



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

“YOU CAN’T SAY IT THAT WAY ANYMORE”: LA CONVERGENCIA
DE DOS IDEAS EN LA CRÍTICA SOBRE LA POESÍA DE JOHN ASHBERY

T E S I N A

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

**LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS INGLÉSAS)**

PRESENTA:

JUAN ANDRÉS VALTIERRA BARBOZA

DIRECTOR DE TESINA:

DR. MARIO MURGIA ELIZALDE

CIUDAD UNIVERSITARIA

MÉXICO 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Narciso y Patricia Barbosa

Agradecimientos

Originalmente quería escribir algo gracioso y en verso pero hay que ser realistas y admitir que probablemente Vikram Seth es el único que puede escribir agradecimientos así hoy en día, así que aquí va algo serio, aburrido y en prosa:

Finalmente, una tesina no depende tan sólo de su redacción y el proceso de investigación que se hizo para ella, sino que un proceso mucho más largo influye en su composición.

En su discurso de aceptación del premio Nobel, Ernest Hemingway escribió que "Writing, at its best, is a lonely life". A riesgo de sonar pretencioso o, peor aún, infinitamente ingenuo por compararnos con alguien de su talla, creo que los estudios literarios siguen una línea muy similar a la que declara el estadounidense. No obstante, por la misma naturaleza de los estudios, siempre hay personas que determinan lo que uno hace en relación a la literatura. Debido a ello quiero agradecer a Colin White por enseñarme a leer críticamente y mostrarme qué tan importantes pueden llegar a ser los estudios literarios; a Mario Murgia por exponerme una perspectiva diferente de la poesía y, particularmente, darle coherencia a este trabajo; a Alan Page por darle el carácter teórico a mis lecturas, decirme cómo se debe argumentar el trabajo crítico serio e inducirme a estudiar la tradición norteamericana con profundidad; a Gabriel Linares por tantas lecturas y discusiones sobre poesía; a Argel Corpus porque me hizo empezar a leer excelentes autores, muchos de ellos ahora entre mis preferidos; a Irene Artigas por darle forma a mi conocimiento teórico; a Argentina Rodríguez por enseñarme leer a Joyce. De la misma manera le agradezco al resto de mis profesores; de todos aprendí algo aunque en algunos casos tan sólo haya sido un poema cada día.

No se puede dejar a un lado a aquellos con los que estudié: a Jorge Hernandez porque, a pesar de siempre echar el hipster, desde el principio de la carrera tuve alguien con que valiera la pena estar de acuerdo o no; a Javier Vázquez porque siempre me ayudó con mis trabajos, ya sea activamente o con sus propias preguntas; a Jazmina Barrera por ser la estudiante que siempre debí(mos) ser; a Daniel Rudy por enseñarme a ser crítico con los estudios literarios; a Antonio Aguilar por ser el estudiante con el que más congeniaron mis gustos literarios y todas las pláticas que derivaron de eso; a Alejandro Valenzuela por hacer que dejara de leer pura literatura canónica; a Andrea López y Rodrigo Cano porque, aunque nunca estudié con ellos, siempre aprendí algo de sus conversaciones. Con todos ellos es también infinita mi deuda como persona.

En cuanto a este último ámbito, el personal, tengo que hacer un agradecimiento especial a mi padre, Juan Martín Valtierra, mi madre, Angelina Barboza, mi hermana, Carolina y mi sobrino, Martín. Creo que resultaría ridículo siquiera intentar enumerar todo lo que les debo. Desde luego, también están presentes mis amigos, Gabriel Vizcaíno, Mauricio Robles, Aldo Gutiérrez, Jorge Mondragón, Juan Ramírez, Raúl Robles y Angélica Jiménez. No podían faltar las que me han hecho parte de su familia, Susana Muñoz de Cote y Mariana Vizcaíno. Si escribo pocas palabras sobre ellos no es que los esté considerando en menor medida, sino que unos agradecimientos que anteceden un trabajo de titulación no serían suficientes. Ellos lo saben.

Por último quiero agradecer particularmente a Carlos Garduño porque gracias a él supe hacia donde quería llegar con este trabajo, así como a Llorch y Rojo porque, aunque se negaron a ser los productores ejecutivos de mi tesina, sé que morían por serlo.

Índice

Introducción.....	5
1. Action Poetry: El poema como registro de su proceso creativo.....	12
2. My Poetic Double: Fluctuaciones del yo poético.....	23
3. Each Joining a Neighbor: Performatividad y conjunción.....	33
Conclusión.....	46
Bibliografía.....	51

Introducción

Consideremos por un momento la poesía como equivalente al resto de las artes. A pesar de ser una de las bellas artes, a la literatura siempre se le excluye cuando uno habla de "arte", pues dicho concepto se refiere, aparentemente, a un arte visual. Sin embargo, para presentar mi argumento, considerémosla momentáneamente como parte del resto de las disciplinas. Peter Bürger dice en su ensayo "The Problem of Aesthetic Value" que "It has been true, since the historical avant-garde movements, that anything we declare to be an art work is an art work" (30). Un ejemplo muy claro de esto es *La Fontaine*, de Marcel Duchamp. Sin embargo, esta forma de pensar introduce un pequeño problema: no cualquiera puede determinar qué es un objeto artístico y qué no. Esto nos confronta con el problema de autoridad, pues si sólo algunas personas tienen el poder para hacer este tipo de decisiones, ¿qué es lo que determina quiénes lo tienen? ¿Acaso son los artistas, ya que ellos son los creadores de la obra? De acuerdo con la teoría de Pierre Bourdieu, "the aesthetic evaluations that fall within the sphere of legitimate culture and are supported by philosophical theories do not find their basis in the object itself (that is, in the identifiable quality of the works), but emerge solely from the form of existence of the ruling classes and their need for distinction from the lower classes" (en Bürger, 24). En este momento no busco argumentar sobre sistemas de opresión de clases, por lo cual dejo a un lado esa parte del argumento.; lo que me interesa es la idea de una clase dominante que determina el valor estético de los objetos artísticos. Ahora bien, ¿cómo es que esta clase adquiere la autoridad necesaria para realizar este tipo de juicios? Mediante un discurso que la determine como la clase en el poder intelectual. A grandes rasgos, podemos hablar de la institución del poder de esta clase dominante. Si bien no necesariamente estamos tratando con instituciones formales, tales como la academia, la crítica artística (y literaria) que determina el valor estético de los objetos artísticos depende finalmente de este poder institucionalizado. Lo importante de todo esto es que, si la crítica determina la condición

artística de los objetos, finalmente está determinando el concepto que se tenga sobre éstos. En otras palabras, el objeto artístico, más particularmente, el texto literario, no existe por sí solo, sino que necesita un discurso que defina su carácter literario y que por ende lo valide como un texto de esta índole.

Esto es de particular importancia cuando consideramos la poesía de John Ashbery. Existen dos ideas que la crítica menciona constantemente como características literarias de la obra del poeta. Por una parte está el poema como registro de su propia creación y, por otra, la disrupción constante del lenguaje. Ahora ahondo un poco más en ellas.

La generación de John Ashbery – el grupo de poetas conocido como la Escuela de Nueva York – está rodeada de contradicciones y yuxtaposiciones, mismas que podemos ver en diferentes contextos. Por ejemplo, poemas como *Europa* y *Self Portrait in a Convex Mirror*, de Ashbery, son un pastiche¹ de referencias a la cultura popular y a los antiguos maestros de la pintura europea, de frases coloquiales y versos que podrían ser parte de un poema modernista. Lo que es más, palabras precisamente como “contradicción”, “yuxtaposición”, “pastiche”, “collage”, figuran como elementos clave de la poética de este grupo de escritores. Asimismo, tenemos la cuestión histórica. Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos emergió como una de las dos súperpotencias que habría de disputarse el control del resto del mundo. El historiador Howard Zinn escribe que: “The war not only put the United States in a position to dominate much of the world; it created conditions for effective control at home [...] The war brought higher prices for farmers, higher wages, enough prosperity for enough the population to assume against the rebellions that so threatened the thirties” (425). Esta descripción nos hace pensar no sólo en una prosperidad social sino también en una estabilidad. Además, esta última es la que la cultura popular intentaba retratar, tal como se puede ver en el cine Hollywoodense de la

¹ J. A. Cuddon define este concepto como “A patchwork of words, sentences or complete passages from various authors or one author. It is, therefore, a kind of imitation and, when intentional, may be a form of parody” (644).

posguerra. Sin embargo, es en este mismo periodo que surgen movimientos sociales como los de Malcolm X y las reuniones socialistas que Joseph McCarthy tanto se esforzó por oprimir. Así, la sociedad que se suponía en un principio estable estaba plagada de disconformidad. La brecha entre la versión oficial del gobierno y los medios y la verdadera situación social es una de las condiciones sociales en contra de las que reaccionan los escritores Beat. Por su parte, el resto del ambiente artístico buscaba algo más allá que oponerse a una disconformidad. Dentro de una política de estabilidad que se autoproclamaba como la ideal, el arte en Estados Unidos tenía una sed de innovación, de hacer las cosas de una forma totalmente nueva, misma que ni siquiera las vanguardias europeas habían alcanzado. Esta inclinación por lo nuevo es paralela al momento en el que Nueva York se vuelve el centro mundial del arte. Geoff Ward explica en *Statues of Liberty: The New York School of Poets* lo siguiente:

When France fell to the Nazis, Paris ceased to be the world's art capital. Around 1943, the foreign policy of the United States made a decisive shift from isolationism to internationalism. In the unprecedented economic boom of those years, and as America looked to express its new cultural supremacy in a time of Cold War, immigrant Surrealists found conditions propitious to the relaunch of the avant-garde, for a public newly instructed in the principles of modern art (2).

Esta influencia europea produjo en Estados Unidos un ambiente sin precedentes en lo que a producción artística se refiere. Desde luego, ya había habido momentos de gran proliferación en el arte. Durante el llamado *American Renaissance* la literatura norteamericana comenzó a formar su identidad como tradición independiente y empezó a tener una importancia equivalente a las europeas. El Modernismo, por su parte, fue otro gran movimiento de innovación, y de hecho dos poetas norteamericanos, Pound y Eliot, definieron en gran medida el curso de la tradición inglesa, tal como William Carlos Williams y Wallace Stevens lo hicieron en su propio país. Asimismo, W. H. Auden vivía desde 1939 en Estados Unidos, lo cual marca el inicio de una gran influencia que tendrá el poeta inglés en los jóvenes poetas norteamericanos, entre ellos a Richard Wilbur y Karl

Shapiro. Sin embargo, Estados Unidos nunca había tenido como tal un momento en el que el espíritu vanguardista dominara los procesos creativos. El producto primario del nuevo lanzamiento de lo *avant-garde*, o mejor dicho, de una poética de vanguardia es la *New York School of Painters*, movimiento mejor conocido como Expresionismo Abstracto². Este grupo de pintores fue el centro del mundo artístico estadounidense de los años cincuenta. Sus obras eran vistas como el gran arte norteamericano que finalmente podía estar a la altura del arte europeo. Por lo mismo, los artistas y escritores de las siguientes generaciones tomaron esta escuela como punto de partida para su poética. Las exposiciones más importantes de este grupo eran realizadas en la galería Tibor de Nagy, cuyo director era John Bernard Myers. Después, Myers tuvo un papel primordial en la popularidad de la siguiente generación de poetas estadounidenses, conocida precisamente como *New York School of Poets*. En cuanto al papel de Myers, John Ashbery comenta que “The idea was that, since everybody was talking about the New York School of Painting, if he created a New York School of poets then they would automatically be considered important” (en David Lehman, 20). Myers se convirtió en el editor de Frank O’Hara, James Schuyler, Kenneth Koch y John Ashbery, quienes son los principales exponentes de esta escuela.

