

Écfrasis y otras ruinas.
“Autorretrato en espejo convexo” de John Ashbery*

Carlota Fernández-Jáuregui Rojas

“Today is uncharted”

John Ashbery, *Autorretrato en espejo convexo*

“Por accidente, y a veces al borde del accidente, sucede que escribo sin ver”
 Jacques Derrida, *Memorias de ciego. El autorretrato y otras ruinas*

Creo que uno de los motivos de la dificultad (A) que la escritura de John Ashbery desarrolla, y que se descubre en la experiencia de su lectura, reside en que la sintaxis de su poesía nos obliga a continuar irremediabilmente en su curso, sin que podamos retener lo que antes se ha enunciado. Olvidamos lo inmediatamente anterior, de manera que nunca sabemos verdaderamente en qué punto estamos, «pero, ¿por dónde iba yo?»¹. La desorientación irrumpe porque desconocemos con qué otro elemento se mantiene esta relación asimétrica y no consumada², que se anuncia en la «posibilidad de cumplimiento»³ pero siempre queda por descubrirse, «en un gesto recurrente/ de llegada»⁴. Hacemos una pausa –violentando el ritmo de la sintaxis– y nos preguntamos qué ha pasado: «And what about what was there before?»⁵. Y su poesía nos deja ahí, en medio de ese vacío ilocalizable, en el que hemos olvidado lo anterior, y lo siguiente se presenta todavía invisible: a medio camino, esperando, entretanto, *meanwhile*.

Su escritura comienza por ese punto intermedio, andadura sostenida por fognazos de luz, intermitencia; el sentido se encuentra suspendido en la tensión de una ingravidez, que *ya no* es sin ser *todavía*, momento suspendido por una tensión invisible, sostenido y retirado al mismo tiempo. La poesía de John Ashbery es la especulación sobre aquello que creemos haber entrevisto con la mirada. Vistazo y trazo entre los que existe un vacío temporal, salto incartografiable en el espacio del entretanto, que sucede sin una dirección definida, «para contemplar aquello que está a punto de ocurrir»⁶, siempre «esperando a que alguien llegue»⁷.

* Este artículo ha sido realizado durante el disfrute de una beca FPU del MEC

¹ Ashbery [DF: 218]. De aquí en adelante abreviaremos *Diagrama de flujo* como DF; *Autorretrato en espejo convexo* como AEC, y *Tres poemas* como TP. Todas las cursivas de las citas son mías.

² Como veremos, existe una relación causal entre la asimetría de todas las relaciones o correspondencias poéticas que aparecen en su obra, y la pérdida temporal que desestabiliza dichas relaciones, provocada por el propio curso de su escritura.

³ Ashbery [TP: 109]

⁴ Ashbery [AEC: 203]

⁵ «¿Y qué pasa con lo que hubo antes allí?», Ashbery [TP: 77]

⁶ Ashbery [AEC: 61]

⁷ *Ibidem*

⁸ Ashbery [AEC: 235]

⁹ Ashbery [AEC: 203]

¹⁰ Ashbery [AEC: 77]

¹¹ «Un día llamó un hombre cuando yo no estaba, / y dejó este mensaje», en Ashbery [AEC: 65]

¹² Escribe Miguel Casado [2001: 146]: «sin embargo, la frase que sucede a esta conclusión rotunda, se inicia con un “pero...”. La idea recién afirmada ya no sirve: “el alma no es un alma”, no hay nada de lo dicho en el cuadro, salvo “nuestro momento de atención”. El ciclo se construye desmintiéndose, anulándose, y haciendo arrancar de este desmentido otro ciclo similar. Ésta es la dinámica estructural del poema». La aparición de ciclos adversativos que excluyen e incluyen también lo ha analizado Helen Vendler [1995], en su análisis de los círculos, y en el elemento por ello autoirónico de su escritura. Declara Ashbery [DF: 226]: «Claro, nos habíamos estado moviendo en un círculo/ todo el tiempo, y ahora hemos llegado al lugar de la decisión».

¹³ Ashbery [DF: 112]

¹⁴ En su poesía, “entrevener” domina frente a la visión directa. Es el verbo destinado para la descripción de los sueños, tan presentes en su obra, pues implica la asimetría y la inseguridad en la conciencia de la visión que estamos describiendo. Así, la visión, aparece siempre en el punto intermedio entre dos espacios y dos tiempos, explicado por «la tendencia a confundir las cosas que me ocurrieron

Así, la mano de Francesco, «el escudo de un saludo»⁸, anuncia pero no descubre, «como queriendo proteger/ aquello que revela»⁹. El curso de su poesía nos empuja a seguir, a continuar incansablemente, en la búsqueda anunciada de una relación que no terminará por consumarse nunca, que se presenta tan sólo como invitación, como anuncio de una relación temporal asimétrica con el lenguaje:

Entre tanto surgimiento nada anticipaba
una marea, tan sólo un agradable estremecerse
[del aire
en el que *todo parecía estar presente*,
apenas pasado o a punto de llegar. Todo era
[invitación¹⁰

El poema se presenta como el lugar del desencuentro¹¹ entre dos espacios que contemplan a destiempo sus distintos ritmos en la intermitencia del reflejo, pues su “centro” está constituido por adversativas en movimiento que lo desdibujan una y otra vez¹²; la estructura se presenta como un *saludo vacío*, que se anuncia sin ser revelado:

(...) Y cuando
estas inmensas estructuras se caen, nadie lo oye:
se arroja una bocanada de humo, un destello, y
[desaparece al momento,
dejando la sensación de que algo ha ocurrido
[allí antes
como el viento que rasga la corriente, pero
[ningún recuerdo ni llanto: es sólo
otra unidad de espacio reducida a sus
[componentes. Un saludo vacío¹³.

La asimetría de la ruina —estructuras que caen y nadie oye— aparece entrevista en «un destello», que arrollado por el curso de la sintaxis, «desaparece al momento». Sin embargo, la escritura, intermediario temporal de su propio desarrollo, deja *entrevener*¹⁴, en el tiempo suspendido del *meanwhile*, la existencia de un recuerdo, de un centro y un sentido. Queda, en «la sensación

de que algo ha ocurrido allí antes», la conciencia insegura de la visión, que se ve arrollada por su propio flujo, y que tambalea las estructuras temporales y las relaciones simétricas: «He visto todo eso, y escribo, y no he visto nada»¹⁵.

El espejo reserva o aparta más de lo que refleja o extiende. Creemos que esa es, o esa podría ser —el lector de la poesía de Ashbery es irremediabilmente consciente, más que nunca, de que no puede sino especular— la tensión¹⁶ que impulsa la écfrasis de su extenso poema, a partir de la pintura homónima de Francesco Mazola:

Giorgio de Chirico once wrote: «It must not be forgotten that a picture must always testify to a *profund* sentation, and that *profund* means *strange*, and that *strange* means little-known or completely *unknown*. For a work of art to be truly *immortal*, it must completely *transcend* human limitations» (...) And even if one doesn't accept it, it is hard to remain unmoved by his *craftsmanship* at the service of a sense of the mystery behind physical appearances, which makes him a precursor of de Chirico himself¹⁷

Todo espejo guarda un secreto, un secreto temporal. El espejo encarna la manifestación visible de la imposibilidad por capturar lo que esconde. Parece cohabitar en la poesía de John Ashbery el presentimiento que anuncia la existencia de un centro espacial con una sintaxis que en su rodeo impide alcanzarlo. Cohabitan, en su tensión —tensión ecfrástica entre el espacio y el tiempo—, la presencia de un sentido y la falta de entendimiento, pues el sentido aparece únicamente bajo la forma de ese secreto que se anuncia sin descubrirse, y que el lenguaje está siempre a punto de desvelar¹⁸. En su escritura parentética, el secreto se cobija en un paréntesis que queda enterrado y amenazado por el alrededor verbal en el que sin embargo se dispersa¹⁹. El sentido se muestra oculto, bajo la extrañeza de lo desconocido, y asegura así que la obra trascienda, pues la «promesa de esa plenitud»²⁰ coincide con los «asuntos de lo oscuro»²¹. El poema incluye excluyendo (*Tres poemas*), avanza renunciando (*Autorretrato en espejo convexo*), recuerda

hace años/ con los sueños recientes», Ashbery [DF: 262]. El lugar de referencia de la escritura de John Ashbery se sitúa en un momento intermedio, tras la anulación del espacio externo y el olvido, pero en el eco de un zumbido que *todavía* puede oírse.

