

John Ashbery

Autorretrato en espejo convexo

Trad. de Javier Marías



John Ashbery nace en Rochester, Estado de Nueva York, en 1927. Su «Autorretrato en espejo convexo» —publicado por primera vez en 1975— mereció los premios Pulitzer, National Book y National Book Critics.

La poesía de Ashbery se refleja a sí misma de un modo humorístico y melancólico, autocontemplándose como una vacilante crítica de las poesías referenciales y degradadas. El poeta disminuye nuestras expectativas de significación coherente al ofrecernos una y otra vez la lúcida zona en la que el sentido se haya postergado. El tratamiento del lector es fríamente autocrítico, ya que sus esperanzas son sistemáticamente defraudadas. Leyendo a Ashbery percibimos cómo lo familiar nos conduce a lo extraño y adquirimos conciencia de que nuestro lenguaje está retorcido y deformado incluso al guiarnos.

Siempre me he sentido fascinado por el cuadro que muestra (a Parmigianino) mirando un espejo convexo. Tiende su mano alejándola del cuerpo, de modo que ésta es dos veces mayor que su cabeza y toda la habitación tiene el aspecto de una esfera convexa. K. Power.



John Ashbery

Autorretrato en espejo convexo

ePub r1.0

Titivillus 20.05.2021

Título original: *Self-Portrait in a Convex Mirror*

John Ashbery, 1975

Traducción: Javier Marías

Editor digital: Titivillus

ePub base r2.1





Francesco Mazzola, El Parmigianino (Parma, 1503 - Casalmaggiore 1540), «Autorretrato en espejo convexo», 1524. Kunsthistorisches Museum, Viena.

Como hizo el Parmigianino, la mano derecha más grande que la cabeza, adelantada hacia el espectador y replegándose suavemente, como para proteger lo que anuncia. Unos cristales emplomados, vigas viejas, pieles, muselina plisada, un anillo de coral corren unidos en un movimiento sobre el que se apoya el rostro, que flota acercándose y retirándose como la mano sólo que está en reposo. Es lo que está sustraído. Dice Vasari: «Francesco se puso un día a sacarse su retrato, y se miró con ese propósito en un espejo convexo, como los que usan los barberos... Para ello mandó a un tornero que le hiciera una bola de madera, y tras partirla por la mitad y reducirla al tamaño del espejo, con gran arte se puso a copiar cuanto veía en el espejo», principalmente su reflejo, del que el retrato es el reflejo una vez quitado.

El espejo decidió reflejar tan sólo lo que él veía que fue suficiente para su propósito: su imagen barnizada, embalsamada, proyectada en un ángulo de 180 grados

La hora del día o la densidad de la luz adhiriéndose al rostro lo conservan vivaz e intacto en una ola recurrente de llegada. El alma se asienta.

Pero ¿hasta dónde puede salir por los ojos flotando y aún regresar a su nido a salvo? Al ser la superficie

del espejo convexa, la distancia aumenta
significativamente: es decir, lo bastante para apuntar
que el alma es un cautivo, tratado humanitariamente,
mantenido

en suspenso, incapaz de avanzar hasta mucho más lejos
de tu mirada cuando intercepta el cuadro.

El Papa Clemente y su corte se quedaron «estupefactos»,
según Vasari, y le prometieron un encargo
que nunca se materializó. El alma ha de permanecer donde
está.

aunque se inquiete, oyendo golos de lluvia en el cristal,
el suspirar de las hojas de otoño azotadas por el viento,
anhelando estar libre, fuera, pero debe quedarse
posando en este sitio. Debe moverse
lo menos posible. Esto es lo que dice el retrato.

Pero hay en esa mirada fija una combinación
de ternura, diversión y pesar, tan poderosa
en su contención que uno no puede mirar mucho tiempo.
El secreto es demasiado evidente. Escuece su piedad,
hace brotar lágrimas calientes: que el alma no es alma,
no tiene secreto, es pequeña, y encaja
en su hueco perfectamente: su habitación, nuestro momento
de atención.

Esa es la melodía pero no hay letra.

La letra es sólo especulación

(del latín *speculum*, espejo):

busca el significado de la música sin poder hallarlo.

Vemos tan sólo posturas del sueño,

jinetes del ademán oscilante que hace aparecer

el rostro bajo cielos de tarde, sin

falso desaliño como prueba de autenticidad.

Pero es la vida englobada.

Uno querría sacar la mano

fuera del globo, pero su dimensión,

lo que lo soporta, no lo permitirá.
Sin duda es esto, no el reflejo
de esconder algo, lo que hace que la mano destaque tanto
mientras retrocede ligeramente. No hay forma
de erigirla plana como la sección de un muro:
debe unirse al segmento de un círculo,
volviendo al azar al cuerpo del que parece
tan improbable parte, para corear y apuntalar el rostro
en el que el esfuerzo de este estado se ve
como el ápice de una sonrisa, un destello
o estrella que uno no está seguro de haber visto
cuando se reanuda la oscuridad. Una luz perversa cuyo
imperativo de sutileza de antemano condena su
presunción de alumbrar: insignificante pero intencionada.
Francesco, tu mano es lo bastante grande
para destrozar la esfera, y demasiado grande,
pensaría uno, para tejer delicadas mallas
que sólo arguyen su posterior detención.
(Grande, pero no tosca, simplemente a otra escala,
como una ballena dormitando en el fondo del mar
en relación con el diminuto, presuntuoso barco
de la superficie). Pero tus ojos proclaman
que todo es superficie. La superficie es lo que está ahí
y nada puede existir excepto lo que está ahí.
No hay entrantes en la habitación, sólo concavidades,
y la ventana no tiene mucha importancia, ni ese
plateado de ventana o espejo de la derecha, ni siquiera
como indicador del tiempo, que en francés es
le temps, la palabra de tiempo^[1], y que
sigue un curso en el que los cambios son sólo
características del conjunto. El conjunto es estable dentro
de la inestabilidad, un globo como el nuestro, que descansa
sobre un pedestal de vacío, una bola de ping-pong
segura sobre su surtidor de agua.