Es muy raro encontrarse un estudio sobre esta escuela de poetas que no hable sobre su relación con la de los pintores. Ya sea que usen este tema como una parte central de su argumento o tan sólo como dato contextual, los críticos siempre lo tratan como una característica importante para el estudio del grupo. Incluso a veces puede llegar a ser un cliché de la lectura de estos autores; a grandes rasgos, es la información básica de sus biografías y reseñas sobre sus libros. Sin embargo, esta influencia expone la forma en la que los escritores veían la poesía, y qué es lo que buscaban en el momento de escribir

² De hecho, el nombre de la escuela neoyorquina viene directamente de la tradición europea. Anne Waldman explica que “The painters that went to the Cedar had more or less coined the phrase ‘New York School’ in opposition to the School of Paris (which also originated as a joke in opposition to the School of Florence and the School of Venice)” (en Geoff Ward, 6-7).

sus textos. Ambas escuelas no sólo estaban conectadas por Myers y la galería, sino que también existieron relaciones sociales entre sus miembros. Lejos de ser un simple elemento anecdótico, estos nexos son importantes ya que en muchas de sus reuniones artistas y escritores discutían sus ideas sobre el arte. La escuela de poetas toma muchas de sus ideas de la escuela de pintores. David Lehman trata en *The Last Avant-Garde: The Making of The New York School of Poets* este tipo de influencia:

From Jackson Pollock and Willem de Kooning, they learned that it was okay for a poem to chronicle the history of its own making—that the mind of the poet, rather than the world, could be the true subject of the poem—and that it was possible for a poem to be (or to perform) a statement without making a statement (3).

Es absurdo generalizar, pero normalmente la tradición literaria occidental está interesada en el texto como producto final. Es decir, el escritor trabaja sobre el texto haciendo cambios y correcciones hasta que tiene algo que considera terminado. Tienen un objetivo y el proceso de escritura es tan sólo la manera de conseguirlo. En contraste, los poetas de la Escuela de Nueva York están particularmente interesados en enfatizar el proceso creativo del poema³. Lo que es más, poetizan este proceso y lo hacen, si bien no en toda su obra, sí en alguna de las piezas centrales de sus textos. Entonces, ¿cómo hacen la crónica de este proceso? En el caso de John Ashbery por lo general nos encontramos con la voz poética reflexionando sobre cómo componer un poema. Es importante mencionar que no hace reflexiones meta-poéticas sobre la función del poema y la poética de su creación, como en los casos de Wallace Stevens y Archibald MacLeish. Únicamente nos encontramos con el yo poético que reflexiona sobre qué y cómo va a decir algo en su poema. Es, como dice Lehman, “The recording of his own mind in motion” (108).

La segunda idea de la crítica se relaciona con los procesos de significación. Al respecto, David Lehman dice que “Poems did not have to make sense in a conventional

³ Insisto en el peligro de generalizar, pues otros autores como Henry Fielding, Laurence Stern y Gertrude Stein, entre otros, mostraron interés por estos mismo procesos mucho antes que la Escuela de Nueva York.

way; they could discover their sense as they went along" (4). En cierta medida todo poema "discovers its sense as it goes along" gracias a la significación diacrónica del lenguaje. Dado que las unidades del lenguaje están relacionadas entre sí, la significación se da de manera sucesiva, y a su vez, un elemento que aparentemente ya tenía un significado se ve alterado por la unidad que le sigue. En ese sentido, el significado no se logra hasta que se llegue al final de un texto, es decir, cuando ya no haya unidades de significación subsecuentes (y a su vez este significado final sigue siendo inestable). Sin embargo, en el caso de Ashbery esto va un paso más allá. Sus poemas están llenos de cambios en lo que a sus líneas argumentativas se refiere. Lehman explica que "Ideas are there to be entertained, picked up, examined, replaced" (104).

Esta fluctuación no se limita tan sólo a la estructura del argumento. Hay otros elementos que van cambiando conforme se desarrolla el texto. Por ejemplo, tenemos el caso de los pronombres. No es extraño ver en Ashbery que la voz poética comience dirigiéndose a un "tú", después lo cambie por un "ustedes" y en algún momento se refiera a un "nosotros" o un "ellos / ellas". Estos cambios hacen que lo mencionado por la voz poética se expanda; es decir, que no sólo los concierna a él y a un receptor en particular, sino a un mayor número de casos.

Generalmente, las dos ideas que menciona la crítica son tratadas como características que, si bien coexisten en la poesía de Ashbery, son independientes la una de la otra. Sin embargo, la relación entre ellas es mucho más cercana de lo que la crítica generalmente considera. En realidad, gracias a la forma en la que se representan la experiencias en la poesía de Ashbery, ambas características son interdependientes entre sí. A lo largo del presente trabajo presentaré cómo es que se da esta dependencia analizando poemas compuestos en las primeras dos décadas de la carrera literaria de John Ashbery, mismas que conforman el periodo en el que contribuyó con la Escuela de Nueva York y en las que compuso sus obras más representativas. En los primeros dos

capítulos expondré las características que la crítica considera sobre Ashbery y en el tercer capítulo expondré cómo es que esta interdependencia se manifiesta.

Action Poetry:
El poema como registro de su proceso creativo

Si de creatividad se trata, la figura central del Expresionismo Abstracto fue sin duda alguna Willem de Kooning. Para empezar, fue el artista que comenzó a pintar conforme a la poética que eventualmente conformaría la Escuela de Pintores de Nueva York. Asimismo, durante la vida productiva del resto de los miembros del grupo, todos buscaban seguir lo que de Kooning estaba haciendo. Todos los cambios dependían de él. De esta manera, fue él quien determinó la forma y el curso del Expresionismo Abstracto. Sin embargo, esto no quiere decir que el holandés haya sido una figura dominante sobre el resto de pintores. No es ninguna novedad, por ejemplo, que actualmente la mayoría de exposiciones de este movimiento sean sobre Mark Rothko, Jackson Pollock y, aunque sólo fue parte del grupo al principio de su carrera, Robert Rauschenberg. Una particularidad que de Kooning y Pollock comparten es el hecho de ser "Action Painters". Lo curioso es ver que esta manera de pintar dominó el trabajo de Pollock, en tanto que fue tan sólo una fase para de Kooning. En general, podría decirse que Pollock es la figura más representativa del Action Painting. Al mismo tiempo, sus pinturas son el mejor ejemplo para explicar este tipo de arte. En 1951 Hans Namuth filmó a Pollock pintando. En este breve video, el pintor explica sus procesos de producción artística:

I don't work from drawings or colored sketches. My paint is direct. I usually paint on the floor. I enjoy working on a large canvas [...] the canvas on the floor, I feel nearer, more a part of the painting. This way I can walk around it, work from all four sides and be in the painting [...] Sometimes I use a brush, but often prefer using a stick. Sometimes I pour out the paint straight of the can. I like to use a dripping, fluid paint. I also use sand, broken glass, pebbles, string, nails or other form matter [...] I can't control the flow of the paint (*Pollock Painting (1951)*).

Lo que vemos en la pintura final es el resultado de verter pintura aleatoriamente sobre el lienzo. En ese sentido, el lienzo es el registro de las acciones que se llevaron a cabo durante el proceso. Ciertamente es que toda pintura se realiza de esta manera. Las obras de Jacques-Louis David, por ejemplo, son el resultado de todas las pinceladas dadas. Sin

embargo, si comparamos las dos pinturas finalizadas, en el caso del francés tenemos una imagen que en ningún momento hace referencia a su proceso de creación, en tanto que en el caso de Pollock el cuadro hace una constante referencia a éste. Action Painting se refiere, pues, a la pintura que busca como su objetivo central registrar y aludir a las acciones, tanto físicas como creativas, que el pintor realizó en el momento de hacer la pintura. En este sentido, la causalidad de la pintura no va más allá del registro de su proceso de creación. Es en este aspecto que la poesía de John Ashbery se vio influenciada por el Expresionismo Abstracto.

Es importante resaltar que esta influencia no depende únicamente de un gusto de Ashbery por los métodos creativos y productos finales del Action Painting, sino que consideraba (junto con el resto de poetas del grupo) que el poema y la pintura funcionan de igual manera. David Lehman explica sobre la poética del grupo que: "Like painting, writing was properly understood to be an activity, a present-tense process, and the residue of that activity could not help referring to itself" (3). El punto de interés no es la escritura como un medio para llegar a un producto finalizado, un texto literario de gran seriedad y formalidad como es visto en el Modernismo⁴; lo importante al momento de escribir es precisamente el proceso de escritura el texto. Por lo tanto, el poema debe estar centrado en este proceso mismo, pues es donde yace la parte más importante de la poesía. De ahí que la poesía se origine de la siguiente manera: "Like abstract paintings, their poems originated not in a Platonic conception of their final form but in an engagement with the medium of expression itself" (Lehman, 3). Tratándose de poesía, este medio de expresión se refiere a dos diferentes cuestiones. Por un lado está el lenguaje. En cuanto a éste, Ashbery presenta en sus primeros libros muchos poemas que son meramente experimentos lingüísticos, (por ejemplo, "Europe" y "Idaho", ambos incluidos en *The*

⁴ Al respecto, Amy Hungerford dice sobre las notas que T. S. Eliot escribió para *The Waste Land* lo siguiente: "there is the sense that the matter of the poem comes from an archive, an archive of scholarly work, a body of knowledge that you read about. [It is also important to] note that language: 'Miss Jessie Weston.' It's a very mannered, decorous language." (*The American Novel Since 1945*).

Tennis Court Oath, su segunda colección⁵), mismos que han atraído a poetas tanto del grupo L=A=N=G=U=A=G=E como a los *Post-avant*. Por el otro está la forma de escritura, es decir el poema en sí, el texto. En este sentido el poema finalizado ya no es un objetivo final sino aquello que sirve al objetivo (la reflexión sobre el poema como medio de expresión). Asimismo, es el punto de partida de la escritura del poema.

Esto nos llevaría a pensar en un tipo de metapoesía. L. Kip Wheeler la define como “Poetry about poetry, especially self-conscious poems that pun on objects or items associated with writing or creating poetry” (*Literary Terms and Definitions*). Generalmente este tipo de escritura se refiere a la poesía que reflexiona sobre el tema de la poesía misma, o la naturaleza del poema. El ejemplo más significativo de metapoesía en la tradición estadounidense es “Ars Poetica”, de Archibald MacLeish. La última estrofa del poema dice lo siguiente:

A poem should be equal to:
Not true.

For all the history of grief
An empty doorway and a maple leaf.

For love
The learning grasses and two lights above the sea—

A poem should not mean
But be. (vv. 17-24)

El título del poema ya indica que el tema central va a ser el arte poético, lo cual sugiere que va a exponer un método de composición o va a hablar sobre la naturaleza de la poesía. Es decir, incluso antes de que empiece el poema ya estamos frente a esta idea. Desde luego, este tipo de poemas sigue la tradición del *Ars Poetica* de Horacio, en el cual se tratan tanto el método de composición como la naturaleza poética. El poema de MacLeish, empero, tan sólo trata sobre la naturaleza poética. Todas las ideas expuestas

⁵ Por ejemplo, la sección 104 de “Europe” es la siguiente:

blaze			aviators	
	out		dastardly	

en el poema están orientados a definir qué es la poesía y cuál debe de ser su papel en el mundo; es decir, el único interés de la línea argumentativa del texto es llegar a esta definición. De esta manera, este tipo de reflexión es tanto el contenido como el objetivo final del poema. En otras palabras, la reflexión domina totalmente el poema.

En contraste, los poemas de Ashbery no contienen este tipo de reflexión. El punto central de interés no es la naturaleza de la poesía sino, insisto, el proceso de escritura del poema. Ahora bien, el paralelismo que tienen los poemas del autor y las pinturas de Pollock presenta un problema. Es bastante claro cómo se da el registro de la acción en las pinturas: el producto final muestra los rastros del vertimiento de pintura en el lienzo; sin embargo, no es tan fácil dilucidar cómo puede suceder este mismo registro cuando se refiere a escritura de poesía. Si se sigue este paralelismo de la manera más literal y estricta posible, la hoja habría de ser el registro de las grafías de poema, pues si la pintura deshecha el figuracionismo, podríamos pensar que la poesía desecha la semántica. De ahí que David Lehman opine que: "It is also possible to compare Ashbery on the whole question of subject matter to the Abstract Expressionists who seemed to eliminate subject matter at the same time that several of them insisted that subject matter was the most important element in their work" (157). De hecho, esta eliminación después va a ser uno de los preceptos mediante los cuales se rija la poesía *Post-avant*; sin embargo, la poesía de John Ashbery todavía no llega a esto. Incluso si en su poesía hay ruptura de signos lingüísticos, los poemas siguen buscando significación y no sólo la ruptura de ésta.