¹⁵ Ashbery [DF: 274]

¹⁶ Para una interpretación de esta tensión, como tensión en la representación entre el medio y el mensaje, en sus relaciones con la pintura, véase el artículo de Leslie Wolf [1980]

¹⁷ Ashbery [1991:31]: «Parmigianino».

¹⁸ Perloff [1981: 262]: «Language always on the point of revealing its secret —this pattern of opening and closing, of revelation and re-veiling, of simultaneous disclosure and concealment is the structural principle of the Ashbery poem».

¹⁹ Entendemos los paréntesis como manifestaciones de la digresión, que permiten estancar el tiempo interno, y a la vez difuminarlo mediante la acumulación parentética en el tiempo de la sintaxis. Nos apoyamos en la descripción que Jiménez Heffernan hace de estos procesos de incorporación: «conceder un intervalo de orden a ciertas partes de su deslizamiento figural, otorgar paréntesis de sentido a la deriva verbal» [2006: 24]. La unión de los paréntesis y del curso fluido de su poesía lleva a la combinación del movimiento imparabable (discontinuidad) y detención (paréntesis donde remansa el tiempo del lenguaje). Así

lo ha advertido Fredman [1983: 114], analizando los “shifting frames” y los “hypotactic indicators” en su poesía. Para el crítico, la combinación de estos dos ritmos en el poema tiene que ver con la combinación de elementos hipotácticos e hipertácticos: «this proliferation of parentheses continually breaks up the hypotactic syntax with paratactic elements». Sobre la hipotaxis, ver también Jiménez Heffernan, 2004. El secreto del lenguaje, pensamos, es ocultado por el tiempo del poema, en el curso de la sintaxis. De ahí la aparición de la espera y del destiempo en su poesía.

²⁰ Ashbery [AEC: 61]

²¹ Ashbery [AEC: 63]

²² Ashbery, [TP: 77]. En su poesía, como declara Harold H. Bloom [2003: 43], «la metáfora afuera/adentro, mente/naturaleza se torna inadecuada».

²³ Tomo el dato sobre la existencia de este debate de Biatostocki [1988]

²⁴ Ashbery [AEC: 207]

olvidando, como el lector en el trayecto por su poemas. El interior del paréntesis no es un lugar seguro, está sometido al exterior: «we see this moment from *outside as within*»²², desde afuera como si estuviésemos dentro. Todo espejo es, por la destreza mimética de anunciar lo que esconde, un desafío.

§

El poema “Autorretrato en espejo convexo” desarrolla la écfrasis del autorretrato pictórico del Parmigianino (Francesco Mazzola) en el que representó la visión distorsionada de su figura, tal como se mostraba en un espejo convexo. Si atendemos a las prácticas pictóricas en las que se introduce un espejo podemos advertir que su introducción en la representación está dirigido –derivado del desafío que la pintura lanzó a la escultura²³–, a proporcionar una visión absoluta de la figura representada, que permitiera así poder girar en torno al cuerpo de la figura sin necesidad de cambiar el punto de vista, plegando la tridimensionalidad a las dos únicas coordenadas del lienzo. El espejo convexo extrema esta intención, pues su misión es la de plegar el exterior, incluso aquello que se escapa a nuestro campo de visión, a un espacio deformado que no le correspondería simétricamente punto por punto.

Sin embargo –y aquí es donde encontramos una primera relación con la escritura de Ashbery–, el desafío por conseguir la representación absoluta, por introducirlo todo, se ve eclipsado por un ángulo que trata siempre de esconderse con una destreza si cabe mayor –mediante degradación del color, mediante violentas perspectivas, etc–, y que coincide con el punto de vista del espectador que, dada su contingencia temporal, por lo irrepresentable de su condición, impone en su lugar un vacío, quedándose fuera. Esto puede percibirse en las numerosas pinturas que practican la incorporación de uno o varios espejos para mostrar la tridimensionalidad de la figura y del espacio que la rodea y, aunque en el caso del Parmigianino el espejo ocupa la totalidad del cuadro (pues «todo es superficie»²⁴) –perdiendo así la medida de la relación mimética–, creemos oportuno partir de esta tensión del espejo estático con la temporalidad de lo que en él se refleja, es decir, la relación del espejo con el secreto temporal que acoge.

En este tipo de práctica pictórica que representa uno o varios espejos el ángulo del espectador se muestra escondido por ese abismo temporal²⁵; de la misma manera, el *diagrama* en la escritura de Ashbery queda abierto por esa fisura hacia el exterior, «hacia delante,/ avanzando hacia una luz desconocida»²⁶, hacia ese ángulo secretado: «y él dijo que así era, era una mañana y nunca será nada/ más que un diagrama apuntándote hacia ti en una dirección insensata».²⁷ Las fisuras del diagrama crean un campo de tensiones –la profunda y extraña sensación a la que aludía De Chirico–, entre la inclusión y la exclusión, la revelación y el secreto, entre la dirección hacia el espacio externo, «nuestro instante de atención»²⁸, y hacia el interior del cuadro –el “alma”, en “Autorretrato en espejo convexo”–, que se dejan ver en el doble movimiento de la mano, que exhibe y esconde simultáneamente²⁹. Justo en el momento en el que la mano parece desprenderse del fondo y descubrir el exterior, la superficie se impone, la perspectiva se nubla y «nuestro instante de atención» queda velado³⁰. La escritura de Ashbery representa la pérdida temporal del reflejo en el espejo, entre vistazo y trazo; el lenguaje llega siempre tarde, tras la visión, pues «cuando avanzamos, se *retira*»³¹, entre la pérdida (el secreto, que queda excluido o se aparta) y la presencia (el sentido que acoge en su interior), en el destiempo suspendido entre dos estancias que se contemplan pues, como propone Jiménez Heffernan: «Ashbery parece concebir el tiempo como un avance paralelo de tiempos asimétricos, dispuestos en estratos desplazados»³². El sentido se muestra como un secreto anunciado pero invisible por esta pérdida o ruina temporal: «atrapados en la distancia/ por la cinta roja de un espejismo»³³.

Atendamos a los primeros versos del poema, en los que se muestra esa tensión entre la ocultación y la revelación del sentido:

Como hizo el Parmigianino, la mano derecha
mayor que la cabeza, *tendida hacia el que mira*
retirándose con suavidad, como queriendo *proteger*
aquello que *revela*³⁴

Muestra de la tensión explícita que existe en la poesía de Ashbery entre la expulsión y la incorporación es el movi-

²⁵ «Cuando dos espejos se miran, Satanás hace su truco preferido, y abre aquí, a su manera (como hace su compañero en las miradas de los amantes), la perspectiva al infinito», Benjamin [2005: 552]

²⁶ Ashbery [AEC: 149]

²⁷ Ashbery [DF: 143]

²⁸ Ashbery [AEC: 205]

²⁹ Nieves Alberola [2000: 66-67] ha relacionado la pintura y la escritura de la Escuela de Nueva York en función de la energía física: «Es una estética en la que el doble movimiento de “empujar” y “tirar de” mantiene la superficie en primer plano, perdiéndose todo significado tras ella. De esta forma el *yo* deja de interpretar para pasar a participar en el movimiento generado dentro de la misma superficie». Para las implicaciones entre las relaciones de la subjetividad con la superficie en estas dos artes, véase Altieri [1988]

³⁰ Escribe Marjorie Perloff [1981: 279]: «Just when the language “seems...on the point of revealing its secret”, the mirror clouds over. For the designs into surface by the pyrographer’s tool their sharp outlines after a time».