Y así como no hay palabras para la superficie, es decir,
no hay palabras para decir lo que es realmente, que no es
superficial sino un núcleo visible, así no hay
salida para el problema de pathos contra experiencia.
Ahí seguirás, intranquilo, sereno en
tu gesto que no es abrazo ni aviso
pero que encierra algo de ambos en pura
afirmación que no afirma nada.

Estalla el globo, la atención
se desvía mortecinamente. Las nubes
en el charco se convierten al moverse en fragmentos
serrados.

Pienso en los amigos
que vinieron a verme, en qué tal
fue ayer. Un sesgo extraño
de la memoria que atraviesa al modelo que sueña
en el silencio del estudio mientras piensa
si levantar el lápiz hasta el autorretrato.
Cuánta gente vino y se quedó algún tiempo,
pronunció palabras claras u oscuras que se hicieron parte de
ti
como la luz tras niebla y arena empujadas por el viento,
influida y filtrada por ellas, hasta que ya no queda
ninguna parte que sea sin duda tú. Esas voces del atardecer
te lo han contado todo y sin embargo prosigue el cuento
en forma de recuerdos depositados en bloques
irregulares de cristales. ¿De quién, Francesco, la mano
arqueada
que controla las estaciones cambiantes y los pensamientos
que se van pelando y emprenden el vuelo a velocidades de
vértigo
con las últimas y obstinadas hojas arrancadas
de ramas húmedas? En esto veo tan sólo el caos

de tu espejo redondo que lo organiza todo
en torno a la estrella polar de tus ojos que están vacíos,
no saben nada, sueñan pero nada revelan.

Siento el tiovivo ponerse en marcha lentamente
y cada vez ir más de prisa: mesa, papeles, libros,
fotografías de amigos, la ventana y los árboles
fundiéndose en una sola banda neutra que me rodea
por todas partes, dondequiera que mire.

Y no puedo explicar la acción de igualar,
por qué habría de reducirse todo a una sola
sustancia uniforme, a un magma de interiores.

Mi guía en estas cuestiones es tu yo,
firme, oblicuo, que lo acepta todo con el mismo
espectro de sonrisa, y al acelerarse el tiempo de modo que
es pronto

mucho más tarde, puedo conocer tan sólo la salida recta,
la distancia entre nosotros. Hace mucho tiempo
los datos esparcidos significaban algo,
los pequeños accidentes y placeres
del día a medida que avanzaba desgarradamente,
un ama de casa con sus quehaceres. Imposible ahora
restituir esas propiedades en la plateada mancha que es
el registro de lo que lograste al sentarte

«a copiar con gran arte cuanto veías en el espejo»
para perfeccionar y excluir lo ajeno
para siempre. En el círculo de tus intenciones quedan
algunas vigas que perpetúan el encantamiento de un yo con
otro yo:

miradas, muselina, coral. No importa
porque estas son cosas que son iguales hoy
antes de que la sombra propia se saliera del campo
por vez primera para hacerse pensamientos del mañana.

El mañana es fácil, pero el hoy está inexplorado,

desolado, reacio como cualquier paisaje
a rendir lo que son leyes de la perspectiva
sólo para profunda desconfianza del pintor
después de todo, un instrumento endeble aunque
necesario. Por supuesto algunas cosas
son posibles, el hoy lo sabe, pero no sabe
cuáles. Algún día intentaremos
hacer tantas cosas como sean posibles
y tal vez lo logremos con un puñado
de ellas, pero esto no tendrá nada
que ver con lo que es hoy prometido, nuestro
paisaje, que se nos vuela para desaparecer
por el horizonte. Brilla hoy lo bastante de una envoltura
para mantener la suposición de promesas unidas
en un solo trozo de superficie, que lo dejan a uno volver
paseando desde ellas a casa para que estas
aún mayores posibilidades puedan permanecer
intactas sin someterse a prueba. De hecho
la cáscara del cuarto-burbuja es tan resistente como
huevos de reptil; todo allí se ve «programado»
a su debido tiempo; se va incluyendo más
sin que ese más se añada a la suma, y así como uno
se acostumbra a un ruido que
lo mantenía despierto pero ya no lo hace,
así la habitación alberga este flujo como un reloj de arena
sin variar de clima ni de calidad
(excepto quizá para iluminarse mortecina y casi
invisiblemente, en un foco que se afila hacia la muerte: habrá
más sobre esto luego). Lo que debería ser el vacío de un
sueño
se va llenando continuamente al ponérsele espita
al manantial de los sueños para que este concreto sueño
pueda crecer, florecer como una rosa de cien hojas,
desafiando suntuarias leyes, dejándonos

para que despertemos y tratemos de empezar a vivir en lo
que
se ha convertido ahora en un suburbio. Sydney Freedberg en
su

Parmigianino dice del cuadro: «El realismo en este retrato
no crea ya una verdad objetiva, sino una *bizarria*...

Sin embargo su distorsión no produce
una sensación de falta de armonía... Las formas conservan
una fuerte dosis de belleza ideal», porque
las nutren nuestros sueños, tan inconsecuentes hasta, que
un día

nos fijamos en el hueco que dejaron. Ahora su importancia
está clara si no su significado. Habían de nutrir
un sueño que las incluye a todas, ya que están
finalmente invertidas en el espejo acumulador.

Parecían extrañas porque en realidad no podíamos verlas.
Y de esto sólo nos damos cuenta en un punto en el que se
esfuman

como una ola rompiendo en una roca, renunciando
a su forma en un gesto que expresa esa forma.