En "A Conversation with Kenneth Koch", una entrevista que Koch hizo a Ashbery en 1965, los poetas discuten el tema de la poesía:

JA: I would not put a statement in a poem. I feel that poetry must reflect on already existing statements.

KK: Why?

JA: Poetry does not have subject matter, because it is the subject. We are the subject matter of poetry, not vice versa.

En primer lugar, aquí queda negado de nuevo el carácter reflexivo de la metapoética,

pues el poema no busca exponer una posición frente algún tema, y por otra la poesía no es un tema sobre el cual se debe profundizar. Lo que es incluso más importante es que “nosotros” somos el tema de la poesía. Esta afirmación podría ser leída en relación con la llamada poesía referencial, es decir, la poesía que busca un referente en el mundo y lo desarrolla. Pero en el caso de Ashbery esta relación temática con “nosotros” es diferente. Al respecto, David Lehman dice que: “Ashbery does not so much reject the idea of mimesis, or representation, as he extends it to a new area: the recording of his own mind in motion” (108). Así, el desarrollo de la línea argumentativa de sus poemas es la voz poética pensando cómo va a escribir el poema y qué va a incluir en él. Por otra parte, Robert Miklitsch explica lo siguiente: “The poet’s ‘rage for order,’ then, is to find the poem ‘as it takes form’ in the world, to capture that spontaneous organization of things we perceive as we perceive them. The ‘execution’ is the ‘conception’: the act of writing is itself the poem” (121). De nuevo, el proceso de escritura, es decir, el proceso creativo del poema es el centro del poema. Asimismo, si el poema registra el movimiento de la mente del poeta (o el yo poético)⁶, este registro es también el registro de la composición del texto.

Hay diferentes momentos en los que los mismos poemas de Ashbery aparentan negar lo que estoy argumentando, pues simulan reflexionar sobre el arte y sus distintos elementos. Por ejemplo, “Le livre est sur la table,” el último poema de *Some Trees*, empieza exponiendo lo que parece ser un comentario sobre estética:

All beauty, resonance, integrity,
Exist by deprivation or logic
Of strange position. (vv. 1-3)

Estos versos definen las condiciones de existencia de tres conceptos, entre los cuales se encuentra la belleza, que es un aspecto esencial del arte. Sin embargo, es importante

⁶ A pesar de la diferencia entre “voz poética”, “yo poético” y “hablante” en este capítulo los uso como términos semejantes ya que distinguirlos no es relevante para los objetivos de mi argumento.

ver que esta definición no busca ser una generalización sino más bien la base para el desarrollo argumentativo del poema. Los versos subsecuentes dicen:

This being so,

We can only imagine a world in which a woman
Walks and wears her hair and knows
All that she does not know. Yet we know

What her breasts are. (vv. 3-7)

De esta manera, esta definición tan sólo funciona como punto de partida para el resto del poema. Las condiciones de existencia de los conceptos son a su vez la condición para la imaginación del mundo mencionado. De hecho, son en general la base de la línea argumentativa del texto. Esto es algo que sucede constantemente en la poesía de Ashbery. Los comentarios sobre el arte y otros conceptos abstractos no buscan ser una definición global de éstos. Por el contrario, tan sólo trabajan como elementos de la línea argumentativa que presenta el poema. Por esto mismo, no pueden ser considerados de forma externa al texto. En contraste, la aseveración de MacLeish sí puede ser considerada como una idea independiente acerca de la poesía. De ahí que Seamus Heaney la cite como definición del propósito de la poesía en *Crediting Poetry*, su discurso de aceptación del premio Nobel (Heaney, 420).

Algo similar a “Le livre est sur la table” sucede en “And *Ut Pictura Poesis* Is Her Name,” poema incluido en *Houseboat Days*. Una vez más, el poema hace referencia al *Ars Poetica* de Horacio. En cuanto al título, la parte escrita en latín significa, según la traducción de H. R. Fairclough, “A poem is like a picture” (v. 361). Partiendo una vez más del carácter de *Ars Poetica*, podemos inferir que el poema va a tratar sobre la forma en la que se ha de escribir poesía. Asimismo, el título establece la relación entre poesía y pintura, lo cual implicaría que la poesía ha de escribirse según se crea la pintura. El poema dice lo siguiente:

You can't say it that way any more.
Bothered about beauty you have to

Come out into the open, into a clearing,
And rest.

.....

Now,

About what to put in your poem-painting:
Flowers are always nice, particularly delphinium.
Names of boys you once knew and their sleds,
Skyrockets are good—do they still exist?
There are a lot of other things of the same quality
As those I've mentioned. Now one must
Find a few important words, and a lot of low-keyed,
Dull-sounding ones. She approached me
About buying her desk. Suddenly the street was
Bananas and the clangor of Japanese instruments.
Humdrum testaments were scattered around. His head
Locked into mine. We were a seesaw. Something
Ought to be written about how this affects
You when you write poetry: (vv. 1-4, 10-24)

La primera sección citada trata una forma de arte que ya no es válida. Como tal, se debe buscar renovarla. Uno de los problemas de esta parte es la ambigüedad de las palabras “that way”. Por una parte, podría referirse al título; por otra, a una manera particular de decir las cosas, misma que no aparece en el poema. En el primer caso, significaría que hay que buscar una nueva forma de establecer la relación entre pintura y poesía; al mismo tiempo, nunca se niega la relación entre ambas artes. En ese sentido, la confirma. En el segundo, la ambigüedad tan grande de “that way” apuntaría a una idea general (no especificada) sobre la composición del argumento. No importa cuál es la forma pasada que ya no es válida sino el hecho de que, gracias a esta falta de validez, debe reformarse. David Lehman opina que: “This may be a restatement of Horace—a recognition that poetry must constantly renew itself. But it is also an emphatic rejection of past modes of seeing and saying. The old rules of poetic diction and decorum are hereby declared defunct” (99). La segunda sección presenta la manera en la que se ha de renovar esta forma de decir las cosas. Aquí no sólo vemos la contraposición a una poética anterior sino que la voz enumera los elementos con los cuales el cambio se debe de dar. David Sweet describe esta enumeración de la siguiente manera: “Ashbery's poem offers instructions on how to write a new kind of poem-painting, instructions that double as

friendly advice on how to 'get a girl' (or a guy), or a kind of *ars poetica* as *ars amatoria*" (322). Siguiendo esta opinión, la exposición de esta nueva poética sería bastante directa e inmediata.

Sin embargo, hay una ironía que se contrapone con lo que dicen Lehman y Sweet. Ashbery no presenta este nuevo tipo de poética en un texto ajeno a la poesía pero que trata sobre ella, tal como un manifiesto o un tratado sobre poética, sino en un poema. Por ello mismo, hay una distancia entre el tipo de poética que expone y lo que en realidad está haciendo en el poema. En otras palabras, hay una disparidad entre lo dicho y el verdadero producto. En este sentido, el poema no es tanto la presentación de una poética sino una consideración sobre la escritura de los poemas. Esto se ve particularmente ejemplificado cuando dice "She approached me / About buying her desk." En los versos anteriores se mencionaron diferentes objetos que pueden formar el poema. Inmediatamente después de esta mención, la voz poética empieza a contar una anécdota. Podría pensarse que ésta fuera otra ejemplificación de los objetos a incluir, pero en realidad es una fluctuación más del argumento. Después de relatar dicha anécdota, dice que se debería escribir sobre cómo este tipo de anécdotas afectan el acto de escritura poética. En este sentido, el argumento del texto en realidad exhibe a la mente del poeta dando saltos de una línea discursiva a otra mientras considera qué es lo que debe de hacer para escribir un poema. Así, el poema, más que la exposición de una poética, es el registro de los pensamientos del poeta mientras compone el texto.

Regresando a la relación con Horacio, el poema sigue siendo parte de la tradición de *Ars Poetica* aunque de una manera diferente a la que el poema de MacLeish lo es. El poema no expone dentro de su argumentación cuál es la relación entre el poema y lo pictórico. Lo que hace es, precisamente a través de su línea argumentativa, producir un tipo de registro del proceso creativo del texto similar al que los Action Painters llevaban a cabo en sus obras. De esta manera, el poema establece un paralelismo entre sí mismo y

este tipo de pintura sin desarrollarlo discursivamente. En otras palabras, el texto no expone esta relación pero sí hace que suceda. Así, estamos hablando de performatividad del texto. Este elemento lo retomaré en el segundo y tercer capítulo.

El ejemplo en el que mejor se nota este registro es “The Instruction Manual”, también incluido en su primer libro, *Some Trees*. El poema empieza con un yo poético que tiene que escribir un manual de instrucciones. Sin querer hacerlo, empieza a ver por la ventana la gente que no tiene que cumplir con esta obligación. Acto seguido, empieza a soñar con Guadalajara. El punto en el que se hace este cambio de escenario es el siguiente:

And, as my way is, I begin to dream, resting my elbows on the desk and leaning out of
the window a little,
Of dim Guadalajara! City of rose-colored flowers!
City I wanted most to see, and most did not see in Mexico!
But I fancy I see, under the press of having to write the instruction manual,
Your public square, city, with its elaborate little bandstand! (vv. 6-10)

Califico este punto como transición de escenario porque el lugar en el que se encuentra el yo poético cambia totalmente. No es que se imagine estar en Guadalajara, sino que en el momento en el que comienza a soñar pasa de su escritorio a una ventana en esta ciudad. El ejercicio mental no produce algo imaginativo sino que en realidad transporta al hablante a donde él desea estar. Sin embargo, hay un verso que insiste en el carácter imaginativo de esta ciudad: “But I fancy I see, under the press of having to write the instruction manual.” Inmediatamente después de este verso, el poema continúa considerando lo imaginado como lo real. Este verso es una fluctuación dentro de la línea argumentativa, pero en vez de delimitarla, la refuerza. No importa qué tan real sea el hecho de que está en el escritorio, el producto de la imaginación va a ser lo percibido como real hasta que el hablante decida regresar al manual de instrucciones.

El desarrollo del poema presenta una disyuntiva. En el principio, cuando el yo poético llega, por así decirlo, a Guadalajara, es un sujeto que pasea por sus calles como cualquier otro habitante de la ciudad. Sin embargo, su presencia en la ciudad es muy diferente al

inicio de la segunda estrofa:

Let us take this opportunity to tiptoe into one of the side streets.
Here you may see one of those white houses with green trim
That are so popular here. Look! – I told you!
It is cool and dim inside, but the patio is sunny. (vv. 44-47)

Ahora lo vemos cómo alguien que controla la aparición de la ciudad y su perspectiva. Este control convierte a la ciudad en una cuestión pictórica, misma que se puede ver de dos formas diferentes. En la primera opción, la imagen se puede considerar como una representación visual de la ciudad, la cual el hablante mira y describe, fijándose en detalles particulares en diferentes partes de la ciudad, lo cual da la impresión de que se está moviendo en ella. La otra opción es la ciudad como visión. El hablante va presentándosela a lector y cada cosa que menciona va sucediendo a medida que el yo poético la presenta. De esta manera, tiene un control absoluto sobre lo que descubre de la ciudad. Como quiera que sea, estamos lidiando con las implicaciones del acto imaginativo del yo poético. De la misma manera, la visita a Guadalajara concluye cuando el yo poético decide que ya ha sido suficiente y que tiene que regresar a su manual de instrucciones. Geoff Ward describe este proceso imaginativo de la siguiente forma:

A scene unfolds in the mind, sprouting side streets and patios, incidents and speakers. The poem is descended parodically from the Romantic meditation, like Coleridge's 'Frost At Midnight,' where the speaker is led on a mental voyage from which he returns and is set down at last, having gained experience just as he might have done from a physical journey" (101).