³¹ Ashbery, [AEC: 183]

³² Jiménez Heffernan [2004: 31]

³³ Ashbery [AEC: 175]

³⁴ Ashbery [AEC: 203]

³⁵ «(...) which both hides and reveals what it represents, the hand of a painter –or a writer— may be aptly figured as a shield, instrument at once of self-revelation and self-defense», en Heffernan [1993: 174-175]

³⁶ Ashbery [TP: 119]

³⁷ Ashbery [AEC: 205]

³⁸ Ashbery [TP: 79]

³⁹ Jiménez Heffernan [2006: 46]

⁴⁰ Deleuze [2007: 116]

⁴¹ Ashbery [AEC: 75]

⁴² «siempre estamos partiendo, habiendo olvidado entretanto esos otros/ preceptos, sensatos e insensatos, que se imponen tan pronto comenzamos a pensar/ en cualquier cosa», en Ashbery [DF: 21-22]

⁴³ Ashbery [AEC: 205-207]

miento de la mano del Parmigianino que, como un escudo ecfrástico (Murray Krieger) protege y exhibe en un mismo gesto (James Heffernan³⁵) en un «movimiento progresivo de avance y retroceso»³⁶. Surge una tensión temporal de fuerzas entre el secreto que la mano esconde pero que anuncia, en su movimiento de alargarla para descubrirlo, y para descubriremos, para palpar y asegurar la existencia del ángulo no revelado en el que el espectador se sitúa: «Uno querría extender fuera la mano/ y atravesar el globo»³⁷. *Stick out*, es decir, “extender” o “sacar”, pero también “soportar”, “sostener” o “aguantar” la tensión hacia el fondo del cuadro, la retracción hacia un centro, sostenida en la dirección de regreso, como una fuerza que se desprende -«desprenderse de sus recuerdos»³⁸- hacia el interior o “rumor interno”³⁹. Una presencia resuena todavía, pues se trata de una «figura que ha interiorizado su propia tensión»⁴⁰.

En el poema, el acto de extender (que supone la pérdida zigzagante descontrolada del sentido) implica, dado que la mano no puede atravesar el muro que dibuja (y que establece como superficie), un retroceso o regreso, hacia el fondo del cuadro, hacia el alma del Parmigianino, lugar en el que se encuentra retenido el enigma temporal de su existencia: «el pasado se te escurre entre los dedos, deseando que estuvieras *allí*»⁴¹. Si por un lado, la extensión supone partir hacia el exterior, y disolver así el sentido en digresiones y tropiezos⁴², por otro lado existe un movimiento de incorporación, que implica regresar, volver al sentido inicial, hacia el alma del Parmigianino, *regresando*:

Uno querría extender fuera la mano
y atravesar el globo, pero su dimensión,
lo que porta, no lo permite.
No cabe duda de que es esto, y no el reflejo
de querer ocultar algo, lo que hace que la mano
[se *avecine*,
enorme, *al tiempo* que levemente *retrocede*. No es posible
figurarla plana como la sección de un muro:
debe ajustarse al segmento de un círculo
regresando, errática, al cuerpo al que parece
tan insólitamente pertenecer, para cercar y
[apuntalar el rostro⁴³

La mano no permite extenderse más allá del globo, pues tropieza con su superficie y regresa hacia el interior del cuadro, para «cercar y apuntalar el rostro» en el fondo. El despliegue de la mano, su impulso descontrolado hacia el exterior, implica asimismo regresar al origen del que parte, topándose con el sentido primero, o centro intuitivo:

Las palabras, como ocurre
siempre, han vuelto al punto de partida arrastrando
[el sentido que estaba en el lado opuesto desde
el principio⁴⁴

El espejo no sólo captura o retiene –como captura también la écfrasis clásica–, sino que actúa además como un foco, y es esta tensión entre las dos direcciones garante de la ingravidez de la forma y de la existencia de un secreto, entretanto, sostenido:

el saludo
que te *empuja* hacia la noche
como un *farol* delante de ti:
los “¿dónde te habías metido?”; *entretanto*
la oscuridad aguarda como tantas otras cosas⁴⁵

Así, aparecen combinados los dos movimientos, generando un “clima”⁴⁶ sostenido por la tensión, «lo que hace que la mano se avecine/ enorme, al tiempo que levemente retrocede», pues el regreso hacia el centro, hacia el sentido inicial, mediante ese «gesto recurrente de llegada», cohabita con el movimiento contrario de despliegue del diagrama hacia el exterior o movimiento de partida⁴⁷. Si «puede que haya otra vida allí dentro guardada»⁴⁸, este presentimiento se alterna con la apertura de «Está abierto el puente, por allí», última frase de *Diagrama de flujo*. Pero ninguna dirección predomina en la constitución de ese clima, «afirmación que nada afirma»⁴⁹, como la «noche igualadora»⁵⁰:

Y no puedo explicar el mecanismo de nivelación,
la razón de que todo haya de reducirse a una sola
sustancia uniforme, un magma de interiores⁵¹

⁴⁴ Ashbery [DF: 38]

⁴⁵ Ashbery [AEC: 189]

⁴⁶ «la espera/ lo inviste todo como un clima», en Ashbery [AEC: 87]

⁴⁷ Escribe Miguel Casado [2001: 147]: «(...) cuanto más se avanza, más llega a predominar un rumbo digresivo donde no habría datos consistentes, sino algunas luces que parpadean a lo largo del trayecto.». Relaciona también la aparición de los dos movimientos con el carácter circular de su poesía: «las propuestas de encaramarse a un sitio y escapar de él se suceden, y con muy pocos versos de separación» [2001: 151]

⁴⁸ Ashbery [AEC: 221]

⁴⁹ Ashbery [AEC: 209]

⁵⁰ Ashbery [AEC: 63]

⁵¹ Ashbery [AEC: 211]

⁵² H. Bloom [2003: 41], por ejemplo, así lo señala en su excelente artículo: «Ashbery reprime su propia fuerza, en un intento por conservar un tono mesurado, por evitar impresiones-climax».

La crítica ha hecho hincapié en la falta de relieve⁵², en el ambiente poético de ritmo constante e igualador, que debe asociarse también a la falta de relieve semántico: «esta mano cortada/ simboliza la vida»⁵³. La imposibilidad del sentido por trascender, por escapar a esa tensión, y la incapacidad por decantarse en uno u otro movimiento, refleja la incapacidad de la palabra por transmitir el sentido más allá:

⁵³ Ashbery, [AEC: 65]

Pero tus ojos proclaman
que todo es superficie. La superficie es lo que hay allí
y solo puede existir lo que hay allí⁵⁴

⁵⁴ Ashbery, [AEC: 207]

De este modo, el lenguaje, especulación, sólo permite descubrir la superficie, los perfiles, las posturas:

Nosotros sólo vemos las posturas del sueño,
pasajeros de la moción que gira y revela
al rostro bajo cielos crepusculares,
sin falso desaliño como prueba de su autenticidad⁵⁵

⁵⁵ Ashbery [AEC: 205]

Sin embargo, los dos movimientos encierran el espacio –pues «se trata de la vida englobada»⁵⁶– en un campo de tensiones, y esto permite la aparición de “niveles de significación”⁵⁷–«el sol brilla a través de las redes»⁵⁸–, que procuran el espacio intermedio de espera, entre un movimiento y otro.