Las formas conservan una fuerte dosis de belleza ideal
al hurgar en secreto en nuestra idea de la distorsión.

¿Por qué estar descontentos con esa ordenación, si
los sueños nos prolongan al ser absorbidos?

Algo ocurre que parece vivo, un movimiento
que sale del sueño para entrar en su codificación.

Al empezar yo a olvidarlo

presenta su estereotipo otra vez

pero es un estereotipo desconocido, el rostro
fondeando, salido de mil peligros, para encarar
otros pronto, «más de ángel que de hombre» (Vasari).

Tal vez un ángel tenga el aspecto de cuantas cosas
se nos han olvidado, quiero decir las cosas

olvidadas que no nos son familiares al volver a encontrarlas, perdidas inefablemente, que una vez fueron nuestras. Este sería el motivo para invadir la intimidad de este hombre que «se interesó por la alquimia, pero cuyo deseo no era aquí examinar las sutilezas del arte con espíritu distanciado y científico: deseaba a través de ellas

transmitir al espectador la sensación de novedad y asombro» (Freedberg). Retratos posteriores como el «Caballero» de los Uffizi, el «Joven prelado» de la Borghese y la «Antea» de Nápoles resultan de tensiones manieristas, pero aquí, como señala Freedberg, la sorpresa, la tensión están en el concepto más que en su realización.

La consonancia del Alto Renacimiento está presente, aunque distorsionada por el espejo. Lo que es novedoso es el extremo cuidado en representar las veleidades de la redondeada superficie reflectora (es el primer retrato de espejo), de modo que podrías engañarte por un instante antes de darte cuenta de que el reflejo no es el tuyo. Te sientes entonces como uno de esos personajes de Hoffmann a los que se ha privado de reflejo, sólo que la totalidad de mí se ve que está suplantada por la rigurosa otredad del pintor en su otra habitación. Lo hemos sorprendido trabajando, pero no él nos ha sorprendido mientras trabaja. El cuadro está casi acabado, la sorpresa casi pasada, como cuando uno se asoma a mirar, sobresaltado por una nevada que aún ahora está terminando en chispas y partículas de nieve. Tuvo lugar mientras estabas dentro, dormido,

y no hay ninguna razón por la que debieras haber estado despierto para ello, salvo que el día se está acabando y te será difícil conciliar esta noche el sueño, hasta tarde al menos. La sombra de la ciudad inyecta su propia urgencia: Roma donde Francesco trabajaba durante el Saqueo: sus invenciones asombraron a los soldados que irrumpieron en su estudio; decidieron perdonarle la vida, pero él se fue al poco tiempo; Viena donde está hoy la pintura, donde la vi con Pierre en el verano de 1959; Nueva York donde estoy ahora, que es un logaritmo de otras ciudades. Nuestro paisaje rebosa de filiaciones, viajes rápidos de ida y vuelta; los negocios se llevan con la mirada, el gesto, los rumores. Es otra vida de la ciudad, la azogada espalda del espejo del estudio inidentificado pero dibujado precisamente. Quiere sacar con sifón la vida del estudio, reducir a decretos su espacio en el mapa, aislarlo. Esa operación se ha visto paralizada temporalmente pero algo nuevo está en camino, un nuevo preciosismo en el viento. ¿Puedes soportarlo, Francesco? ¿Eres lo bastante fuerte? Este viento trae lo que no sabe, es autopropulsado, ciego, no tiene noción de sí mismo. Es la inercia que una vez reconocida mina toda actividad, secreta o pública: susurros de la palabra que no puede entenderse pero sí sentirse, un escalofrío, una plaga que sale hacia el exterior por los cabos y penínsulas de tus nervaduras y así para los archipiélagos y para el aireado y bañado secreto del mar abierto éste es su lado negativo. Su lado positivo

es que te hace notar la vida y las tensiones
que parecía sólo que se marchaban, pero que ahora,
a medida que esta nueva manera va cuestionando, se ve que
se apresuran a pasar de moda. Si han de convertirse en
clásicos

tienen que decidir de qué lado están.

Su reticencia ha socavado
el decorado urbano, ha hecho que sus ambigüedades
parezcan tercas y cansadas, los juegos de un anciano.
Lo que ahora necesitamos es ese improbable
aspirante al título que aporrea las puertas de un castillo
asombrado. Tu argumento, Francesco,
había empezado a ponerse rancio al no verse venir
respuesta ni contestaciones. Si ahora se deshace
en polvo, eso sólo significa que su hora había llegado
hace ya algún tiempo, pero mira ahora, y escucha:
puede ser que esté ahí almacenada otra vida
en escondrijos de los que nadie sabía; que ella,
no nosotros, seamos el cambio; que de hecho seamos ella
si pudiéramos volver a ella, revivir en parte el aspecto
que tenía, volver nuestros rostros al globo mientras se pone
v aún salir con bien de ello:

nervios normales, respiración normal. Al ser una metáfora
hecha para incluirnos, somos parte de ella y
podemos vivir en ella como de hecho hemos vivido,
con tal de dejar nuestras mentes en blanco porque el
cuestionamiento

vemos ahora que no se dará caprichosamente
sino de un modo ordenado que no pretende amenazar
a nadie: el modo normal en que se hacen las cosas,
como el crecer concéntrico de los días
en torno a una vida: correctamente, si piensas en ello.