Como él lo presenta, estamos hablando de una experiencia trascendental que produce un cambio en el yo poético. Incluso si dice que este poema es una parodia de la tradición visionaria romántica, el elemento de cambio también debería estar presente, aunque sea de forma parodiada. Sin embargo, este elemento está ausente. El poema se acaba cuando el hablante decide que ha de regresar a sus deberes, y a su vez no hace ninguna reflexión sobre las implicaciones del viaje que acaba de hacer. Por otra parte, el recorrido no es de ninguna manera trascendental, pues si el hablante puede transportarse

a Guadalajara es tan sólo por vías de la imaginación y no por una cuestión espiritual⁷. En otras palabras, la imaginación es el elemento central del poema, y como tal, el poema se basa en un proceso creativo. Lo que vemos a lo largo del poema es al hablante fluctuando en sus procesos mentales. En este caso no hace ninguna referencia a la creación artística, como en el caso de “*And Ut Pictura Poesis Is Her Name*,” pero finalmente este registro del proceso mental es también lo que forma la línea discursiva del poema.

De la misma manera que lo señalé en cuanto a las pinturas de Pollock y David, todo poema es un registro de su proceso creativo pues es producto de él. Sin embargo, en la mayoría de los casos este registro no tiene un papel relevante. En contraste, en el caso de Ashbery este registro es visto como la parte principal y objetivo final del poema. Es, asimismo, el método de escritura como tal. Cabe resaltar que no toda la poesía de Ashbery funciona de esta manera, pero sin duda alguna este tratamiento es una de las características principales de su poética.

⁷ Contrario a los románticos, la imaginación es aquí un ejercicio meramente intelectual y no tiene relación alguna con el espíritu.

My Poetic Double:
Fluctuaciones del yo poético

Partout où j'ai passé
J'ai trouvé mon absence
Je ne suis nulle part
Pierre Reverdy

Fredric Jameson introduce en *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* el concepto de posmodernismo de la siguiente manera: “The last few years have been marked by an inverted millenarianism in which premonitions of the future, catastrophic or redemptive, have been replaced by senses of the end of this or that (the end of ideology, art, or social class; the ‘crisis’ of Leninism, and social democracy, or the welfare state, etc., etc.); taken all together, all of these perhaps constitute what is increasingly called postmodernism” (1). La importancia de esta cita radica en que, al ser la introducción de aquel concepto, Jameson lo toma como el punto de partida para elaborar su estudio, el cual es, finalmente, uno de los principales de la teoría sobre este periodo. Por lo demás, al menos en la tradición de la poesía norteamericana, los movimientos posteriores a los años cincuenta (y por lo tanto, aquellos que se vieron altamente influenciados por la Escuela de Nueva York⁸) buscan una ruptura que finalice con el arte (o al menos con el arte como se le conocía hasta el momento). Por otra parte, Jameson explica que el posmodernismo cambia el concepto de “obra” por el de “texto”: “Indeed, in one of those extraordinary postmodern mutations where the apocalyptic suddenly turns into the decorative [...] Hegel’s legendary ‘end of art’ – the premonitory concept that signaled modernism’s supreme anti- or transaesthetic vocation to be more than art [...] now modestly simmers down to the end of the ‘work of art’ and the arrival of the text” (xvii). Esta transición de maneras de ver el poema le concede al texto una mayor independencia en relación con el escritor. Es importante recordar que la tradición poética a la que Ashbery se enfrenta durante su época de estudiante (y por lo tanto de su formación

⁸ En el capítulo anterior menciono la influencia que esta escuela tuvo sobre los poetas L=A=N=G=U=A=G=E y post-avant.

literaria) estaba determinada por la corriente de New Criticism. Esta escuela buscaba recuperar los ideales estéticos del alto modernismo, particularmente los encontrados en la poesía y los ensayos de T. S. Eliot, y por ende le daba un valor primordial a la complejidad con la cual se escribía el poema⁹. Hablar de esta complejidad como base de una poética subraya el papel – entiéndase control – del autor sobre la obra literaria. Por el contrario, hablar del poema como un *texto* hace referencia a su condición de estructura independiente e inestable. Ahora bien, una característica de la poesía estadounidense a partir de los años cincuenta es la poética de la disrupción. Tanto la Escuela de Nueva York como sus sucesoras buscan romper no sólo con los parámetros del arte, sino también con los elementos más básicos de la poesía, entre ellos el lenguaje. De esta manera, experimentar con el texto es un intento de llegar al milenarismo invertido del que trata Jameson. En el caso de Ashbery, esta disrupción se da en las fluctuaciones de la línea argumentativa de sus poemas y los pronombres que la forman. Estas fluctuaciones dependen del posicionamiento del “yo” en el poema.

Generalmente, la crítica literaria concuerda con que John Ashbery es el poeta que tiene una mayor cantidad de contraposiciones con el resto de escritores de la Escuela de Nueva York. Desde luego, la poesía de cada uno de los miembros tiene un gran número de diferencias con respecto a la los demás, a pesar de que sus ideas sobre poética generalmente concuerdan, pero en el caso de Ashbery los poemas llegan a tener un corte totalmente diferente al del resto de la escuela. Por ejemplo, todos menos él utilizan anécdotas de su vida diaria como algo elemental para la composición de sus poemas. Puede ser que los textos de Ashbery reflexionen sobre este tipo de experiencias, pero en

⁹ En su ensayo *The Metaphysical Poets*, T. S. Eliot escribe sobre la complejidad de la poesía: “it appears likely that poets in our civilization, as it exists at present, must be difficult. Our civilization comprehends great variety and complexity, and this variety and complexity, playing upon a refined sensibility, must produce various and complex results. The poet must become more and more comprehensive, more allusive, more indirect, in order to force, to dislocate if necessary, language into his meaning” (65).

la mayoría de los casos están ausentes como una mera anécdota¹⁰. En contraste, el relato anecdótico es la parte medular de “Letter Poem #3”, de James Schuyler:

The night is quiet
 as a kettle drum
 the bull frog basses
 turning up. After
 swimming, after sup-
 per, a Tarzan movie,
 dishes, a smoke. One
 planet and I
 wish. No need
 of words. Just
 you, or rather,
 us. The stars tonight
 in pale dark space
 are clover flowers
 in a lawn the expanding
 Universe in which
 we love it is
 our home. So many
 galaxies and you my
 bright particular,
 my star, my sun, my
 other self, my bet-
 ter half, my one

A fin de cuentas, nos encontramos con un poema de amor (de hecho, el poema se encuentra en la sección “Loving You” de su tercera colección de poemas, *The Crystal Lithium*). En otras palabras, el amor es el tema central del poema. Por otra parte, no encontramos la anécdota como uno la encontraría en una conversación cotidiana; es decir, el yo poético no cuenta algo que le pasó en algún momento de su vida, sino que describe la noche que comparte con su pareja, presentando lo que han hecho a lo largo de ella. Este recuento es lo que lo lleva a decir lo que siente por su compañero. Así que, aunque el amor sea el centro del texto, la anécdota es lo que conduce argumentativamente hacia él. El yo poético no parte del afecto por su pareja y empieza a relatar su noche con él, sino que se da el movimiento contrario.

Cabe resaltar que, a pesar de estar basado en la mención sobre ciertos hechos de la

¹⁰ El poema “The Instruction Manual”, citado en el capítulo interior, comienza con una anécdota, pero las digresiones del hablante llevan el poema en una dirección diferente al simple relato de ésta.

vida del autor, en este poema no es necesario conocer el referente biográfico de Schuyler para poder comprender el texto. Saber quién es el compañero de quien habla y en dónde vivieron esa noche cambiaría muy poco la lectura del poema. La obra de Frank O'Hara es un caso totalmente contrario. Su poema "Adieu to Norman, Bonjour to Joan and Jean-Paul" dice lo siguiente:

It is 12:10 in New York and I am wondering
 if I will finish this in time to meet Norman for lunch
 ah lunch! I think I am going crazy
 what with my terrible hangover and the weekend coming up
 at excitement-prone Kenneth Koch's
 I wish I were staying in town and working on my poems
 at Joan's studio for a new book by Grove Press

 and Allen is back talking a lot about God
 and Peter is back not talking very much
 and Joe has a cold and is not coming to Kenneth's
 although he is coming to lunch with Norman
 I suspect he is making a distinction
 well, who isn't (1-7, 17-22)

La primera dificultad para la comprensión del poema está en los nombres de las personas que menciona el hablante. El yo poético los menciona como si el lector tuviera un conocimiento previo de todas las personas mencionadas. De hecho, da la impresión de que está hablando con alguien conocido, que el poema está dirigido a una de las personas cercanas al poeta¹¹. La segunda dificultad es la situación en que el yo poético y el resto de las personas mencionadas se encuentran. En una lectura que realizó en la Universidad Estatal de Nueva York (SUNY) en 1964, O'Hara explica lo siguiente: "It's for a friend of mine who was going to France, and I had to hurry up and do it because I was having a farewell lunch with him" (*Dial-A-Poem Poets: Disconnected*). Esta explicación, que generalmente es innecesaria en la lectura de poemas, cambia totalmente el sentido de la línea discursiva del texto. Por ejemplo, en cuanto a las secciones citadas, los primeros dos versos obtienen un referente directo. De esta manera, el lector puede

¹¹ En un sentido estricto sí está dirigido a conocidos del poeta (Norman, Joan y Jean-Paul); sin embargo, el poema no quedó como un texto entre O'Hara y sus amistades, sino que fue publicado en diferentes ediciones, tanto en el primer ejemplar de *Locus Solus* como en *Lunch Poems*, por lo cual el lector es el público general.

comprender de qué está hablando el yo poético. Desde luego, puede llegar a haber cierta comprensión del poema sin este tipo de referencias biográficas, pero ésta es tan sólo limitada, pues en su ausencia sigue habiendo la noción de huecos en cuanto a lo que el lector conoce y comprende. Así, vemos que en la poesía de O'Hara la anécdota es elemental para la composición del poema y su proceso de significación. En este segundo caso, la anécdota es incluso más importante que en el caso de James Schuyler. Esto implica que la vida personal del autor tiene un papel privilegiado en la composición del poema y que por lo tanto hay una presencia muy marcada y definida del "yo".

La poética de Ashbery sigue un curso totalmente diferente. David Lehman indica que: "in a crucial sense John Ashbery does not exist in his poems. A singular quality of his poetry is what I would call its egolessness; the absence of the self as the self is traditionally conceived" (97). En primera instancia, esto se remite a la ausencia de anécdotas en su poesía. Ya que no hay referencias a su vida cotidiana, Ashbery no existe como personaje, o mejor dicho, como *persona*¹², al interior de sus textos; es decir, no hay una ficcionalización de su persona en su poesía. Por lo tanto, contrario al caso de O'Hara, no podemos confiar en que el "I" de sus poemas se refiere a sí mismo. Por otro lado, esta ausencia de *ego* no se limita a un aspecto biográfico. Su poema "The Tennis Court Oath" es un collage en el que contrapone diferentes fragmentos de situaciones. La falta de continuidad entre una y otra tiene un efecto disruptivo en el yo poético. La primer estrofa del poema dice lo siguiente:

What you had been thinking about
 the face studiously bloodied
 heaven blotted region
 I go on loving you like water but
 There is a terrible breath in the way all of this
 You were not elected president, yet won the race

¹² Me refiero en esto momento al término en latín, mismo que J. A. Cuddon define de la siguiente manera: "Originally a mask or false face of clay or bark worn by actors. From it derives the term *dramatis personae* [...] In literary and critical jargon *persona* has come to denote the 'person' (the 'I' of an 'alter ego') who speaks in a poem or a novel or other form of literature" (*Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*). Es diferente al término en español porque se refiere a una ficción y no a una persona real.