⁵⁶ Ashbery [AEC: 205]

⁵⁷ Jiménez Heffernan [2006: 12-13]

⁵⁸ Ashbery [DF: 249]

Que va y viene flotando, como la mano,
pero que está en reposo. Es lo que
queda recluso⁵⁹

⁵⁹ Ashbery [AEC: 203]

La mano tendida hacia el exterior no consigue avanzar o trascender, y algo queda recluso en su interior, potenciando la contención y detención de la écfrasis clásica tal como Krieger la describe como “unmoving movement”⁶⁰. Pero, como hemos apuntado, en la écfrasis de Ashbery la forma es el resultado de la tensión de las fuerzas del diagrama, “que va y viene”, cartografía en movimiento, diagrama o “lugar de fuerzas” (Deleuze) que se tensan hasta hacer florecer la forma de ese conflicto de

⁶⁰ Krieger [1992: 268]

tensiones⁶¹. El resultado de detención de la écfrasis viene dado por el movimiento frustrado de extensión de la mano: «Se ha quedado *fuera*/y al hacerlo nos ha encerrado dentro sin querer»⁶². Este hecho apartará su écfrasis de la existencia de un contenido recluido que exige el fenómeno ecfrástico, tal como mantiene Davidson.

La tensión soporta o sostiene la forma de la misma manera que el fondo de la pintura sostiene la cabeza: «en segundo plano: una parra oscura al borde del porche»⁶³. De la misma manera que el fondo *sostiene* el rostro, la forma *surge* como algo que resuena y que proviene del interior del fondo, o “segundo plano”, y que recupera la afirmación que de De Chirico tomaba Ashbery para describir el cuadro del Parmigianino: «a picture must always testify to a *profund* sentation». El fondo, que en los cuadros del Parmigianino se presenta como una oscura tensión de direcciones, hace nacer la forma de ese conflicto, de manera que la forma resultante se presenta en el momento de su desvanecimiento, en el momento de su precipitación abismal, a punto siempre de que algo suceda, «en un gesto recurrente de llegada», a punto de caer en el espacio del poema o del cuadro⁶⁴, *al borde del accidente*: «una parra oscura al borde del porche».

La oscura tensión del fondo hace aflorar la forma, que trasciende, arrastrándola hacia el exterior, de manera que se deshace en su rodeo sintáctico, naciendo y destruyéndose al paso de la sintaxis:

Sí, estábamos esperando justo ahora

Sí, ya no estamos esperando.

(...)

Te ruego que me escuches

ya me estás escuchando⁶⁵

La sintaxis arrolla el sentido. El lenguaje se deja atrás con el lenguaje; el sentido se pierde en el desarrollo verbal, que conducirá a la existencia de una écfrasis en movimiento. La poesía de Ashbery supone un reto a la concepción clásica de la écfrasis como “still movement”⁶⁶ (Murray Krieger), y así ha sabido verlo la nueva crítica en los estudios sobre la écfrasis.

⁶¹ Así, podemos entender la convexidad del retrato como el encuentro entre dos fuerzas. Escribe Deleuze: «una fuerza de aplastamiento–aplastamiento del cuerpo–y una fuerza de descenso –el cuerpo desciende de los huesos–», pues «El hecho pictórico es exactamente esto: deformación de la forma en función de dos fuerzas» Deleuze [2007: 75]

⁶² Ashbery [AEC: 197]

⁶³ Ashbery [AEC: 69]

⁶⁴ Deleuze [2007: 23] encuentra que la catástrofe es un elemento primordial de la pintura: «una composición es siempre un conjunto, una estructura, pero desequilibrándose o desagregándose», y trae como ejemplo las copas de Cézanne, «el extraño desequilibrio de esas copas, como si estuvieran realmente captadas en la aurora o el nacimiento de una caída» [2007: 24]. La tensión de fuerzas que eleva el diagrama en la escritura de Ashbery es el centro organizador de la forma: «Y así se sostiene la estructura, sin ningún apoyo aparente» [DF: 106] porque «el conjunto es estable/ en su inestabilidad», [AEC: 207], siempre a punto de caerse, siempre a punto de que algo suceda.

⁶⁵ Ashbery [AEC: 197]

⁶⁶ La noción espacial de “stillness” que ofrece Murray Krieger valora la palabra “still” tanto como adjetivo, como nombre. Declara Krieger la importancia de esta relación: «I have been openly dependent upon the pun on the word “still” and the fusion in it of the opposed meanings, never and always, as applied to motion» Krieger [1992: 267]

⁶⁷ Ashbery [AEC: 83]

⁶⁸ Escribe Charo Crego [2004: 52]: «el ojo requiere alejamiento y un espacio intermedio». Pensamos que en la poesía de Ashbery este espacio intermedio es temporal; apartar la vista (alejarse, retirarse, «dejarlo todo fuera»), supone un alejamiento temporal respecto al objeto de la visión. De la misma manera que su poesía no “recaptura” (Davidson) el cuadro en el espacio del lenguaje, esta poesía en movimiento continuo no permite ser capturada tampoco desde el exterior de la interpretación, y conlleva una gran dificultad para la crítica o la traducción.

⁶⁹ Hillis Miller [1991: 333-334]

⁷⁰ Recordemos las implicaciones de la espacialización del tiempo para Krieger, a las que se opone Davidson: «That is, through all sorts of repetitions, echoes, complexes of internal relations, it conconverts its chronological progression into simultaneity, its temporally unrepeatable flow into eternal recurrence; through a metaphorical bending under the pressure of aesthetic tension, it converts its linear movement into circle», Krieger [1992: 263]

⁷¹ Davidson [1983: 70]

⁷² Sin embargo, como bien dice Davidson, «modern poets treat language as discovery, not as containment», Davidson [1983: 71], de ahí que la écfrasis moderna no quede configurada como un poema que versa *sobre* un cuadro, sino lo que él denomina un “painterly poem”: «A poem “about” a painting is not the same as what I am calling «painterly

Ve los cuadros en la pared.

Una simple muestra de la verdad.

Pero uno nunca tiene suficiente.

*La verdad no satisface*⁶⁷

La verdad no satisface porque *entre*⁶⁸ el acto de verse y recordarse se filtra el enigma temporal del espejo, modificando la imagen al tiempo de la sintaxis, en el curso del lenguaje: «each mirrored image is somehow different from the exact reflection which tells the truth unequivocally»⁶⁹, escribe Hillis Miller. El “movimiento detenido” de la écfrasis conlleva una idea de trascendencia e inmortalidad⁷⁰ que parecería, en principio, no coincidir con la poesía temporal de nuestro poeta:

The rhetoric here of “frozen”, “stilled”, “plastic” and “superimposed” emerges out of a desire to remove all traces of human or historical contingency (...) The circular shape of such objects provides a felicitous image of time spatialized, just as the poem, by meditating on that shape, calls attention to its own objective nature⁷¹

Las poéticas del espacio acostumbran a ligar la presencia de elementos espaciales a la existencia de un sentido independiente y autosuficiente, en un movimiento a veces de regreso al inicio, a veces en movimiento por los distintos niveles del poema, ligado a la conservación de un sentido (y de ahí las imágenes de la urna o de la jarra en los poemas ecrásticos), pues entienden el texto como “depósito” o “tema”⁷² que pone o coloca (*tithemi*) el sentido *dentro* del poema y lo conserva en su interior. Sin embargo, si entendemos la noción de sentido como dirección, podemos pensar que, frente al “still movement” con el que Murray Krieger caracteriza los poemas ecrásticos, y que pone el énfasis en la espacialización del tiempo que congela la imagen, parece existir un *still movement in movement* en la poesía de Ashbery que asegura la existencia de un centro y a la vez de su extravío, del sentido y de su pérdida temporal. El sentido-secreto (sentido espacial, secreto temporal) aparece como un centro o paréntesis en movimiento que imposibilita la

cartografía(B), así como el *depósito* de imágenes congeladas, o el significado capturado en la palabra:

El perro ladra, la caravana pasa.