Una brisa como el volver de una página

trae de nuevo tu rostro: el momento
se lleva un enorme bocado de la neblina
de placentera intuición a la que sucede.
Encajar en un lugar es «la muerte misma»,
como dijo Berg de una frase de la Novena de Mahler;
o, para citar a Imágenes en *Cymbeline*, «No puede
haber en la muerte pellizco más fuerte que éste», pues,
aunque sólo ejercicio o táctica, lleva
el impulso de una convicción que había estado creciendo.
La mera capacidad de olvido no puede borrarlo
ni hacerlo volver el deseo, mientras siga siendo
el blanco precipitado de su sueño
en el clima de suspiros lanzados a través de nuestro mundo,
un trapo encima de una jaula. Pero es seguro que
lo que es bello lo parece tan sólo en relación a una vida
específica, experimentada o no, canalizada en alguna forma
empapada en la nostalgia de un pasado colectivo.
La luz hoy se sumerge con un entusiasmo
que he conocido en otro sitio, y he sabido por qué
parecía significativo, que otros sintieron así
hace años. Sigo consultando
este espejo que ya no es mío
durante tanta activa ociosidad como esta vez
ha de tocarme. Y la vasija está siempre llena
porque lo único que hay es justamente tanto espacio
y en él cabe todo. La muestra
que uno ve no ha de tomarse como
eso tan sólo, sino como todo en cuanto
puede ser imaginado fuera del tiempo: no como un gesto
sino como totalidad, en el refinado, asimilable estado.
Pero ¿de qué es este universo el pórtico
pues entra y sale, retrocede y avanza,
negándose a rodearnos y sin embargo la única
cosa que podemos ver? El amor una vez

inclinó la balanza pero ahora está en sombra, invisible,
aunque misteriosamente presente, por algún lado,
Pero nosotros sabemos que no puede intercalarse
entre dos momentos adyacentes, que sus meandros
no llevan a ninguna parte excepto a más afluentes
y que éstos desembocan en una vaga
sensación de algo que no puede conocerse nunca
aun cuando parezca probable que cada uno de nosotros
sepa qué es y sea capaz de
comunicarlo al otro. Pero la mirada
que algunos llevan como señal le hace a uno querer
avanzar haciendo caso omiso de la evidente
ingenuidad del intento, sin que le importe
que no esté nadie escuchando, ya que la luz
ha quedado encendida en esos ojos de una vez para siempre
y está presente, incólume, una anomalía permanente,
silenciosa y despierta. En su apariencia
no parece haber especial razón por la que esa luz
debiera enfocarla el amor, o por la que
la ciudad que cae con sus hermosas zonas residenciales
en el siempre menos claro, menos definido espacio,
debiera verse como el soporte de su progreso,
el caballete sobre el cual se desplegó el drama
para su propia satisfacción y hasta el fin
de nuestro sueño, ya que nunca habíamos imaginado
que acabaría, a la gastada luz del día con la pintada
promesa transparentándose como una prenda, un vínculo.
Este anodino tiempo diurno, que nunca estará definido, es
el secreto de donde tiene lugar el sueño
y ya no podemos volver a las diversas
declaraciones contrarias acumuladas, fallos de la memoria
de los testigos principales. Lo único que sabemos
es que llegamos un poco pronto, que
el hoy tiene esa especial, lapidaria

calidad de hoy que la luz del sol reproduce
fielmente al proyectar sombras de ramas sobre aceras
amigables. Ningún día previo habría sido así.
Yo solía pensar que eran todos semejantes,
que el presente tenía siempre el mismo aspecto para todo el
mundo

pero esta confusión se desvanece al estar
uno siempre encaramándose en su propio presente.
Sin embargo el espacio «poético», pajizo,
del largo corredor que lleva de vuelta al cuadro,
su oscurecedor contrario, ¿es esto
alguna ficción del «arte», que no ha de imaginarse
como real, no digamos especial? ¿No tiene también su
guarida

en el presente del que estamos escapando siempre
y volviendo a caer en él, como la noria de los días
sigue su sosegado, incluso sereno curso?
Creo que está intentando decir que es el hoy
y nosotros debemos salir de él del mismo modo que el
público

se abre paso ahora a empujones en el museo para
estar fuera a la hora de cierre. No puedes vivir ahí.
El gris barniz del pasado ataca toda destreza:
secretos de lavado y acabado que llevó toda una vida
aprender y son reducidos a la condición de
ilustraciones en blanco y negro de un libro en el que
escasean

las láminas en color. Es decir, el tiempo todo
se reduce a ningún tiempo en especial. Nadie
alude al cambio; hacerlo podría
suponer llamar la atención sobre uno mismo
lo cual aumentaría el pavor de no salir
antes de haber visto la colección entera
(a excepción de las esculturas del sótano:

están donde les corresponde).

Nuestro tiempo llega a velarse, a verse comprometido
por la voluntad de durar del retrato. Insinúa
la nuestra, que tomamos la esperanza de mantener oculta.
No nos hacen falla pinturas ni
aleluyas escritas por maduros poetas cuando
la explosión es tan precisa, tan primorosa.
¿Tiene algún sentido reconocer siquiera
la existencia de todo eso? ¿Existo
acaso? Desde luego no el tiempo libre para
consentirse pasatiempos majestuosos,
ya no. El hoy no tiene márgenes, el acontecimiento llega
de una pieza con sus bordes, es de la misma sustancia,
indistinguible. El «juego» es otra cosa;
existe, ni una sociedad específicamente
organizada como demostración de sí misma.
No hay otra manera, y esos gilipollas
que lo confundirían todo con sus juegos de espejos
que parecen multiplicar premios y posibilidades, o
al menos confundir las cosas por medio de un aura
envolvente que corroería la arquitectura
del todo en una neblina de reprimida burla,
están al margen del asunto. Están fuera del juego,
que no existe hasta que ellos estén fuera de él.
Parece un universo muy hostil
pero puesto que el principio de cada cosa individual es
hostil a todas las demás y existe a costa de ellas
como a menudo han señalado los filósofos, al menos
esta cosa, el presente indiviso y mudo,
tiene la justificación de la lógica, que
no es mala cosa en este caso
o no lo sería, si la manera de contar
no se entrometiera de algún modo, tergiversando el resultado
final