All the way through fog and drizzle
 When you read it was sincere the coasts
 stammered with unintentional villages the
 horse begins fatigued I guess ... the calls ...
 I worry (1-11)

El poema de O'Hara es difícil de comprender porque el lector necesita la referencia biográfica para saber qué es lo que sucede en el poema. Ashbery va un paso más allá en cuanto a falta de referencias. En los versos citados nos encontramos con diferentes acciones en diferentes contextos. La particularidad de esta estrofa radica en que la mención de cada una de las acciones se ve interrumpida por la mención de la acción subsiguiente, quedando así cada una incompleta. Tenemos entonces una acumulación de narraciones parciales que no conforman una línea narrativa. David Lehman opina que "All semblance of narrative has been eliminated but some ghostly idea of narrative hovers; the drama rests in the interruption and the leaps" (312). Además, esta falta de información sobre las acciones, junto con la falta de continuidad de las mismas, hacen que el lector no pueda comprender qué es lo que sucede en ellas. Así, estas interrupciones eliminan las posibilidades de significación. Esto a su vez produce la ruptura del yo poético. David Shapiro sugiere lo siguiente:

One of the curious effects of this transformation of "The Tennis Court Oath" into complete and seamless *collage* is the curtailing of the "I" as having much lyric or dramatic nuance. The "I" may now merely be the "I" *not of a persona* but of a piece of *newspaperese* or newspaper, or part of a story pasted, as it were, upon the poem. There is no more of Ashbery to this "I" than the "I" of an alien bit of prose from another source shockingly "fallen into" the poem. The "I" is, indeed, often necessarily linked to the continuous "ego" or "je" of the poem, but a radical deflation of its resonance or dignity has occurred (en David Sweet, 325-6).

Así, vemos que la poca claridad de lo relatado en el poema también causa una ambigüedad del yo poético. Ya que en ningún momento hay información suficiente para poder delimitar el contexto en el que éste se encuentra, resulta difícil tener una idea clara sobre él. Esto hace que se fragmente el yo poético y que su presencia en el poema sea tan sólo parcial. En este sentido, la cualidad de "egolessness" no sólo se refiere a la ausencia de Ashbery en sus poemas, sino que hay una ruptura total del yo poético. Por lo

mismo, el “I” del poema ya no se remite a una *persona* sino que es tan sólo un hablante, un sujeto enunciativo que no tiene trasfondo más allá de las oraciones que construye. Finalmente, esta voz poética tan sólo es el sujeto del enunciado y no de la enunciación. Además, cabe resaltar que el sujeto de la enunciación está totalmente ausente del poema. Hasta este momento había utilizado los conceptos de hablante, voz poética y yo poético como términos intercambiables. En este punto, hablante y voz poética quedan como el resultado, o mejor dicho, los vestigios, de la disrupción del yo poético.

Este tipo de ruptura no sólo se da en cuanto al yo poético sino también en cuanto a las otras *personae* del poema, aunque de una manera muy diferente. En cuanto a ellos, también existe cierta ambigüedad en su identidad, pero en este caso depende de la manera en la que son mencionados. Las primeras estrofas de “They Dream Only of America” son las siguientes:

They dream only of America
 To be lost among the thirteen million pillars of grass:
 “This honey is delicious
 Though it burns the throat.”

And hiding from darkness in barns
 They can be grownups now
 And the murderer’s ash tray is more easily—
 The lake a lilac cube.
 He holds a key in his right hand.
 “Please,” he asked willingly.
 He is thirty years old. (1-11)

El poema en ningún momento da información sobre quiénes son las personas a las que se refiere el pronombre “they” de las primeras dos estrofas. Aquí, el problema no es qué están haciendo “ellos”, sino quiénes son. Es importante mencionar que de nuevo nos encontramos con una cuestión de contexto, pues éste sería el que proporcionaría la información posible para que el pronombre tuviera significación. Es decir, los pronombres funcionan como referente de alguien, pero ya que falta el contexto, nunca nos encontramos con las personas a las que estamos siendo referidos. Ciertamente, siempre hay una distancia entre el pronombre y su referente, pero en este caso nos encontramos

con la ausencia total del segundo. Así, como en el caso en el que el yo era tan sólo un hablante, “they” es tan sólo una referencia vacía y nunca un grupo de *personae*.

Asimismo, la ausencia del referente implica un hueco en el proceso de significación, y por lo tanto la ruptura de éste. Además, Geoff Ward dice lo siguiente al respecto:

“Who are 'they'? We do not know. Is the speaker one of 'them'? This multiplication of instability renders ambiguous phrases that would otherwise have made a kind of sense, such as the imagery of honey burning in the throat [...] We cannot know whether the 'he' referred to twice in the third stanza is the same he, or whether he (or they) have anything to do with they who dream only of America” (106, 7).

Entonces, la falta de significación del pronombre produce una interrupción de la línea argumentativa del texto. Podemos ver que en este poema se da el movimiento contrario que en “The Tennis Court Oath”, pues ahora la ambigüedad del pronombre es la que tiene un efecto sobre el resto de información presente en el poema. Esto es importante porque se trata de una interrupción más precisa del lenguaje. Ya no estamos hablando de la fragmentación de una narrativa sino de unidades incluso más elementales de la lengua como lo son los pronombres.

David Lehman va un paso más allá al decir lo siguiente sobre la ambigüedad de los pronombres: “It would be fairer to speak of the speakers, in plural, in Ashbery’s work. ‘I’ has a feckless habit of sliding into ‘you,’ ‘he,’ ‘she,’ ‘we,’ and sometimes ‘they’” (97). Al respecto, no creo que su adjetivo “feckless” sea el preciso, pues este tipo de cambio tiene un objetivo, y más importante aún, un efecto contundente en la *persona* en cuestión. Por lo demás, se trata de un cambio repentino que se hace sin que la línea discursiva del poema lo justifique. Esto conlleva otro tipo de ambigüedad de los pronombres y de la información concerniente a ellos. En uno de sus poemas más famosos, “Soonest Mended”, Ashbery escribe lo siguiente:

These were then some hazards of the course,
 Yet though we knew the course was hazards and nothing else
 It was still a shock when, almost a quarter of century later,
 The clarity of the rules dawned on you for the first time.
They were the players, and we who had struggled at the game
 Were merely spectators, though subject to its vicissitudes

And moving with it out of the tearful stadium, borne on shoulders, at last. (36-42)

Lehman caracteriza este poema como “a sort of ‘one-size-fits-all’ narrative that could fit into anybody’s biography” (95). Partiendo de esta idea, el poema podría ser aplicado a cualquier persona, o al menos cualquiera se podría identificar con él, gracias a la generalidad de lo que está diciendo. Sin embargo, la pluralidad de este momento de claridad no depende tan sólo de esta generalización. El segundo verso de esta cita hace referencia a un “nosotros”, y por lo tanto el hablante se incluye dentro de un grupo que conoce algo en común. El verso 40 introduce el pronombre “you”, mismo que sustituye el “us” que concordaría con el pronombre anterior de esta estrofa. Así, existe una contraposición entre este grupo y la segunda persona, pues es este último quien comprende la claridad de las reglas. Sin embargo, en el verso siguiente nos volvemos a encontrar con la primera persona del plural. El efecto de esto es crear diferentes tipos de relaciones entre las *personae* del poema y lo que el hablante está articulando. El primer cambio crea distancia entre la segunda persona y el grupo, y por lo tanto lo aliena. El segundo elimina este distanciamiento. Consecuentemente, el hablante y la segunda persona no están bien delimitados, y por lo tanto lo que suceda para uno también pasará para el otro. En otras palabras, esta confusión de los pronombres hace que la experiencia suceda para ambos. En este punto volvemos a encontrar la performatividad del lenguaje, esta vez lograda a través de la disrupción de elementos de la lengua, tales como los pronombres. Por otra parte, esta performatividad implica una fluctuación en cuanto a la línea argumentativa del texto, pues el poema primero indica que el momento de claridad sucede para un grupo delimitado de poemas, pero inmediatamente la disrupción del lenguaje amplía este grupo, contradiciendo así lo que había sido expuesto originalmente.

En algún momento de su carrera, Kenneth Koch dijo que el objetivo poético de la Escuela de Nueva York era “to write poetry that is better than poetry” (en Lehman, 6). Lehman, por su parte, expande esta idea diciendo que “[they had] the conviction that

poems were linguistic engines” (8). En general, ambos comentarios apuntan a una misma dirección: el carácter *avant-garde* de la Escuela de Nueva York. Esto, desde luego, implica que dentro de esta escuela se harán un gran número de experimentos poéticos, y que la base de esta experimentación será el lenguaje. Ashbery experimenta eliminando el contexto de diferentes componentes de sus poemas y por lo tanto impidiendo su significación. Asimismo, la poética asociada con el milenarismo invertido de Fredric Jameson se refleja en Ashbery en la interrupción del lenguaje y otros elementos del poema, como los pronombres, sus *personae* y sus referentes.

Each Joining a Neighbor:
Performatividad y conjunción

Una de las prácticas poéticas más importantes para la escuela de Nueva York fue la colaboración. No sólo escribieron poemas conjuntamente con otros miembros del grupo, sino que incluso exploraron otros géneros literarios, tales como la novela (aunque hay que admitir que la única obra significativa de este género fue *A West of Ninnies*, escrita por Ashbery y Schuyler) y el teatro, en el cual fueron relativamente prolíficos, a la vez que trabajaron con diferentes pintores, entre ellos Jane Freilicher y Larry Rivers, para la puesta en escena de sus obras. Si bien generalmente se considera a Ashbery, O'Hara, Koch y Schuyler como las figuras centrales de la escuela, estos cuatro poetas tuvieron cierto intercambio intelectual con otras figuras que, aunque no tan importantes como ellos, también estuvieron de una u otra forma relacionadas con la escuela, tales como Barbara Guest o James Merrill¹³. En general, podemos decir que un aspecto esencial para que este grupo de escritores tomara su carácter de escuela poética fue mantenerse en contacto cercano, tanto personal como profesional, con los artistas y escritores de su momento.

El otro movimiento literario que tuvo lugar en los años cincuenta en Estados Unidos es el de la Generación Beat. Al leer *Howl* u *On The Road* podemos ver que las experiencias que Ginsberg y Kerouac tuvieron con el resto de miembros de la generación juega un rol primordial para la composición de los textos. Lo que es más, estas vivencias no sólo permean lo que ambos escriben, sino que son la base del contenido temático de sus obras, así como la razón para escribirlas. Habiéndose desarrollado en un ambiente artístico en el que la colaboración entre artistas es una forma de composición en boga, y siendo tan importante para ellos las experiencias con el resto de miembros de la

¹³ Este último no es considerado miembro del grupo como tal, pero en algún momento de su carrera, John Bernard Myers y el director de teatro Herbert Machiz lo incluyeron en proyectos en los que trabajaron principalmente con la Escuela de N.Y.

generación, resulta curioso que las prácticas colaborativas no tengan un papel importante en la obra de estos escritores¹⁴. Lo que llama todavía más la atención es que la Escuela de Nueva York, a pesar de su predilección por este tipo de prácticas de composición, aunado a que conocían a los escritores Beat (incluso llegaron a hacer lecturas de poemas juntos), jamás buscó colaborar con esta generación.