Las palabras tenían por encima una especie de pelusa

pero eran ingravidas, *se llevaban consigo lo que se*

[*estaba diciendo*]⁷³

Su escritura declara la imposibilidad del lenguaje mediante esa misma imposibilidad; declara que «todo es superficie»⁷⁴ mediante una superficie del texto en la que «no hay recovecos»⁷⁵ que permitan seguir la línea de un sentido en diferentes *estratos verticales* (C). La espacialidad detenida no puede ser asimilada al sentido, pues en los distintos *niveles de sentido* ninguno predomina en indicios o “montículos” que descubran las “galerías”⁷⁶—«la fuerza/ del significado nunca sobresale»⁷⁷, advierte Ashbery-, o que permitan entender el espacio en su valor simbólico, como “esquema figural” de los movimientos representacionales de la superficie del texto, o como manifestación de sus “pulsiones dinámicas”⁷⁸. La imposibilidad por alcanzar un sentido oculto —las fuerzas invisibles del diagrama—, se pliega⁷⁹ en la escritura de John Ashbery, y el poema lleva a cabo esta imposibilidad del lenguaje mediante el lenguaje. La écfrasis del poema, en su condición de inviabilidad aporética, puede verse desarrollada en toda su escritura mediante un tipo o manifestación de lo que Paul de Man entiende por “alegoría de la ilegibilidad”. *Tres poemas* supone el desarrollo de una falta de entendimiento que organiza y estructura todo el poemario. Éste, comienza con la manifestación de la imposibilidad del lenguaje, y se manifiesta en una sintaxis que serpentea en el espacio discontinuo que el poema dibuja:

Pensé que, si podía ponerlo todo por escrito,

ésta sería una forma. Y luego se me ocurrió que

dejarlo todo fuera sería otra forma, aún más

verdadera⁸⁰

La “alegoría de la ilegibilidad” propia de la poesía de John Ashbery es la constitutiva a todo ejercicio ecrástico. Comparte con la aporía⁸¹ su empeño en llevar a cabo algo que el lenguaje demuestra que es imposible, pues supone

poem” which activates strategies of composition equivalent to but no dependent on the painting» [72], atacando así la noción de “static ekphrasis”

⁷³ Ashbery, [AEC: 89]

⁷⁴⁻⁷⁵ Ashbery, [AEC: 207]

⁷⁶ Gadamer [2001: 23] entiende el sentido en su noción espacial, mediante la aparición de señales en la superficie que, por las relaciones entre los estratos, nos conducen a otro plano de significación profundo en movimiento subterráneo: «Traza su camino como el topo hace perceptibles sus galerías haciendo emerger montículos». Sería interesante atender a este fenómeno mediante el procedimiento que Jiménez Heffernan [2006: 43] entiende como “desarticular” el espacio “desde dentro”. “Dar forma” y “deformar” parecen sinónimos en su poesía, pues el “borramiento” sucede primero por el centro —nos dice Ashbery. La forma, por tanto, no sería lo que “centellea” en el exterior (Bloom [2003: 11]), sino lo que desde el interior se “desintegra”. El acto de dar forma o limar el diagrama (Deleuze), sucede desde el interior del lenguaje, y en el momento de su deformación.

⁷⁷ Ashbery [DF: 10]

⁷⁸ Más que “pulsiones dinámicas” reconocibles o asociaciones motivadas entre las estructuras profundas y su manifestación textual, pensamos en la «combinación de irrelevancia sensorial y aprensión difusa» a la que Jiménez Heffernan se refiere [2004: 7]

⁷⁹ Asumimos la descripción de la pintura que ofrece Deleuze [2007: 77] para la acoplación de las fuerzas invisibles a la superficie, de la que no pueden salir, desprenderse o resolverse: «El diagrama era, como diría un lógico, la posibilidad de hecho. De él surge el hecho. El hecho es la forma en relación con una fuerza. ¿Qué es lo que el pintor habrá vuelto visible? Habrá vuelto visible la fuerza invisible», que recuerda el motivo que nos obliga a continuar en la escritura de Ashbery [TP: 109]: «Esta posibilidad de cumplimiento genera el ansia de esta misma posibilidad, provocando así que las dislocaciones nos alcancen como episodios o capítulos románticos».

⁸⁰ Ashbery [TP: 75]

⁸¹ Así apunta Helen Vendler: «His poetry is a continual approximation of Zeno's paradox: No matter how you hasten toward your goal, you will always be unable to reach it», [1995: 135]

⁸² «Ekphrasis is the verbal representation of a visual representation», Heffernan [1993: 3]

⁸³ Definición que da Paul de Man de la «aporía» en función de la «alegoría de la ilegibilidad», De Man [1990]

⁸⁴ Ashbery [AEC: 87]

⁸⁵ De Man [1990: 312]

⁸⁶ Ashbery [AEC: 215]

⁸⁷ Ashbery [AEC: 209]

⁸⁸ Hillis Miller [1991: 336]

«la representación verbal de una representación pictórica»⁸², es decir, una representación imposible. Podríamos decir que la écfrasis de Ashbery lleva a cabo la imposibilidad de la representación verbal de una representación pictórica mediante esa misma imposibilidad. Así, el desafío del espejo convexo, en su empeño por recuperarlo o introducirlo todo, acaba por reflejar su incompletud, la imposibilidad de su representación. Su escritura «persiste en llevar a cabo lo que, según se ha demostrado, es imposible de hacer»⁸³ es decir, hacerlo posible mediante su misma imposibilidad, mediante una ruina temporal que es constitutiva al intento: «La espera está incorporada en las cosas que empiezan a ser lo que son»⁸⁴.

El poema entero es una alegoría de la imposibilidad de écfrasis, «alegoría de la ilegibilidad» que intentar reflejar el espacio mediante esa misma imposibilidad, con «una alegoría de una figura que recae en la figura que deconstruye»⁸⁵. Así, la mano de Francesco expresa la «renuncia a su forma con un gesto que expresa dicha forma»⁸⁶.

A esta combinación responde la utilización del espejo, que afirma y niega al mismo tiempo, «afirmación que nada afirma»⁸⁷, que muestra el reflejo de un secreto que se muestra y se esconde (guarda) en un abismo que es a la vez temporal y espacial. El espejo muestra, como decíamos, que algo perdemos en la visión, incapaz de retenerlo: «What is the secret that the distorting mirror always tells and keeps? Loss»⁸⁸, sostiene Hillis Miller a propósito de la poesía de Dante Gabriel Rossetti.

La convivencia de este secreto temporal y de su ausencia tiene que ver con la ilegibilidad que Ashbery practica en su poesía, pues, como veremos, existe una tensión entre la presencia del sentido y la falta de entendimiento o la imposibilidad temporal por capturarlo.

§

Imposible es para el poema «ponerlo todo por escrito»; imposible para el espejo introducirlo todo. En su intento, fracasan. El poema no puede recuperar lo simultáneo de la vista pues, en palabras de Borges, «lo que vieron mis ojos fue

simultáneo, lo que transcribiré sucesivo, porque el lenguaje lo es»⁸⁹; lo completo o espacial no puede recuperarse con lo verbal, que es parcial y temporal. El poema, como transcripción, llega tarde. Entre el acto de verse y el acto de pintarse existe un tiempo insalvable (el reflejo una vez apartado), que es el tiempo en el que la mirada se desliza desde el espejo hacia el cuadro (Derrida)⁹⁰ y así, del mismo modo, entre el acto de ver y escribir, por la propia temporalidad de la escritura, objeto de su poema. El lenguaje se deja atrás con el lenguaje⁹¹:

Los nombres que robamos no nos suprimen:
nos hemos adelantado un poco a ellos
y ha llegado otra vez el momento de esperar⁹²

La escritura llega en el momento intermedio en el que las cosas ya se han desvanecido, o comienzan a desvanecerse; llega en el momento suspendido de soltar lo anterior y sostener lo siguiente a un tiempo⁹³. Este galope temporal –tercer movimiento del galope, suspensión del gerundio en su poesía– conduce a la especulación del lenguaje, pues al no existir una transcripción directa, un momento de comunión simultánea, sino una traducción del suceso que se entreve, la escritura no puede sino especular su fracaso, su ruina temporal, la imposibilidad de écfrasis(D).

