo xx a la noción de que cada una de las artes había de concentrarse en definir programáticamente su «esencia», aquello que la distinguía de las otras artes, más bien que en lo que pudiera tener en común con ellas. Así, críticos del arte de la importancia de Clement Greenberg y Meyer Schapiro definieron la pintura exclusivamente en términos que la identificaban con una superficie plana, enmarcada y cubierta de pigmento. Calificar a la pintura de «literaria» se convirtió en un insulto en los tiempos en los que la estética clásica de la modernidad negaba la presencia de elemento lingüístico alguno en las artes visuales.

Las formulaciones puristas orientadas a proclamar la naturaleza exclusiva de cada una de las artes conducen a su definición en los términos de sus límites genéricos, en función de aquello de lo que cada una carece. Así, la música carece de imágenes y a la pintura le faltan las palabras. Las transferencias metafóricas entre las artes, como cuando hablamos del «ritmo» de la pintura o del «color» de la

música, pueden considerarse, en el seno del discurso crítico propio de cada una, como intentos de trascender este límite, de llenar este vacío. Para el psicoanálisis la carencia es el corazón del deseo. Cada ausencia evoca la separación primordial del cuerpo de la madre y el momento anterior a la separación representa la plenitud que siempre ansiamos recuperar. En la teoría lacaniana es el lenguaje mismo, el registro de lo simbólico, lo que constituye la separación más notable en relación con la plenitud perdida. Nos movemos hacia la carencia e intentamos llenarla incluso aunque sepamos que no es posible llenar ese vacío. El deseo volverá siempre a reconstituirse, creando un objeto nuevo incluso en el momento en el que el deseo anterior parece estar resultando satisfecho.

Si una actitud teórica con respecto a la relación que debe existir entre las artes defendía un tipo de *apartheid* estético, en el que cada una había de conservar su esencia y su pureza, según otra perspectiva las artes aspiran siempre a emularse mutuamente. «Todo arte aspira siempre a la condición de la música», escribió Walter Pater en su ensayo sobre Giorgione,⁷ pero en otras ocasiones otras artes han sido elevadas a la posición suprema. Cabe así insistir en la presencia metafórica de unas artes en otras. Por la propia naturaleza de sus carencias cada una de las artes busca su Otro, su suplemento. Cada cuadro, cada poema, será siempre empujado a intentar lo imposible.

Mi descripción apresurada del «Autorretrato en espejo convexo» de Ashbery podría completarse con una descripción exhaustiva de todos los efectos que muestra el movimiento del poema hacia el cuadro del Parmigianino y esto constituiría algo parecido a un mapa del umbral, del territorio fronterizo que separa ambas obras y así, metonímicamente, las artes de la poesía y de la pintura. Pero tal vez la figura del mapa sea demasiado estática para ilustrar

el funcionamiento de esta relación y, sobre todo, para describir la fuente de la que procede la energía del poema de Ashbery, en el que lo verbal aparece también alejándose de sí mismo, o al menos de cualquier posición estable que pueda constituir momentáneamente. Más apropiado que referirse a un mapa sería hacerlo a la estructura misma del deseo, de la que el «Autorretrato» constituye una excelente dramatización: el deseo de la poesía por la pintura y, también, el deseo narcisista de la poesía por sí misma.

Antes y después de la composición del «Autorretrato» ha sido la inventiva de Ashbery para generar estilos discursivos metamórficos en verso lo que le ha valido la admiración, primero de un pequeño grupo de lectores asiduos y después de la inmensa mayoría de los lectores de poesía en lengua inglesa. Pero en este poema las transformaciones vertiginosas, los efectos calidoscópicos y la ambigüedad sostenida del texto parecerían haber operado en la dirección de una suerte paradójica de verosimilitud. Se diría que tanto la evocación de una percepción imperfecta, imprecisa o embotada como las distorsiones y los cambios súbitos de perspectiva que tienen lugar en el poema aparecen como reflejos fieles de la cualidad convexa del espejo representado en el retrato pintado y también del estilo del modelo, de su personalidad, de su *manera* verbal en el retrato escrito. Aquí la sensación habitual de vértigo que experimenta el lector de otros poemas de Ashbery parecería presentarse como contenida por un modo de presentación que abre el poema hacia el cuadro y convierte las distorsiones de su lógica onírica en aspectos de una representación realista del objeto y del sujeto del poema a un mismo tiempo. El espectáculo inquietante del deseo desbocado que tantos poemas de Ashbery parecerían constituir resulta aquí contenido, estabilizado, por la ilusión de la cualidad convexa del espe-

jo que el cuadro representa y esto parecería haber convertido la vitalidad alocada del poema en algo mucho más aceptable y atractivo para muchos lectores.

Así sucedió en 1974, cuando el «Autorretrato» se publicó por vez primera y atrajo inmediatamente la atención de lectores y críticos, quienes después de haber ignorado los seis libros anteriores de su autor se apresuraron a coronarlo con todos los laureles disponibles. La temática «culturalista» de la pieza constituyó en aquella ocasión uno más de los espejismos de los que se valió el poeta, quien jugaba entonces como hoy al juego de los clichés, de las pistas falsas y de los caminos bifurcados. En efecto, si hay en el «Autorretrato» un aspecto que haya resultado modificado por el paso del tiempo ante los lectores, ese aspecto es la medida en que el *qué* del poema, su contenido parafraseable, por así llamarlo, consiste en una colección de lugares comunes, literalmente clichés, pescados en el río de la historia estética europea. La desvergonzada instrumentalización de estos clichés por parte del poeta para elaborar lo que (hoy resulta evidente) constituía el objeto de su atención prioritaria, es decir, para inventar la *textura* de este monólogo, no llamó entonces la atención del público, condicionado por una conceptualización autobiográfica y «sincera» de la poesía sin duda modelada por la enorme influencia de *The New American Poetry*. Así, cuando el poema se publicó al año siguiente en el volumen al que daba título, el uso de estos clichés, una continua fuente de efectos hilarantes para el lector actual, pasó totalmente desapercibido en las reseñas, que se centraron en las *ideas* que desarrollaba el texto, tratándolas con toda seriedad como los pensamientos originales y admirables de su autor. El que esta situación de lectura haya sufrido tan dramática inversión constituye el mayor homenaje que el tiempo ha podido rendirle al poeta, acreedor hoy de nuestra inmensa gratitud.

1. Harold Bloom, *Figures of Capable Imagination*, Nueva York, Seabury Press, 1976, p. 191.
2. Bruce Andrews, «Misrepresentation», *L=A=N=G=U=A=G=E*, 12 (junio 1980), s.p.; Marjorie Perloff, *The Dance of the Intellect*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, pp. 161-164; Peter Straub, «The Oath Unbroken», *Conjunctions*, n.º 49 (otoño 2007).
3. «Taking the The Tennis Court Oath», en Susan M. Schultz, ed., *The Tribe of John Ashbery and Contemporary Poetry*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 1995, pp. 207-209.
4. Ron Silliman, «Silliman's Blog», July 31, 2007, <<http://ronsilliman.blogspot.com/2007/07/think-about-john-ashberys-three-poems.html>>
5. John Shoptaw, *On the Outside looking Out. John Ashbery's Poetry*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1994, p. 174.
6. Ibid.
7. H. Bloom, ed. *Selected Writings of Walter Pater*, Nueva York, New American Library, 1974, p. 95.