No es nada raro encontrar que la crítica literaria contraponga estos dos grupos de escritores. Cierto es que existen muchas diferencias y contraposiciones entre la poética y las prácticas de composición de ambos grupos, pero pensarlos como escuelas contrarias me parece excesivo. En primer lugar, ambas emergieron de manera independiente de la otra; es decir, no es que una haya empezado a escribir bajo ciertos preceptos y la otra haya creado su poética por estar en desacuerdo con la primera. Asimismo, nunca se dieron competencias o conflictos por ver quién escribía un tipo de literatura más aceptado o aclamado. En general, el desarrollo de la poética de cada grupo, así como de su obra, se dio sin interés alguno por el desarrollo del otro. Por esto, las ideas exploradas dentro de su obra, o más particularmente, las aproximaciones a ciertas ideas, son consideradas de manera muy diferente entre cada grupo. Me sirvo precisamente de la contraposición recurrente entre estos grupos para explicar lo que significa “experiencia” para la poesía de John Ashbery. Una de las características generales de la generación Beat en cuanto a su aproximación a las vivencias es que siempre relacionan estas últimas con una experiencia espiritual. Por ejemplo, en la primera sección de *Howl*, Allen Ginsberg enlista el tipo de experiencias que su generación tenía, y en un punto dice lo siguiente “who loned it through the streets of Idaho seeking visionary indian angels *who were visionary indian angels*” (v. 25). Esta oración subordinada es importante porque no da información extra

¹⁴ Aunque sí se pueden encontrar ejemplos de colaboración en la generación Beat, tales como *Pull My Daisy*, de Kerouac, Ginsberg y Cassady, o *And The Hippos Were Boiled in the Tanks*, de Kerouac y Burroughs, se trata de experimentos aislados que no resultan significativos para el corpus literario de los autores. Por otra parte, esta generación tuvo muchas colaboraciones con otros artistas (particularmente músicos) distintos de los escritores Beat, pero estuvieron enfocadas principalmente a las lecturas públicas de sus poemas y no a la producción literaria, como en el caso de la Escuela de N.Y.

sobre los ángeles de una manera objetiva, sino que es la voz poética diciendo autoritativamente que en verdad eran ángeles visionarios. Esto implica que la mención de ellos en el poema les adjudica esta característica. Por otra parte, su poema "Please Master" es una narración indirecta de una escena erótica en la que no nos encontramos con una estructura narrativa, sino que está escrito en forma de una oración en la cual el hablante le pide a su amo que lo posea sexualmente, explicando paso por paso qué es lo que desea que haga.

En cambio, como expuse en el capítulo anterior, las vivencias no tienen una importancia significativa en la poesía de Ashbery. Además, como se puede ver en "The Tennis Court Oath", muchas veces los poemas carecen de un referente situacional directo, o al menos es tal su vaguedad que resulta incomprendible, razón por la cual los poemas se alejan de la poesía referencial, y por consiguiente de la representación de una experiencia¹⁵. Sin embargo, como ya también lo he apuntado antes, a pesar de la ruptura de ciertas unidades lingüísticas, misma que a su vez produce la disrupción de elementos básicos de la poesía, los textos de Ashbery no buscan una ruptura total del lenguaje como se da en la poesía *post-avant-garde*. Esto es importante porque el contenido semántico nunca es eliminado de sus textos, y si el significado de un signo lingüístico necesita un referente extralingüístico para poder ser considerado como tal, el texto no puede escapar del todo de la poesía referencial. De esta forma, aunque no se represente como en el caso de los textos Beat o en los poemas de Schuyler, las experiencias siguen estando presentes en la poesía de Ashbery. David Lehman observa que "For Ashbery, it is important to remember, the poem is a performance of an experience rather than a commentary on experience" (105). *Random House Dictionary* define experiencia de la siguiente manera: "the observing, encountering, or undergoing of things generally as they occur in the course of time", en tanto que el *Concise Oxford English Dictionary* lo hace

¹⁵ Esto, en un sentido de una narrativa anecdótica.

como “an event or activity which leaves a lasting impresión”. Basándome en estas dos definiciones, a partir de ahora consideraré dicho concepto como el acto de presenciar o percibir algo que tiene (me refiero al acto, no a lo percibido) un efecto sobre el sujeto de la acción. A continuación cito uno de los poemas más conocidos de Ashbery, “Some Trees”, para explicar a qué se refiere Lehman:

These are amazing: each
 Joining a neighbor, as though speech
 Were a still performance.
 Arranging by chance

To meet as far this morning
 From the world as agreeing
 With it, you and I
 Are suddenly what the trees try

To tell us we are:
 That their merely being there
 Means something; that soon
 We may touch, love, explain.

And glad not to have invented
 Such comeliness, we are surrounded:
 A silence already filled with noises,
 A canvas on which emerges

A chorus of smiles, a winter morning.
 Placed in a puzzling light, and moving,
 Our days put on such reticence
 These accents seem their own defense.

Continuamente se dice sobre la poesía temprana de Ashbery que es muy similar a la de Wallace Stevens e incluso a veces se sugiere que la intenta emular. Este poema está sin duda alguna inscrito dentro de la tradición stevensiana, pues no sólo está escrito con un ritmo y una métrica que recuerdan a los poemas de Stevens, sino que el carácter reflexivo del poema no dista mucho del de poemas como “The Plain Sense of Things” o “The Poems of our Climate”. La diferencia es que, generalmente, las reflexiones de Stevens están enfocadas a tratar sobre los efectos de la imaginación en la poesía (como se puede ver cuando en “The Plain Sense of Things” dice que “Yet the absence of the imagination had / Itself to be imagined” [vv. 13-14]), en tanto que el poema de Ashbery

trata sobre el momento en el que se tiene una experiencia. El poema empieza con la premisa de que los árboles están conectados con sus vecinos como si el habla fuera constante, y por consiguiente como si estuvieran continuamente comunicados. Sin embargo, hay una ambigüedad creada por la polisemia del gerundio “joining”: puede ser que los árboles estén continuamente conectados con un vecino o que ellos sean los que crean esta conexión para los vecinos. En este sentido, los árboles serían los agentes de esta conexión. Después, el hablante menciona que el hecho de encontrarse con la segunda persona del poema; es decir, al tener una conexión con alguien similar a la que tienen los árboles entre sí, ambos se vuelven lo que los árboles les intentan decir que son, y su mera presencia (la de los árboles) abre la posibilidad de que las personas se comuniquen y se relacionen. Así, una vez más los árboles son los agentes de la relación. Es importante notar que el hablante utiliza la expresión “suddenly”, pues esto indica que no estamos tratando con un proceso sino con un cambio inmediato. Asimismo, no hay una acción en particular que produzca este cambio, sino que depende de la intención de los árboles, o mejor dicho, de la conciencia por parte del hablante de esta intención. Así, el proceso lógico se da de la manera siguiente: primero tenemos la premisa sobre los árboles y luego el hablante se vuelve consciente sobre ésta y la relación que tiene con ella. Así, pasa a ser “lo que los árboles le tratan de decir que es”, lo cual tiene un efecto en su posibilidad de relacionarse con una segunda persona. De esta manera, vemos que el poema no es una narración de una experiencia ni una reflexión sobre ella (y por lo tanto no hay un carácter retrospectivo de ésta), sino una presentación de la misma; es decir, el texto expone la experiencia justo en el momento en el que sucede, o, mejor dicho, el poema hace que la experiencia suceda a medida que éste avanza.

En la introducción mencioné que los estudios críticos sobre Ashbery basan su planteamiento en dos ideas sobre la poesía del autor, a saber, su relación con la poética del expresionismo abstracto en el sentido de concebir al poema como un registro de su

propia creación, y su experimentación con el lenguaje, misma que conlleva la disrupción de las *personae* del poema. A pesar de que el discurso crítico sobre el poeta repite constantemente estas características, la crítica siempre aísla la una de la otra. Ahora bien, hablar sobre el tratamiento de la experiencia es mencionar una más de las ideas expuestas repetidamente por la crítica como una de las características elementales de Ashbery, misma que también es tratada como independiente del resto de las características. Sin embargo, este tratamiento sobre la experiencia es particularmente interesante porque es en donde las dos ideas anteriores sobre la obra del poeta convergen. Además, la presentación de la experiencia se ve más clara cuando se le relaciona con alguna de las ideas explicadas en los capítulos anteriores.

Cabe destacar que tanto el registro del proceso creativo del poema como la disrupción de las *personae* poéticas desembocan en un punto u otro en cierto tipo de performatividad, aunque ambas se dan de manera diferente. Me detengo en este punto para ahondar en la cuestión de performatividad.

En su libro *How To Do Things With Words*, J. L. Austin explica que hay casos en los que “the uttering of a sentence is, or is part of, the doing of an action, which again would not *normally* be described as saying something” (5). Quizás el ejemplo más claro de esto es cuando se celebra un matrimonio y alguno de los novios dice “I do”¹⁶. Al respecto, Austin explica lo siguiente: “In [this example] it seems clear that to utter the sentence (in, of course, the appropriate circumstances) is not to *describe* my doing of what I should be said (Sic.) in so uttering to be doing or to state that I am doing it: it is to do it” (6). A este tipo de enunciados Austin les llama *performative sentence*. De esta manera, se puede decir que la *performatividad del lenguaje* se refiere a cuando la formulación de una oración realiza una acción en un plano extralingüístico. Ahora bien, cuando estamos tratando con poesía este efecto no puede recaer en un plano extralingüístico, puesto que

¹⁶ Utilizo el ejemplo en inglés puesto que es más claro que en español.

tan sólo estamos tratando con lenguaje. Lo que sucede es que el efecto de este tipo de oraciones recae en elementos lingüísticos que son independientes, en un sentido gramatical, de la oración performativa. Es importante notar la diferencia entre referirse a una performatividad del lenguaje y *performatividad del texto*. Al hablar de esta segunda nos encontramos con que no es tan sólo una oración la que tiene un efecto performativo sobre otro elemento del texto, sino que es un grupo de ellas, o más específicamente, una sección del texto como tal que tiene dicho efecto. Asimismo, en algunos casos no se puede encontrar un enunciado preformativo en particular, pues, insisto, esta condición se encuentra en un nivel textual más general.

Tomo como primer ejemplo “The Instruction Manual”. El primer indicio de performatividad en este poema se da en los versos que antes calificué como “cambio de escenario”, los cuales son los siguientes:

And, as my way is, I begin to dream, resting my elbows on the desk and leaning out of
the window a little,
Of dim Guadalajara! City of rose-colored flowers!
City I wanted most to see, and most did not see in Mexico!
But I fancy I see, under the press of having to write the instruction manual,
Your public square, city, with its elaborate little bandstand! (vv. 6-10)

Hablar de cambio de escenario expresa en cierta medida cambios de realidad. Antes de continuar quiero especificar que no me refiero a la realidad como término filosófico sino como *verdad artística* o *verosimilitud*. Helena Beristáin explica que ésta “resulta de la relación entre la obra y lo que el lector cree (acepta creer) que es verdadero” (500); es decir, es lo que dentro de la ficción de la obra se considera como real. En un inicio el hablante se encuentra en una oficina teniendo que redactar una manual de instrucciones. Como expliqué en el primer capítulo, cuando el hablante empieza a soñar, no sólo se imagina estar en Guadalajara sino que en verdad se transporta a la ciudad, pues a pesar de decir “I fancy I see”, la escena cambia en el momento en él que empieza a imaginarlo. Lo más importante es que el hablante tiene el control sobre este cambio y los futuros

cambios de escena en el poema. En este punto podemos hablar sobre otra realidad que sustituye la primera. Versos después se contradice esta idea, pues el hablante insiste en su primera realidad y por ende en su deseo de que lo imaginado sea real. Sin embargo, el resto del poema se desarrolla como si la presencia del hablante en Guadalajara fuera verídica. Así, se refuerza el carácter fidedigno de la segunda realidad, pues, sin importar su relación con la primera, es tratada como sustituto de la primera realidad, y por ende se puede decir que son del mismo grado. Esto habla de la importancia de la imaginación en el poema, pues el acto imaginativo del hablante tiene un efecto en su *persona* como tal, así como en el entorno en el que está y en la verosimilitud del poema. Asimismo, los cambios de la línea argumentativa del texto dependen totalmente del acto imaginativo.