El salto temporalmente abismal que existe entre el *verse* y el *pintarse* de todo autorretrato (Derrida), entre el vistazo y el trazo, conduce a la representación de un espectro de la memoria en el cuadro que aparece en la poesía de Ashbery bajo la forma de una ruina ecfástica temporal, producida por la asimetría entre el hecho de ver la pintura en su simultaneidad y el de introducirla en la sucesividad del lenguaje, en una asimetría constitutiva a la naturaleza temporal de la sintaxis. Este abismo temporal conduce a una presentación de la escritura como especulación, situando lo que cree haber visto en un momento anterior, tras una chispa de luz o destello que ilumina el espacio, y que el poeta pone después sobre el poema a ciegas⁹⁴, pues «donde ha habido un espejismo, *debe haber vida*»⁹⁵. La descripción de un momento dubitativo entre dos direcciones responde al entrever de su poesía, el instante al que llegamos tarde con el lenguaje que no hace sino especular sobre lo que

⁸⁹ Borges [1972: 169]

⁹⁰ Analizaremos esta asociación a la luz de algunos pasajes de *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines* de Jacques Derrida. Agradezco la valiosa aportación de Fabio Vélez, pues la traducción de las citas de este libro procede de su traducción en borrador.

⁹¹ Aunque con un propósito distinto Cazé [2000: 76] ha tratado esta relación del lenguaje sobre el lenguaje con la ruina: «Le sujet principal en est ainsi le langage lui-même qui, en envahissant de façon proliférante le réel, finit par risquer de le faire intégralement disparaître, ruinant par là même toute possibilité de re-présentation». Así también, escribe David Kalstone [1985: 111]: «Tenses will shift while the poem refers to itself as part of the past. We feel as if something were missing; we become anxious as if a step had been skipped».

⁹² Ashbery [AEC: 87]

⁹³ «La elipsis crea un estado de suspensión», Alberola [2000: 118]

⁹⁴ El pintor se retrata a ciegas porque se pinta recordándose al soltar la vista y tomar el lápiz (Derrida); «Una mano liberada del ojo es entonces una mano ciega», Deleuze [2007: 92]. No hay momento por tanto para la simetría en el acto de pintarse, «mientras éste considera/ si levantar o no su lápiz hacia el autorretrato», Ashbery [AEC: 209]

⁹⁵ Ashbery [AEC: 111]

crea haber visto: «en la sonrisa que apenas se dibuja, como una chispa/ o un astro que uno *crea* haber *entrevisto*/ cuando retorna la oscuridad»⁹⁶. Doble ceguera, pues la especulación del lenguaje se produce ya en la oscuridad: «Nuestro tiempo queda velado, comprometido/ por el *deseo de durar* del retrato»⁹⁷.

Existe en el poema de Ashbery la conciencia de esta imposibilidad por capturar el espacio, propio a toda écfrasis: «Lo intenté todo, sólo que algunas cosas eran inmortales y libres»⁹⁸ y, más allá, por capturar el tiempo en el que ese espacio se desarrolla, el momento del Parmigianino, que nos llega ahora como un reflejo, «pero su eco se quedó encerrado, se convirtió/ en la anticipación que *sólo* era, después de todo, un *recuerdo* ya que las posibilidades son limitadas»⁹⁹. Poner por escrito supone recuperar el tiempo de la memoria (introducir) en el tiempo de la sintaxis (olvidar, renunciar, retirar o excluir) hasta que, incluso, «con frecuencia descubre que ha omitido aquello/ que quería decir al comienzo»¹⁰⁰. Por tanto, su escritura avanza olvidando, excluyendo, tachando, para poder seguir en su propio curso; serpentea entre la incorporación y la exclusión, pues vuelve a esos lugares que la forma saca de sí—olvida- y saca de lugar—deforma-, como una sintaxis-río que arroya todo a su paso. No puede por tanto dejarse todo fuera, porque la sintaxis vuelve a introducirlo: «Aunque, por mucho que queramos olvidar, algo acude pronto a ocupar su sitio». Así, “Autorretrato en espejo convexo” puede leerse como el intento ecfrástico de descripción del cuadro en el poema (del lenguaje temporal describiendo la creación espacial), o como la mirada desde el cuadro hacia el tiempo vertiginoso—sintácticamente vertiginoso- del exterior.

Como sucede en *Tres poemas*, no hay posibilidad para el encuentro con el otro, y el lenguaje anuncia la relación asimétrica; se presenta una vez se ha retirado o apartado la visión.

Pero la voluntad individual condena esta idea y se aventura, llena de ardor y *hybris*, empeñada en descubrirse a sí misma en la forma de un compañero atractivo que sea el enviado por el cielo, *el convexo*, con el que ha sentido ganas de aparearse, sin darse cuenta, durante todas estas estaciones¹⁰¹

El poeta se lanza directamente sobre su referente, como sucede en “The painter”, en un intento desesperado por superar esta asimetría temporal, por unir lo cóncavo y lo convexo (“el convexo” enviado por el cielo y descrito como un ángel en “Autorretrato en espejo convexo”, compañero que es, por otro lado, *bent*, torcido, chueco), intento fracasado de antemano pues «dos personas son incapaces de ocupar el mismo espacio»¹⁰². El cuadro del Parmigianino es, en cierta medida, un intento similar, pues concibe la pintura como espejo, utilizando un soporte exactamente idéntico (media esfera de madera) a la del espejo convexo en el que se mira, tratando de salvar esta diferencia temporal entre el sujeto y el espejo, al plegar o acoplar el referente a la pintura, que quedan así identificados en la superficie del cuadro. El poema se desarrolla entre el acto de sostener la vista (mantener la vista de manera estática, “introducir” todo lo que se ve), y de apartarla (soltarla, desprenderla del objeto de la visión, retirarla, es decir, «dejarlo todo fuera»¹⁰³) a un mismo tiempo, en el tiempo de un *meanwhile* entre el autorretrato pictórico y el poético, pero asimetría preexistente ya en el referente de la écfrasis, es decir, inherente al acto mismo de pintarse: «lo reflejado anteriormente» (Derrida). Entendemos que esta combinación de sostener y soltar a un tiempo es la tensión entre la forma y el fondo que existe tanto en la pintura del Parmigianino como en la poesía de Ashbery, y que tiene su equivalente en su poema en la idea de que el retrato es el reflejo una vez apartado o retirado. Completamos ahora la cita de Derrida:

Mi hipótesis, recordemos que nos encontramos siempre en la lógica de la hipótesis, es que el dibujante se ve siempre apresado, cada vez de manera universal y singular, en lo que necesitaría evocar como lo no-visto, o como se dice: lo reflejado anteriormente. Él se lo recuerda, él es recordado, fascinado o recordado por él. Memoria o no, y el olvido como memoria, en memoria y sin memoria¹⁰⁴

El retrato es por tanto la representación de lo *no-visto*¹⁰⁵, espectro del sujeto por el propio sujeto que al pintarse, no está sino recordándose. Lo reflejado anteriormente será por tanto el

¹⁰² Ashbery [DF: 146]

¹⁰³ También «This leaving-out business» en “The Skaters”, poema de *Rivers and Mountains*.