en una caricatura de sí mismo. Esto ocurre siempre, como en el juego en el que una frase susurrada que da la vuelta a la habitación acaba en algo completamente distinto. Es el principio lo que hace las obras de arte: tan diferentes de lo que pretendió el artista. A menudo éste descubre que ha omitido lo que se puso a decir en primer lugar. Seducido por flores, placeres explícitos, se culpa (aunque secretamente satisfecho con el resultado), imaginando que tuvo algo que decir y ejerció una opción de la que apenas fue consciente, ignorante de que la necesidad sortea tales resoluciones para crear algo nuevo por su cuenta, que no hay otra manera, que la historia de la creación procede según leyes estrictas, y que las cosas se hacen de este modo, pero nunca las cosas cuya realización emprendimos y que tan desesperadamente queríamos ver nacer. El Parmigianino debió darse cuenta de esto mientras trabajaba en su tarea obstructora de vida. Uno se ve forzado a atribuir la realización perfectamente plausible de un propósito al terso, quizá incluso suave (pero tan enigmático) acabado. ¿Acaso hay algo que merezca tomarse en serio fuera de esta otredad que se incluye en las formas más corrientes de la actividad cotidiana, cambiándolo todo ligera y profundamente, y arrancando la materia de la creación, cualquier creación, no sólo la artística, de nuestras manos, para instalarla en alguna monstruosa, próxima

cima, demasiado cercana para no hacer caso, demasiado
lejana
para que uno intervenga? Esta otredad, este
«no ser nosotros» es cuanto hay que mirar
en el espejo, aunque nadie pueda decir
cómo llegó a ser de este modo. Un barco
enarbolando colores desconocidos ha entrado en el puerto.
Estás permitiendo a materias ajenas
quebrar tu día, nublar el loco
de la bola de cristal. Su escenario se pierde a la deriva
como vapor esparcido en el viento. Las fértiles
asociaciones mentales que hasta ahora venían
tan fácilmente, ya no aparecen, o rara vez. Sus
coloridos son menos intensos, desteñidos
por lluvias y vientos otoñales, echados a perder, embarrados,
devueltos a ti porque no valen nada.
Pero somos animales de costumbres en tan gran medida que
sus
implicaciones todavía rondan *en permanence*, confundiendo
las cosas. Tomarse en serio tan sólo el sexo
es tal vez un camino, pero las arenas sisean
al acercarse al comienzo del gran deslizamiento
en lo que ocurrió. Este pasado
está ahora aquí: el rostro
reflejado del pintor, en el que nos demoramos, recibiendo
sueños e inspiraciones en una frecuencia
no designada, pero los tintes se han hecho metálicos,
las curvas y bordes no son tan ricos. Cada persona
tiene una gran teoría para explicar el universo
pero éstas no cuentan la historia entera
y al final es lo que está fuera de cada uno
lo que importa, para él y sobre todo para nosotros
que no hemos recibido ningún tipo de ayuda

para descifrar nuestro inmenso cociente y debemos
apoyarnos
en conocimientos de segunda mano. Sin embargo yo sé
que el gusto de cualquier otro no va a ser
de ninguna ayuda, y se le podría también no hacer caso.
Pareció una vez tan perfecto: brillo sobre la delicada
piel pecosa, labios humedecidos como a punto de abrirse
liberando el habla, y el familiar aspecto
de las ropas y muebles que uno olvida.
Éste podría haber sido nuestro paraíso: exótico
refugio dentro de un mundo exhausto, pero eso no estaba
en las cartas, porque no podría haberse tratado
de eso. Remedar la naturalidad puede ser el primer paso
para alcanzar una calma interior
pero es tan sólo el primer paso, y a menudo
queda como un congelado gesto de bienvenida grabado al
aguafuerte
en el aire que detrás se materializa,
como una convención. Y verdaderamente no tenemos
tiempo para convenciones, salvo para utilizarlas
para prender fuego. Cuanto antes se quemen
mejor para los papeles que tenemos que interpretar.
Te lo imploro por tanto, retira esa mano,
no la ofrezcas ya más como escudo o saludo,
el escudo de un saludo. Fancesco:
en la recámara hay sitio para una bala:
nuestro mirar por el otro extremo
del telescopio mientras tú retrocedes a una velocidad
mayor que la de la luz para al final aplanarte
entre los rasgos de la habitación, una invitación
nunca echada al correo, el síndrome de «fue todo
un sueño», aunque el «todo» dice bastante
sucintamente que no lo fue. Su existencia
fue real, aunque turbulenta, y el dolor

de este sueño que despierta no puede nunca acallar
el diagrama todavía esbozado en el viento,
elegido, pensado para mí y materializado
en el disimulador resplandor de mi habitación.
Hemos visto la ciudad: es el ojo protuberante
y reflejado de un insecto. Todas las cosas ocurren
en su balcón y se resumen en el interior,
pero la acción es el frío y empalagoso flujo
de una cabalgata. Uno se siente recluso en exceso,
cerniendo la luz del sol de abril a la busca de pistas
en la mera quietud de la tranquilidad de su
parámetro. La mano no sostiene tiza
y cada parte del todo se desprende
y no puede saber que supo, excepto
aquí y allá, en fríos bolsillos
de remembranza, susurros salidos del tiempo.

KEVIN POWER

John Ashbery: Superficies resbaladizas^[1]

JOHN ASHBERY fue, junto con Frank O'Hara, uno de los decanos de la Escuela de Nueva York, pero las obras publicadas desde «Self-Portrait in a Convex Mirror» —*Houseboat Days* (1977), *As We Know* (1979), *A Wave* (1984), así como su espléndido libro *Three Poems* (1972) hacen superfluas toda clase de etiquetas, acreditándolo simplemente como uno de los poetas americanos contemporáneos más interesantes.