Es importante recordar que el poema funciona como registro de este acto imaginativo, mismo que a su vez es, parafraseando la frase de Lehman (108), el registro de la mente del poeta. Como en todo poema, hay una distancia entre el hablante del texto y el escritor del mismo. En este caso particular es importante cuidar esta diferenciación porque de ella depende la performatividad del texto. Entonces, por una parte tenemos que el hablante está consciente de los efectos que tiene su imaginación y el control que le puede dar en relación con el lugar y situación en los que se encuentra. Por otra, tenemos que la imaginación es el eje conductor de la organización argumentativa del poema. En el primer caso, la imaginación se refiere al hablante dentro de la ficción, y en el segundo al que está creando los enunciados. Así, nos encontramos una vez más con la diferencia entre sujeto del enunciado y sujeto de la enunciación. La cuestión es que el acto imaginativo de cada uno de los sujetos depende del acto imaginativo del otro para que suceda. En otras palabras, cada acto hace que el otro suceda. Ahondando un poco más en esto, el hablante, es decir, el sujeto del enunciado, tiene control sobre el curso del poema gracias a su acto imaginativo, pero para que esto suceda es necesario que el sujeto de la enunciación lo enuncie de esa manera. Asimismo, ya que el sujeto del enunciado

determina el curso del poema, y con ello el registro del proceso lógico del sujeto de la enunciación, dependemos del proceso imaginativo del sujeto del enunciado para poder tener acceso al proceso imaginativo del sujeto de la enunciación. De esta manera, existe un grado de performatividad pues la imaginación del hablante produce la línea argumentativa del poema, y ésta a su vez produce el registro de la mente del poeta. En el primer capítulo mencioné que la performatividad en “*And Ut Pictura Poesis Is Her Name*” yace en establecer un paralelismo poético mientras se argumenta otro tipo de poética. Es decir, como expliqué sobre la performatividad del texto, un elemento del texto hace que se constituya otro elemento sin tratarlo directamente. Esto es lo mismo que sucede en relación a estos dos tipos de imaginaciones.

Ahora bien, si esta performatividad es la encargada de interconectar los sujetos a través del acto imaginativo, también es la causa de las implicaciones que esta conexión tenga. A final de cuentas, el poema trata sobre lo que el hablante empieza a imaginar como modo de procrastinación para la redacción del manual de instrucciones. Sin embargo, tal como en el caso de “*Some Trees*”, no nos aproximamos a esta imaginación retrospectivamente; es decir, el hablante no nos narra una experiencia pasada ni reflexiona sobre ella, sino que vemos al hablante imaginando a medida que vamos leyendo el texto. Así, una vez más nos encontramos con el suceso¹⁷ de una experiencia, misma que es llevada a cabo por la performatividad del texto.

El segundo ejemplo que utilizo es “*Soonest Mended*”. Como en este caso ya había explicado cómo funciona la performatividad, paso inmediatamente a desarrollar la relación entre ésta y la puesta en escena de la experiencia. Ambas características suceden en un mismo punto, que es el momento de comprensión de la relación entre el hablante y su dependencia de las reglas que determinan los riesgos que uno enfrenta “al margen de la sociedad tecnológica” (vv. 1,2). Este punto ocurre en la transición entre la primera y la

¹⁷ En el sentido de que esta experiencia sucede a medida que avanza el texto.

segunda estrofa:

or a wound will flash
 Against the sweet faces of the others, something like:
 This is what you wanted to hear, so why
 Did you think of listening to something else? We are all
 Talkers, it is true, but underneath the talk lies
 The moving and not wanting to be moved, the loose
 Meaning, untidy and simple like a threshing floor.

These were then some hazards of the course,
 Yet though we knew the course was hazards and nothing else
 It was still a shock when, almost a quarter of century later,
 The clarity of the rules dawned on you for the first time.
They were the players, and we who had struggled at the game
 Were merely spectators, though subject to its vicissitudes
 And moving with it out of the tearful stadium, borne on shoulders, at last. (28-42)

A lo largo de la primer estrofa, el hablante desarrolla las dificultades de vivir en la sociedad tecnológica de su momento (el volumen en el que está incluido este poema, *The Double Dream of Spring*, fue publicado en 1970), la inevitabilidad de estas dificultades y el conocimiento que la gente tiene sobre ésta. Al principio de la segunda estrofa, el hablante menciona su comprensión de las reglas de estas dificultades y en qué posición se encuentra delante de ellas. David Lehman dice que “[this] is not the description of an experience but the experience itself: a moment of clarity, when ‘you’ discover that you are a spectator, not a player, in the hazardous game, though it may be your destiny nevertheless to be ‘borne on shoulders,’ like the home-run-hitting hero, as the crowd is moved to tears” (95). Por tercera vez no vemos que el hablante haga una mención retrospectiva, sino que lo que Lehman califica como “momento de claridad” es en realidad la comprensión del hablante de las reglas ya antes mencionadas. De esta manera, el contacto que el lector tiene con la experiencia sucede una vez más a medida que la va leyendo. En el capítulo anterior expliqué que la confusión de los pronombres al principio de la segunda estrofa expande la experiencia, pues al no tener un referente claro sobre quién y cómo está relacionado al momento de claridad, sucede de igual manera tanto para la primera como para la segunda persona. Un vez más nos encontramos con una

performatividad similar a la del poema anterior, pero en lugar de ser entre diferentes sujetos es entre diferentes *personae* del poema. Además, esta performatividad es la que determina la magnitud de la experiencia. De igual manera, si la magnitud de lo representado es expandido, también lo es la magnitud de la representación. De este modo, la performatividad define la presentación de la experiencia.

Hasta el momento he mencionado cómo dos diferentes tipos de performatividad, por una parte la performatividad del texto y por otra la performatividad del lenguaje, unen dos características de la poesía de Ashbery, el poema como registro de su proceso creativo y la disrupción de elementos lingüísticos y poéticos, en relación con una característica más de la obra del poeta, la puesta en escena de la experiencia. Sin embargo, hasta ahora esta unión a sido mediante un paralelismo, pues ambas características producen un efecto similar en los poemas a través de un mismo medio, su performatividad. Sin embargo, la relación entre ambas características no se limita a este paralelismo; hay una conjunción en la que ambas coexisten en los poemas. En 1972 Ashbery publicó *Three Poems*, libro conformado, como su título lo dice, por tres poemas largos en prosa. El principio del primer poema, “The New Spirit” es un excelente ejemplo de esta convergencia:

I thought that if I could put it all down, that would be one way. And next the thought came to me that to leave all out would be another, truer way.

clean washed sea

The flowers were.

These are examples of leaving out, but, forget as we will, something soon comes to stand in their place. Not the truth, perhaps, but—yourself. It is you who made this, therefore you are true. But the truth has passed on

to divide all.

(Ashbery, 247)

De forma similar a “The Tennis Court Oath”, tenemos aquí una narración fragmentada. La diferencia es que en este caso no tenemos fragmentos de diferentes narrativas que al final no forman una línea narrativa, sino que tenemos una sola narración

inconclusa de la cual fueron eliminados distintos pasajes. Desde el principio nos volvemos a encontrar con el registro del proceso creativo del poema, pues vemos al hablante reflexionando sobre qué y qué no debe de ser incluido y en el poema, así como las implicaciones de estas inclusiones u omisiones. Al decidirse por la exclusión total en el poema, y al decir que se trata de “[a] truer way”, se infiere que la omisión produce tanta significación como la inclusión. Lo que es más, la relación entre estas dos es la que produce el significado. Asimismo, los fragmentos eliminados de la narrativa funcionan como ejemplos de la omisión de lo tratado en el poema. Esta ejemplificación contrapone el poema con “*And Ut Pictura Poesis Is Her Name*”, pues en este último el hablante sugería una poética mientras realizaba una totalmente diferente al interior del texto, en tanto que en “*The New Spirit*” la poética planeada y la realizada es la misma. Así, cuando el poema registra las reflexiones del hablante, éstas últimas van teniendo su aplicación a medida que el texto avanza, lo cual es tanto una performatividad del lenguaje como del texto.

Esta relación entre inclusión y omisión tiene también un efecto en las *personae* del poema. Lo que emerge de los ejemplos de omisión, o sea, de la aplicación de la aseveración central de la cita, es el posicionamiento del “tú” en relación con el poema. Sin embargo, este “tú” es tratado como si fuera el que está creando el poema, siendo que en realidad el agente creativo es el sujeto del habla, mismo que claramente se diferencia de la segunda persona. De esta manera, de nuevo tenemos una ambigüedad en lo que a pronombres se refiere. Esto se vuelve todavía más complejo cuando se considera lo que dice David Sweet sobre este pasaje: “While ‘they’ represent everything omitted, ‘you’ is the domain of everything ‘put in’— that is, everything that resist the ‘I’s’ leaving out” (328). Sweet ahonda sobre esto diciendo que “it is virtually impossible to know whether the ‘I’ and ‘you,’ subject and object, of the poem are distinct entities of internalized divisions. A strange, hostile complicity surrounds them, like that between the ‘leaving-out’ and the

'putting-in'".

Consecuentemente, este punto es el registro del proceso creativo crea la ambigüedad de los pronombres, misma que produce una disrupción de las *personae* del texto. De la misma forma, los dos diferentes tipos de performatividad, que hasta el momento habían sido exclusivos de tan sólo una de las características mencionadas de la poesía de Ashbery, se ven conectados y funcionan de manera conjunta. Por otra parte, la presentación de la experiencia parte del registro del proceso creativo y se ve expandida por la ambigüedad de los pronombres. Así, dos ideas que en un inicio eran aparentemente independientes, y que la crítica considera siempre de manera separada, se ven unidas por medio de sus performatividades y de la representación de la experiencia en los poemas de Ashbery.

Conclusión

La posición que tienen los poetas de la escuela de Nueva York en la poesía actual no necesariamente le hace justicia a la manera en la que eran percibidos mientras la escuela formó parte de la literatura *avant-garde* de Estados Unidos. No sugiero que se deba revalorar la influencia que tienen estos poetas en la actualidad, pero cierto es que hay una disparidad entre su fama en vida y su reconocimiento post-mortem (o en su vejez, como es el caso de Ashbery). Claro, esto no es ninguna particularidad de esta escuela; se da en todo momento histórico y con todo grupo de poetas. Otro excelente ejemplo de esto es Robert Southey, quien no sólo era Poeta Laureado de la corona inglesa, sino que estuvo importantemente relacionado con las figuras centrales de la primera generación del romanticismo inglés, Wordsworth y Coleridge, y sobre quien raramente se habla hoy en día. En cuanto a la escuela de Nueva York, esta diferencia se nota claramente en Frank O'Hara y John Ashbery, pues el primero no sólo era el poeta más apreciado de su momento, sino que fue una de las figuras centrales para el mundo del arte en Estados Unidos desde finales de los 40 hasta su muerte en 1966, en tanto que la presencia de Ashbery (incluso física) no fue tan importante en su momento, y ahora es el poeta más leído de esta escuela. Un ejemplo quizás aún más claro son James Schuyler y Kenneth Koch, a quienes casi no se les lee en la actualidad a pesar de su importancia para este grupo de poetas.

Resulta particularmente interesante la relación geográfica de Ashbery con la Escuela de Nueva York. En primera instancia, hay que recordar que ninguno de los poetas de dicha escuela nació en Nueva York (la ciudad, Ashbery nació en Rochester, pero el nombre de la escuela no se refiere al estado sino a la ciudad en particular) y que los poetas no se conocieron ahí, sino en Cambridge, Massachusetts, mientras estudiaban en Harvard. Así, el nombre de la escuela deriva meramente de la importancia de esta ciudad (o del ambiente artístico en ella) para su conformación como escuela vanguardista. Por

eso resulta llamativo que Ashbery haya estado ausente de la ciudad la mayor parte del tiempo durante el cual contribuyó más con esta escuela. Por lo mismo, tuvo una presencia muy particular en el ambiente artístico del momento, pues a pesar de colaborar constantemente con otros artistas y poetas, nunca fue una personalidad, después de su partida, como O'Hara o Larry Rivers. De esta manera, lejos de enajenarlo, esta ausencia lo hizo especial con respecto al resto de miembros del grupo. Lehman comenta que: "Ashbery's absence was a central presence for the three poets that remained in New York: Their transoceanic correspondence was frequent and voluminous, and the fact that Paris was one of the cardinal points on the New York School compass was a bulwark against provincialism, a reminder that this American poetry movement defined itself in a broad international context" (77).