¹⁰⁴ Derrida, [1990: 50]

¹⁰⁵ Para un análisis detenido véase Marjorie Perloff [1981]

objeto del Parmigianino que:

“(...) se dispuso
con mucho arte a copiar lo que veía en el cristal”.
Principalmente su reflejo, del que *el retrato*
*es el reflejo cuando se ha apartado*¹⁰⁶

¹⁰⁶ Ashbery [AEC: 203]

El valor desafiante del espejo conlleva la destreza de «copiar con mucho arte» la distorsión de la imagen que en él se encuentra una vez “apartado”, «is the reflection *once removed*» o «lo reflejado anteriormente» que enuncia Derrida. *Removed*, es decir, eliminado, apartado o distanciado, pero también tachado o descartado, extraído. El hecho de apartarse del reflejo muestra que la representación no es sino la de un espectro, que se sostiene sobre el fondo del cuadro, entre el movimiento de una estancia a otra y de un tiempo a otro; en la vacuidad del “mientras tanto” sucede otra cosa que nunca llega.

Me siento *aquí*
retorciéndome las manos pero ¿qué bien me
[hace esto a mí
si *yo soy el fantasma* esta vez a pesar de
la tranquilizadora *actividad que me rodea*?¹⁰⁷

¹⁰⁷ Ashbery [DF: 43]

La existencia de las dos estancias que aparecen siempre en los poemas de John Ashbery¹⁰⁸ (y que tienen dos ritmos o tiempos diferentes), tiene su equivalente en este movimiento asimétrico¹⁰⁹ entre verse y recordarse y parece advertir que la forma guarda un secreto:

¹⁰⁸ «Estamos sentados en otro lugar», Ashbery [AEC: 61]

¹⁰⁹ Escribe Esteban Pujals [2004: 93]: «Much of what has been said about the painting up to this point is equally applicable to the poem we are reading, but here a new line of anisotropic or asymmetrical relations is opened between the painted and the written surfaces».

Permanece un núcleo, una posibilidad todavía perfecta
que puede mantenerse indefinidamente¹¹⁰

¹¹⁰ Ashbery [AEC: 97]

En el espacio de la pintura algo se anuncia, se filtra o trasciende, alejándose también en el tiempo, en la irrecuperabilidad de lo que, una vez apartado, se ha *dejado fuera*, se ha olvidado y ha sido descartado. Su poesía comienza en un presente que no es sino el reflejo de otro momento anterior

invisible. Pero, dado que «todo es superficie», el alejamiento y el acercamiento al reflejo se encuentran reunidos en el mismo gesto, en el gesto oscilante de la mano, que hace y deshace al mismo tiempo:

So that understanding

May begin, and in doing so be undone¹¹¹

El espacio vacío del *entretanto* implica, en este intervalo oscilante, un gesto en tensión dinámica entre la extensión de la mano y la fuerza absorbente que sobre la cabeza efectúa el fondo. Este doble movimiento implica la simultaneidad de dos acciones que retan la sucesividad del lenguaje, el despliegue de dos direcciones que se sostienen en el *entretanto* y que no terminan por decantarse, «sino que contiene algo de ambos,/ en pura afirmación que nada afirma»¹¹². La ilegibilidad, por tanto, es consecutiva a este movimiento que encuentra su conexión lógica en el movimiento mismo: «and in doing so be undone». Justo en el momento de aproximarse el gesto debe retirarse¹¹³, pues «emerges only in the moment of its disintegration»¹¹⁴. El entendimiento, sólo por el hecho de comenzar, queda deshecho.

De ahí que sintamos la tentación de no incluir
esta página en el fragmento de nuestras vidas
justo cuando su sentido está a punto de coagular
en el aire que nos envuelve¹¹⁵

La ruina es constitutiva al gesto de su escritura y en el movimiento de su sintaxis. El centro está constituido por la tachadura que proporciona la adversativa: «El borramiento sucede primero en el centro,/ luego por los bordes»¹¹⁶. Existe en la poesía de Ashbery una asunción de la forma como desvío o escape de un centro regulador que permanece en movimiento¹¹⁷: «pero el centro/ no cesa de hundirse y de rehacerse»¹¹⁸. El lenguaje se desarrolla como escape a esa tensión del movimiento con el movimiento, *still movement in movement* del lenguaje con el lenguaje, o aporía de lo ilegible. Y es que la écfrasis de su poema lleva a cabo el problema de la imposibilidad de cartografiar el espacio con el lenguaje, desarrolla el desafío del lenguaje en su imposibilidad de repre-

¹¹¹ Versos finales de “And *ut pictura poesis* is her name”, en *Houseboat days*. Existe una versión traducida de este poema por Martín Rodríguez-Gaona en Ashbery [2003]

¹¹² Ashbery [AEC: 209]

¹¹³ «Pero/ para llegar a conocerlos uno debe evitarlos», Ashbery [AEC: 111]

¹¹⁴ Heffernan [1993: 179]

¹¹⁵ Ashbery [AEC: 139]

¹¹⁶ Ashbery [AEC: 133]

¹¹⁷ Escribe Harold Bloom: «I note Barfield’s insight, that the figurative power of “ruin” depends upon restoring its original sense of *movement*, of rushing toward a collapse», Bloom [2004: 5]

¹¹⁸ Ashbery [AEC: 143]

sentar lo simultáneo del cuadro con lo sucesivo de su naturaleza. En el momento en el que el entendimiento comienza, aparece la ruina, la ruina de lo que apartamos, dejamos atrás con el trazo, con el lenguaje; la ruina en la espera, en la imposibilidad de decantarse por un sentido o un entendimiento, por una dirección. La mano debe proteger su secreto en el mismo momento en el que amenaza con trascender. La ruina es constitutiva al intento ecfrástico o trascendencia entre las artes; constitutiva a la práctica del autorretrato, al reflejo en el espejo. Escribe Derrida: «es como una ruina que no surge *tras* la obra, sino que permanece producida, *desde* el origen, por el acontecimiento y la estructura de la obra. En el origen hubo la ruina»¹¹⁹. El destiempo, ruina de la legibilidad, impide que los dos planos puedan nunca tocarse:

¹¹⁹ Derrida [1990: 69]

Hoy hace más frío o más calor que ayer, y todo se resuelve en un mapa, se proyecta, superpuesto sobre lo otro real como una hoja de papel de calco, y ambos se convierten *simultáneamente en lo que está sucediendo*. Pueden unirse, *pero nunca tocarse*¹²⁰

¹²⁰ Ashbery [TP: 97]

Este movimiento oscilante no permite la cópula simétrica, como sucede en sus imágenes del “ping pong” o el “subibaja”. Entre el momento de *ver* y el de *haber visto*, algo se ha perdido en el destiempo, entre el vistazo y el trazo, «reflection once removed». Por ello, la mirada no puede mantenerse, «tan poderosa/ en su contención que no es posible mirarla mucho tiempo»¹²¹. Como ha sabido ver Sweet, la imagen asimétrica del *seesaw*¹²² o “subibaja” resulta un movimiento temporalmente inarmónico:

¹²¹ Ashbery [AEC: 205]

¹²² «We were a seesaw» en el poema “And *ut pictura poesis* is her name”

The word seesaw concretizes the overall strategy of the poem in a oscillating image that also associates the instructive aspect of the poem with the promise of copulation. As both temporal movement *and* concrete object, the seesaw suggests both time—here associated with the discursive, narrative, or lyric movement characteristic of literature—and space—asso-

ciated with the frozen or “timeless” appearance of the plastic art object. Moreover, the word also suggests an unexpected “rapport” between these two “sister” arts by juxtapositioning the past and the present tenses of “to see” in a compound noun that implies the temporality of “seing” itself¹²³

¹²³ Sweet [1998: 323]

En esta desconexión temporal que imposibilita el acercamiento al “otro”, la vista no encuentra frente al subibaja sino el vacío que su compañero ha dejado, una vez apartado, *removed*. Veámos que el espacio vacío del espejo representa nuestro ángulo de visión y, de la misma manera, en esta asimetría en movimiento inestable del subibaja, un pedestal vacío se alza en su lugar ante nuestra vista: «Resting/ On a pedestal of vacuum, a ping-pong ball»¹²⁴.