La poesía de Ashbery se refleja a sí misma de un modo humorístico y melancólico, autocontemplándose como una vacilante crítica de las poesías referenciales y degradadas. El poeta disminuye nuestras expectativas de significación coherente al ofrecernos una y otra vez la ludica zona en la que el sentido se halla postergado. El tratamiento del lector es fríamente autocrático, ya que sus esperanzas de encontrar un centro son sistemáticamente defraudadas. Leyendo a Ashbery percibimos cómo lo familiar nos conduce a lo extraño y adquirimos conciencia de que nuestro lenguaje está retorcido y deformado incluso al guiarnos. La escritura «sous rature» de Derrida en *Glas* nos proporciona otra indicación evidente de esta contorsión, en la medida en que provoca la impresión constante de otra presencia debajo.

El magistral poema de Ashbery «Self-Portrait in a Convex Mirror» es, tal y como sugiere el título, una meditación sobre el solipsismo, pero al mismo tiempo es un clamor contra la temporalidad. Aborda

el problema de la mediación del tiempo entre las interacciones del arte y la vida en conjunción, así como la naturaleza de las superficies, los interiores y el ojo. El título deja claro que el poema se encamina a ser una referencia al cuadro de Parmigianino y también un precario homenaje a la autorreflexividad. A lo largo de todo el poema el autor lleva a cabo una meditación sobre el cuadro, así como una meditación sobre el despliegue de su propio poema vital. El contenido es literalmente la extensión del proceso de meditación. El poema no tiene centro estable, ya que Ashbery se siente libre de seguir los *Holzwege* de Heidegger, y es precisamente la perspectiva distorsionada de la obra de Parmigianino lo que más le fascina.

La razón de que Ashbery utilice este retrato manierista como centro de un poema descentrador quizá pueda encontrarse en el hecho de que la crítica contemporánea considera el manierismo como un movimiento artístico que rompe con las normas clásicas y persigue la disonancia. En su calidad de movimiento, reafirma la distorsión y propone la disolución. El manierismo parece compartir con el posmodernismo una preferencia por las discontinuidades repentinas y por la constante teatralidad. Las razones que el propio Ashbery da de la elección del cuadro parecen, sin embargo, más fortuitas y triviales. Las expone como una especie de *objet trouvé* duchampiano:

Siempre me he sentido fascinado por el cuadro (...) que muestra [a Parmigianino] mirando un espejo convexo. Tiende su mano alejándola del cuerpo, de modo que ésta es dos veces mayor que su cabeza y toda la habitación tiene el aspecto de una esfera convexa. En realidad, fue pintado sobre la esfera convexa de una bola de madera. Me asaltó la intención de hacer algo con aquel cuadro por el mero hecho de que me obsesionaba incesantemente. Estaba pasando el invierno en Provincetown [...]. Me encontré con una pequeña librería en una callejuela apartada, en cuyo escaparate había un libro de grabados que reproducía ese cuadro. Entré, compré el libro, lo

hojeé durante un cierto tiempo y comencé a escribir sobre el cuadro... Lo curioso es que, cuando volví a buscar esa librería, había desaparecido y no hallé el menor rastro de su anterior existencia.

En otras palabras, la obra parece desaparecer en el curso de su mismo proceso de definición.

En consecuencia, ¿qué clase de «autenticidad» proporciona el cuadro? Como ya he dicho, todo se reduce a una interpretación de superficies. El propio retrato, parafraseando a Cézanne, no es más que una superficie cubierta de pigmento. El «yo» del poeta no es un yo psicológico, sino una superficie o *locus* donde los fragmentos se unen temporalmente formando combinaciones en continua variación. El poema mismo está constituido por elementos que se juntan, cambian de dirección y se separan sin rumbo fijo. Las citas de Vasari o de críticos profesionales, como Freedberg, no son partes de un *collage* cubista sino más bien elementos que penetran a la deriva en el campo del poema, transformándose al integrarse en su proceso. El poeta menciona el elogio de Vasari hacia el «gran arte» mostrado por Parmigianino en su acción de copiar como exaltación paródica de un reflejo sobre otro reflejo. Llegados a este punto, nos encontramos, sin duda, muy cerca del juego metanovelesco de las novelas de Barth o de Barthelme. Ashbery constantemente nos recuerda en este poema lo que debe estar «apartado», oculto, frustrado en cualquier intento de «reflexión» o interpretación. Parece sugerir que cualquier elaboración del concepto del yo inevitablemente conlleva el reconocimiento de un «otro» ausente. Vivimos en un mundo de «pruebas dispersas» que exigen ser ordenadas, semejantes a los rostros en ruinas que se hallan entre el yo y el otro, pero cualquier cosa que construyamos a partir de tales restos, nunca será lo que finalmente hay ahí. Lo que existe en ese lugar escapa de la red deslizándose elegantemente en su propio acto de definición.

Uno de los argumentos centrales de *Three Poems* gira en torno a si nuestra comprensión gana en claridad con la inclusión de todos los detalles o con su reducción a lo esencial. En «Self-Portrait in a Convex Mirror» el poeta afirma que la «imagen» del entendimiento no se clarifica con la mera adición de detalles. Puede que esto sea inevitable, pero no iluminador.

Sus frases muestran todo el forzoso poder de un movimiento reflexivo en espiral que se ajusta a la perfección al movimiento autocorrector y cualificante de su mente y su emotividad. Da la sensación de ser un muelle tenso. La textura presenta analogías y elipsis incesantes y carentes de solución de continuidad, las cuales subrayan que nuestra única posesión es un lenguaje cuyo sistema de significantes fracasa desesperadamente al intentar apropiarse del significado. Su imagen en el espejo es menos narcisista que el agónico reconocimiento de la multiplicidad de las apariencias.