Siempre es peligroso hacer ese tipo de aseveraciones, pero creo que no es nada disparatado pensar que John Ashbery es uno de los poetas vivos que mayor influencia tienen en la poesía norteamericana de hoy en día. Ciertamente es que su última colección, *Planisphere*, publicada a finales del 2009, fue recibida no como una obra importante por sí sola, sino como un libro en el que resuena la obra de un poeta consagrado, cuya productividad poética sustancial tuvo lugar hace ya algunas décadas. Pero esto tan sólo confirma lo que digo, pues, en otras palabras, *Planisphere* fue una reminiscencia de la figura de Ashbery en la tradición poética norteamericana. Gracias a esta posición, su obra poética no depende tan sólo de lo que la academia diga sobre él, pues es tan vasto su grupo de lectores que sus textos están definidos por más que la literatura académica que se escribe sobre ellos. Sin embargo, incluso en estas otras opiniones también son recurrentes el registro de la creación del poema y la disrupción del lenguaje como características elementales de su poesía. Excelente ejemplo de esto es David Lehman, pues no obstante la seriedad y minuciosidad de su estudio, estamos lidiando con el libro de otro poeta, y no de un miembro de la academia como tal. Claro está, esto presenta otro

problema, pues la crítica literaria de hoy en día no depende únicamente de la academia, e incluso a veces esta última tiene un papel menos importante que otro tipo de crítica literaria, como en el caso de Ron Silliman y la poesía post-avant. En general podemos decir que el libro de Lehman se ubica en medio de tres diferentes tipos de autoridad: la crítica académica (por su importancia para los estudios sobre Ashbery), la crítica externa a esta misma, y la opinión de otros escritores que no tienen un objetivo crítico como tal. A su vez, dicho libro sirve como ejemplo (y recopilación) de la idea general que los lectores tienen de la obra de Ashbery.

Si estas dos ideas son recurrentes no sólo en el discurso académico sino, en general en la idea que los lectores tienen sobre la poesía de Ashbery, los poemas se ven determinados por ellas. Lo que es más, es muy común que el lector tenga una idea sobre las características de su obra poética incluso antes de que comience a leerla, por lo cual se encuentra predispuesto a buscarlas en aquello que lee. En general, esto no debería de ser problemático puesto que sucede en con la inmensa mayoría de las figuras importantes de la literatura, o quizás mejor dicho, por ser una problemática generalizada no tiene una importancia en particular. Sin embargo, en el caso de Ashbery el discurso sobre su obra presenta un conflicto, pues las características que dicho discurso expone no se comportan precisamente de la manera en la que se les considera. En general, se puede decir que el registro del proceso creativo del poema, o del movimiento de la mente del poeta, sucede de manera bastante cercana a la forma en que la crítica lo presenta, aunque en realidad se puede poner en duda si en realidad sucede de manera paralela a la llamada Action Painting o si nos encontramos con dos resultados diferentes que parten de la misma intención. De la misma manera, la disrupción de unidades lingüísticas produce la disrupción de otros elementos básicos de la poesía. Incluso esta disrupción tiene mayores implicaciones, las cuales van más allá de los propósitos de esta investigación. Por ejemplo, *The Vermont Notebook* es un libro realizado conjuntamente con Joe Brainard. En

él, todo poema va acompañado de una ilustración realizada por el pintor. Lo interesante es que la significación se produce no únicamente con el poema, sino también con la ilustración que lo acompaña. Así, no tenemos una relación efrástica entre ambos elementos, pues uno no es la representación del otro, sino que ambos son partes del proceso de significación. Ahora bien, la relación entre estas dos ideas y su conexión mediante la (re)presentación de la expresión es un punto importante de las imprecisiones del discurso crítico sobre Ashbery.

No es necesario saber mucho sobre lingüística para notar el problema que presentan las palabras con un campo semántico demasiado amplio. Tomemos como ejemplo la palabra “cosa”. En general, uno la puede utilizar para denominar un sinnúmero de conceptos. Cuando uno no comprende algo puede decir “¿qué es esa cosa?”, cuando uno quiere incluir muchas posibilidades en lo que articula puede decir “quería hacer algo pero no recuerdo qué cosa”, y así sucesivamente. Asimismo, uno la puede incluir en muchísimos contextos: “¿qué cosa te dijo?”, “¿qué cosa quieres tomar?”, etc. De hecho, a este tipo de palabras se les denomina en francés *mots valises*, puesto que un sinnúmero de conceptos pueden ser incluidos en ellas. La palabra “experiencia” se comporta de manera similar. Si bien no estamos tratando con otra *mot valise* como tal, puesto que no se le puede adjudicar tal variedad de conceptos indiscriminadamente, de igual forma es difícil dilucidar su significado. Uno puede aproximarse al concepto de “experiencia” desde un punto de vista filosófico, psicoanalítico, psicológico, etc., y siempre se va a considerar de diferente manera. Lo que es más, diferentes teorías dentro de una misma disciplina alteran de igual forma dicho concepto. Por esto resulta bastante problemático hablar sobre la experiencia en un autor. Para poder hacer esto es necesario delimitar dicho concepto para así saber en qué términos se está utilizando la palabra.

Esta delimitación puede realizarse de forma directa, o sea, el autor puede decir “por experiencia me refiero a tal y tal término”, o también se puede hacer contextualizando la

palabra. Es aquí donde radica la importancia de las imprecisiones críticas sobre la obra de Ashbery. Por una parte, analizar qué es lo que sucede, o sea, cómo se (re)presenta la experiencia en sus textos es ya una contextualización en sí misma, pero ésta puede llegar a desarrollarse aún más. En el momento en el que se especifica que esta presentación está relacionada con la disrupción del lenguaje y con el registro del proceso creativo del poema, se amplía la información sobre cómo está siendo tratada la experiencia en el poema, y por lo tanto se está delimitando las particularidades del concepto “experiencia” en el texto mismo. De esta manera, marcar la relación entre estas tres características de la poesía de Ashbery incrementa la información sobre el concepto en cuestión y posibilita un mayor desarrollo sobre éste. Asimismo, esta relación no sólo tiene un efecto sobre la experiencia y su tratamiento, sino que a su vez amplía de la misma manera las otras dos características. Gracias a esto, se puede hablar en términos más vastos de cómo trabajan estas últimas y cuáles son sus implicaciones en el texto.

Por último, este nuevo manejo de dichas características es desde luego una contraposición con el discurso crítico sobre Ashbery. Sin embargo, no es contrario a éste en el sentido de que lo niegue, sino que por el contrario, lo expande y lo complementa. Insisto, el error de dicho discurso no radica en cómo explica que funcionan estas características, sino que falla en relacionarlas entre sí mediante la presentación de la experiencia y las performatividades tanto del texto como del lenguaje. La importancia de esto es que, si esta relación es frecuente, las dos grandes líneas discursivas sobre la poesía de Ashbery están constantemente conectadas, lo cual implica que los textos se lean desde otra perspectiva. No estoy sugiriendo que se les vea de una forma totalmente diferente, pero, al expandir este discurso, el punto de partida para la lectura del corpus poético de Ashbery es más amplio y con ello las primeras lecturas pueden ir más allá de tan sólo relacionar los textos con las características que el discurso generalmente menciona como básicas.

Bibliografía

- Ashbery, John. *Collected Poems 1956-1987*. Nueva York: Library of America, 2008.
- Ashbery, John y Kenneth Koch. "A Conversation with Kenneth Koch", en *This Record*. <http://thisrecording.com/today/2011/1/20/in-which-john-ashbery-and-kenneth-koch-start-making-sense.html> [Recuperado el 23 de enero del 2011].
- Austin, J. L. *How To Do Things With Words*. Londres: Oxford UP, 1976.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México, DF: Porrúa, 2006.
- Bürger, Peter. "The Problem of Aesthetic Value", en *Literary Theory Today*, Peter Collier, Helga Geyer-Ryan, eds. Nueva York: Cornell UP, 1990. pp. 23-34.
- Concise Oxford English Dictionary*. Nueva York: Oxford UP, 2008.
- Cuddon, J. A. *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Londres: Penguin Books, 1998.
- Eliot, T. S. "The Metaphysical Poets", en *Selected Prose of T. S. Eliot*. Frank Keromde, ed. Nueva York: Farrar, Strauss and Giroux, 1975. pp. 59-67.
- Ginsberg, Allen. *Collected Poems 1947-1997*. Nueva York: Harper Perennial Modern Classics, 2007.
- Heaney, Seamus. "Crediting Poetry", en *Opened Ground. Selected Poems 1966-1996*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1998. pp. 413-430.
- Horace. *Satires, Epistles, Ars Poetica*. H. R. Fairclough, trad. Massachussets: Loeb Classics, 2005.
- Hungerford, Amy. "The American Novel Since 1954", en *Yale University: Open Yale Courses*. <http://oyc.yale.edu/english/american-novel-since-1945/content/transcripts/transcript-8-jack-kerouac-on-the-road> [Recuperado el 14 de diciembre del 2010].
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
- Lehman, David. *The Last Avant-Garde: The Making of the New York School of Poets*. Nueva York: Anchor, 1999.
- Miklitsch, Robert. "John Ashbery", en *Contemporary Literature*, Vol 21, No. 1. pp. 118-135. <http://www.jstor.org/stable/1207866> [Recuperado el 29 de diciembre del 2009]
- Namuth, Hans. "Pollock Painting (1951)", en *UbuWeb*. http://www.ubu.com/film/namuth_pollock.html [Recuperado el 20 de marzo del 2011].

- O'Hara, Frank. "Adieu to Norman, Bonjour to Joan and Jean-Paul", en *The Dial-A-Poem Poets: Disconnected*, en *UbuWeb*. <http://www.ubu.com/sound/disconnected.html> [Recuperado el 28 de septiembre de 2010].
- O'Hara, Frank. *Collected Poems*. Donald Allen, ed. Berkeley: University of California Press, 1995.
- Random House Webster's Dictionary*. Nueva York: Random House, 2005.
- Schuyler, James. *Collected Poems*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1998.
- Sweet, David. "'And *Ut Pictura Poesis* Is Her Name': John Ashbery, the Plastic Arts, and the Avant-Garde", en *Comparative Literature*, Vol. 50, No. 4. pp. 316-332. <http://www.jstor.org/stable/1771527> [Recuperado el 29 de diciembre del 2009]
- Ward, Geoff. *Statues of Liberty: The New York School of Poets, second edition*. Hampshire y Nueva York: Palgrave, 2001.
- Wheeler, L. Kip. "Literary Terms and Definitions", en *Carson-Newman*. http://web.cn.edu/kwheeler/lit_terms_M.html#metapoetry_anchor [Recuperado el 9 de abril del 2011].
- Zinn, Howard. *A People's History of the United States*. Nueva York: Prentice Hall, 2003.

[Recuperado el 28 de septiembre de 2010].

O'Hara, Frank. *Collected Poems*. Donald Allen, ed. Berkeley: University of California Press, 1995.

Random House Webster's Dictionary. Nueva York: Random House, 2005.

Schuyler, James. *Collected Poems*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1998.

Sweet, David. "'And *Ut Pictura Poesis* Is Her Name': John Ashbery, the Plastic Arts, and the Avant-Garde", en *Comparative Literature*, Vol. 50, No. 4. pp. 316-332. <http://www.jstor.org/stable/1771527> [Recuperado el 29 de diciembre del 2009]

Ward, Geoff. *Statues of Liberty: The New York School of Poets, second edition*. Hampshire y Nueva York: Palgrave, 2001.

Wheeler, L. Kip. "Literary Terms and Definitions", en *Carson-Newman*. http://web.cn.edu/kwheeler/lit_terms_M.html#metapoetry_anchor [Recuperado el 9 de abril del 2011].

Zinn, Howard. *A People's History of the United States*. Nueva York: Prentice Hall, 2003.