El poema concluye con una sensación otoñal de derrota ante la ausencia de reconfortante cordialidad o de conocimiento integrador. El retrato de Parmigianino no es más que un «susurro atemporal», en cuyo acto de contemplación aprendemos que las superficies de la realidad mundana *son* la realidad y que nuestros reflejos miserablemente superficiales son todo lo que podemos llegar a comprender de ella. Las «cavidades del recuerdo» cuando penetran en el presente perpetuo por medio del acto reflexivo no pueden sino devolver una fría mirada.

El arte de Ashbery acude a la vida sin ninguna escala de valores establecida *a priori*. La vida es precisamente lo que de ella hacemos. Su poesía traza los movimientos vitales, y las unidades imaginativas que constituyen el poema se ensamblan con velocidad vertiginosa que lleva en su seno toda la convicción de un *tour de force*. La autoridad no se halla en la selección de un elemento particular en oposición a otro, sino más bien en el modo en que momentáneamente parecen pertenecer a la estructura del poema sin que nunca se nos antojen definitivos. Ashbery recordó una vez la impresión que le produjeron ciertos lienzos de Jane Freilicher, de los

cuales se pueden separar partes sin que el conjunto de la obra sufra menoscabo alguno. Los elementos de los poemas de Ashbery son fluidos y volátiles, pero nunca imprescindibles.

Ashbery quedó impresionado por algunas de las ideas de John Cage al final de los años cincuenta. La «Composición como proceso» de Cage hace pública una importantísima declaración del tipo de campo compositivo en el que estos artistas pretendían realizar sus creaciones. Es una declaración que podría igualmente aplicarse a Rauschenberg, Morton Feldman, Merce Cunningham, Robert Creeley y, naturalmente, al propio Ashbery:

El método y el material, junto con la forma (la morfología de la continuidad) incumben por igual al corazón. La composición [...] como actividad que integra elementos opuestos, lo racional y lo irracional, origina idealmente una continuidad en libre movimiento con una estricta división de partes... Hay una cierta tendencia en mi manera de escribir poemas que me aleja de las ideas de orden y me aproxima a la ausencia de tales ideas.

Al mismo tiempo que su libro *The Tennis Court Oath* corría el riesgo de la vacuidad significativa y de la incoherencia, *Three Poems* bordeaba el peligro de una dicción prosaica e insulsa. Ashbery insiste en el riesgo no sólo como preferencia estética sino como un virtual desafío ontológico. En un artículo suyo sobre «La vanguardia invisible» aparece la siguiente observación:

La mayor parte de las temeridades son, en cierto modo, bellas, y es precisamente la temeridad lo que da belleza al arte experimental, de igual modo que las religiones son hermosas debido a la fuerte posibilidad de que se funden en la nada.

Su compromiso con un proceso cuyo resultado es desconocido introduce una conmovedora tensión en la obra:

Creo que mi poesía cuenta, en general, con algunos elementos muy temerarios; me parece que muchas personas dejarían

abierta al debate la cuestión de si es o no poesía... , podría leer cierto pasaje de uno de mis poemas recientes que quizá clarificase este punto: «Ahora conoces la congoja de hacer continuamente algo que no puedes nombrar, de producir automáticamente este objeto sin nombre, tal y como un manzano produce su fruto».

El poema está cargado con el impulso de englobar todo un mundo de flujos, de tomar decisiones desde la perplejidad, o como el mismo Ashbery observa:

toda la cuestión del comportamiento en la vida ha
de ser pensada de nuevo cada segundo... no puede
tomarse aliento ni dar un solo paso sin
ser forzados de un modo u otro a abordar otra vez el
antiquísimo
problema de nuestra función en este mundo y de
nuestra llegada a él.

Sus exploraciones, o ensimismamientos fragmentarios, avanzan al compás de ritmos musicales. Es la melodía lo que motiva su progreso; el tema es, según la propia denominación de Ashbery, «el conocimiento común», mientras que el riesgo esencial del poema reside en otro punto:

Me parece adivinar que el contenido bien pudiera ser una parte tributaria del poema pues, en mi opinión, cuando existe un poema... su contenido es el conocimiento común y son los demás elementos incluidos en la composición los que la elevan al nivel de poesía siendo, por consiguiente, ingredientes vitales del poema. Podría decirse, supongo, que el contenido equivale a una especie de estructura que se transforma en el proceso de escritura, convirtiéndose en algo completamente distinto. Intuyo que es la diferencia lo que me interesa en poesía, cómo el significado en prosa de un poema adquiere tintes líricos y creo

que es ésta el área en la que se desenvuelve mi creación, hasta el punto de excluir cualquier tema o tópico formal.

Sus poemas pueden describirse con exactitud como «el registro del proceso pensante —el proceso y el pensamiento reflejándose mutuamente». Entre los principales componentes de este acto «autorreflexivo» se encuentran los que cita en una entrevista en *The Craft of Poetry*:

La conciencia del tiempo, el pesar y la nostalgia son sin duda materias primas de importancia para la poesía, al ser cosas que yo, y creo que todo el mundo, experimentamos constantemente. En cierto modo, el transcurso del tiempo está convirtiéndose cada vez más en el tema de mi poesía a medida que pasan los años.

Three Poems muestra una intensa preocupación por las huellas que los acontecimientos pasados de nuestras vidas imprimen sobre el presente y, a su vez, por los vestigios que cada momento presente deja sobre nuestro futuro:

al iniciarnos cada uno de nosotros en este estado de ofuscación amenazada que se suprime tan pronto como aparece, pero que deja ciertas huellas ilegibles, como polvo de tiza sobre la pizarra después de su borrado.

Sin embargo, queda también claro que Ashbery pretende viajar, más allá del momento humano de la experiencia, hacia los «días en masa que están por venir». Hay un continuo intento de romper los confines de la experiencia subjetiva humana e interiorizar una conciencia objetiva.

La poesía de Ashbery es una exigencia de negación y ambigüedad profundamente conmovedora:

la ambigua situación que he llegado a conocer
e incluso a tolerar, y quizá a amar

cuya máxima ambición es «la síntesis de elementos muy simples». Ashbery sabe y demuestra continuamente que «la poesía es en su mayor parte presentimiento».



JOHN ASHBERY (Rochester, Nueva York, 28 de julio de 1927-Hudson, Nueva York; 3 de septiembre de 2017) es un poeta estadounidense, considerado el máximo exponente de la escuela poética neoyorquina.

John Ashbery es profesor de literatura de la universidad Bard College, y vive entre Nueva York y la ciudad de Hudson, en las riberas del río del mismo nombre, en el condado de Columbia.

Autor de más de una veintena de libros de poesía, ha sido distinguido con numerosos premios y reconocimientos, entre los que se cuentan el Premio Pulitzer, 1976, por su libro *Autorretrato en un espejo convexo*, (Self-portrait in a convex mirror); el Premio Nacional del Libro, La medalla Bollingen y el reconocimiento de la academia de los miembros del dei Lincei de Italia. Ha sido el primer poeta de lengua inglesa en ganar el Gran Premio de las Bienales

Internacionales de Poesía de Bruselas y, en 1992, obtuvo el premio de Feltrinelli de Italia para poesía internacional.

Ashbery es un poeta de la inteligencia que no ha renunciado a la emoción y cuyos libros se conciben no como colecciones sino como unidades, en las que los poemas parecen seguir el orden musical y los ritmos del «blue». ¿Oyes, pájaro? describe la imperfección del ser y el malestar del mundo («Nada bajo esta bóveda celeste está colocado en su lugar»), la imposibilidad de conocernos y la dificultad de interpretarnos: «no me entiendo a mí mismo — sólo segmentos / de mí mismo que no se comprenden entre sí». Sus poemas presentan multitud de esquemas y registros y una estructura irónica tan profunda como funcional: la elipsis, que es uno de sus rasgos, se constituye en única depositaria del sentido; las «palabras que la música expresa / casi con plenitud» son un «andante misterioso»; y la lengua coloquial, la clave en que se despliega una caústica y desesperada ironía a la que la gramática de los colores presta una sangrante plasticidad. Antiguillieniano en esto y eliotiano en casi todo lo demás, Ashbery ensaya aquí un tipo de escritura que se acerca al relato y que se aproxima a la cara norte que atrajo siempre a Juan Benet, con una de cuyas fábulas coincide en «Por un terremoto», un poema largo en el que las máscaras que el yo se va poniendo desnudan, más que cubren, lo que en un poeta menos diestro no habría pasado de ser sólo un disfraz.

Poesía de la supervivencia, que rinde homenaje al humorismo americano de Mark Twain y a la reunión de lugares («Collected places») que uno quiere oír, ¿Oyes, pájaro? es un libro complejo, en el que los materiales de derribo se unen con los de construcción y forman, juntos, no la descripción de un edificio sino la crónica de una existencia. De ahí la forma de los poemas, que nunca es una sola ni la misma, sino que va cambiando su fisonomía tanto como el tiempo varía las figuras de su composición: «Morir en la página adecuada» sabiendo que «nada está lo bastante seco o lo bastante

mojado», y que la vida, filtrada «a través de persianas venecianas con sabor a vainilla», es una «carrera por la luz».

La fichteana agilidad de Ashbery no le impide desarrollar a Hegel y concluir que «Los pensamientos felices no duran» y es «su solidez lo que nos elude». El lenguaje crudo de «Responsabilidad limitada» alterna con el elogio de la miscelánea, explícito en «Amor con botas», y con el espacio lúdico que queda «en las grietas que hay entre las ideas». Ahora —dice— «todo es como otra cosa»: ahora todo es una comparación. Lo que explica su «Oda a John Keats» y su interés por el palíndromo y por las reglas de una perspectiva que parece una anamorfosis manierista y que traduce el mundo a las medidas de un salón de té, donde las «cosas son como instituciones», y la literatura, «las lágrimas del reloj reflejado contra el tiempo». Los títulos de los poemas son superiores a los poemas, y las mentiras de las frases, más ciertas que la realidad. Lo que le ha permitido escribir una metapoesía diferente, que parece parodiar a Bloom y aproximarse al penúltimo territorio poético de Guillermo Carnero. «Martes por la tarde», tal vez el mejor y más intenso poema de este libro, recomienda practicar en «momentos difíciles», «el arte de las paráfrasis», reconoce que «ahora todo es retrógrado» y que «la nueva sinceridad empalaga», y admite que «en tiempos de lucha componemos palinodias contra las rompientes, retractándonos de lo que había de ágil en nuestras creencias». Asimismo acepta que, en lo relativo al lenguaje, estaba equivocado, porque «un alfabeto está formando palabras» y «nosotros que las observamos nunca nos imaginamos pronunciándolas». Las imágenes del yo vistas en la hora del ocaso constituyen una película muda y borrosa, y la lucidez del espectador consiste en afirmar que «los buenos tiempos fueron los del fonógrafo».

En una época de jactancia, Ashbery apuesta por la humildad y, con una escritura tan elegíaca como inteligente, da cuenta de las miserias de este fin de siglo, en el que la historia y el sentido de la historia están aún por definir. Alejandro Valero lo ha traducido fiel y

pulcramente, manteniendo la rigidez de sus aristas y la coloratura de su no menos dura y acidulada expresión.

Notas

[1] El inglés diferencia entre *time* (tiempo cronológico) y *weather* (tiempo atmosférico). (N. del T.) <<

[1] Traducido por José Antonio Álvarez Amorós. <<