El reflejo, como mantiene Derrida, sólo puede recordarse desde la ceguera, olvidándose, «cuando retorna la oscuridad»¹²⁵. El lenguaje supone ese reflejo intermedio, que genera la asimetría temporal en el poema o intermitencia del acontecimiento visual:

Me empeño en consultar
este espejo que *ya no* es mi espejo
buscando la porción de fresco *vacío*
que *ahora* me corresponde¹²⁶

¹²⁴ «El conjunto es estable/ en su inestabilidad, un globo como el nuestro, que descansa/ sobre un pedestal de vacío, una pelota de ping-pong/ confiada sobre su chorro de agua», Ashbery [AEC: 207]

¹²⁵ Ashbery [AEC: 207]

¹²⁶ Ashbery [AEC: 223]

¹²⁷ Ashbery [AEC: 203]

Esta asimetría tiene una implicación directa con la desconexión entre estos dos tiempos y la aparición del espectro, que descansa sobre el fondo que lo sostiene, descansa en paz, estela lapidaria que despide *resting*, así como *embalmed*, en la descripción del retrato al comienzo del poema:

El cristal decidió reflejar sólo lo que él veía
lo cual bastó para su propósito: su imagen
vidriosa, *embalsamada*, proyectada en un ángulo
de 180 grados¹²⁷

¹²⁸ Las inscripciones lapidarias son gestos ecfrásticos, lugar en el que descansa el tiempo y se detiene definitivamente. Escribe Culler [1978: 240]: «el distanciamiento enunciativo que las convecciones de la deixis poética hacen posible nos permiten concebir la poesía lírica en general como un enfoque de la inscripción, si bien se trata de una inscripción que cuenta una *historia figurada de su propia génesis*». Comenta a continuación unos versos de Ashbery con deixis problemática.

¹²⁹ Ashbery [DF: 232]

¹³⁰ La particular erótica del verso de la poesía de Ashbery tiene que ver con el “still” ecfástico (Krieger) que se dilata en su desarrollo: «arrasados por el deseo eterno y la tristeza,/ lamiendo los sorbetes, cantando las canciones, nombrando los nombres», Ashbery [AEC: 127]. Para un atento desarrollo de esta erótica y de la proyección del verso, véase Jiménez Heffernan [2004: 11-15]. Resulta interesante contemplar también que la proyección sin trayecto definido de su poesía tiene que ver, de la misma manera, con lo que entendemos como *desilusión de écfrasis*, agotamiento del “still” o mezcla de «deseo eterno y la tristeza» que posee el “meanwhile” de sus poemas como imposibilidad de la unión ecfástica y amorosa. Erótica del desencuentro que tiene que ver con la imposibilidad ecfástica (desencuentro del poema con el cuadro), motivada por el destiempo que el lenguaje –en sus imperfecciones y porosidades internas–, instaura en el poema.

¹³¹ El artículo de Davidson [1983: 69] comienza con una cita de Barthes en la que se describe la relación entre la pintura y la poesía con la metáfora de un espejo retrovisor que no permite una relación semiótica estática.

¹³² Derrida [1990: 72]

¹³³ Ashbery [AEC: 211]

¹³⁴ Ashbery [AEC: 233]

Sin embargo, la deixis lapidaria del *aquí yace*¹²⁸ no se presenta en su poesía como una clausura definitiva: la inscripción aparece siempre como transcripción del lenguaje, que lapida en su curso lo anterior, en el movimiento imparabable de clausura sucesiva, clausura que el mismo lenguaje clausura, solapa, o deja atrás en su andadura, en un tropiezo sintáctico tras otro que, paradójicamente, obliga a continuar sin pausa por el curso del poema: «¿Por qué? Porque se ha concluido. ¿No ves la luz, *viendo* la luz? *Ya* la ves, *ya no* la ves»¹²⁹. *Entretanto, viendo* la luz, *ya no* la ves. El poema combina el gerundio, tiempo del deseo¹³⁰, con la ceguera arrollada por el paso de la sintaxis; juega al escondite con el lenguaje. El horizonte del verso, la continuidad semántica, el encuentro frontal con el otro, aparece guiado por un espejo retrovisor¹³¹ que permite continuar mediante el reflejo, una vez apartado y olvidado, *once removed*, de lo anterior.

Las fotografías, los autorretratos, los espejos, representan la siniestra captación de un momento espectral, una lapidación consciente de un momento y de un secreto que se va con ellos, y que destaca la *vanitas* del presente. El espejo (*speculum*) conserva la imagen (*spectrum*) de un tiempo irrecuperable, de algo que no tenemos ya presente, a la vista. La ceguera, como sostiene Derrida, es requisito para el espectro: el acto de mirarse supone un verse y no verse; pintarse supone un verse y recordarse: «El autorretrato es ruina. Ese rostro desfigurado como memoria de sí que permanece o retorna como un espectro desde que en la primera mirada sobre sí se eclipsa una figuración. *La figura entonces contempla su visibilidad encantada*»¹³².

Mi guía en estas materias eres tú,
firme, oblicuo, aceptándolo todo con la misma
sonrisa espectral, y *mientras* el tiempo se acelera hasta
[que *pronto*
es mucho más tarde, tan sólo logro averiguar la salida
[más directa,
la distancia que existe entre nosotros]¹³³

La imposibilidad creada por este *destiempo* o distancia imposibilita el encuentro con el “otro” tiempo, reflejo irrecuperable del Parmigianino, pero también con el otro tiempo

que pertenece a nuestro reflejo, tiempo distinto al de nuestra imagen presente, entre los que existe un vacío mediado por el lenguaje:

Esta alteridad, este
 “no ser nosotros” es todo lo que podemos
 ver en el espejo, por mucho que nadie sepa
 decir cómo ocurrió¹³⁴

El destiempo impide el encuentro simétrico con la media esfera, que sólo puede llevarse a cabo en la ceguera o en su vacuidad: «the convex one with whom he has had the urge to mate all these seasons without realizing it»¹³⁵ y, más allá, como argumenta Sweet, supone la asimetría temporal del encuentro ecfástico entre las dos artes¹³⁶.

Y sólo comprendemos esto en el instante en que se
 [pierden
 como una ola que rompe en una roca, que *renuncia*
*a su forma con un gesto que expresa dicha forma*¹³⁷

De ahí que, en su poesía, en el momento en el que algo parece decantarse o crearse, desaparece esa posibilidad o se desvanece la forma. Es una espera conscientemente intransitiva¹³⁸, sabedora de que no aguarda objetivo o desenlace, ruina constitutiva al intento lingüístico, y al intento ecfástico. Sus versos comienzan normalmente como oraciones que enuncian algo que no acabará por completarse, que lo empujan sin resolución¹³⁹.

Que el libro acabe ahí, dijeron
 unos pocos, pero eso, por supuesto, era imposible; el
 [crecimiento debe continuar
 hacia áreas oscurecidas y peligrosas, socavadas
 por la maldición de esa brisa de muerte, hasta que se
 [nos dé una calavera
 como regalo de cumpleaños y cada párrafo final de la
 [novela vaya

¹³⁵ Ashbery [TP: 161]

¹³⁶ Véase también James Heffernan [1993]

¹³⁷ Ashbery [AEC: 215]

¹³⁸ Tal como señala Perloff [1981: 252], el sueño del poeta es intransitivo, se sostiene por sí mismo: «the dream structure is itself the event that haunts the poet's imagination», y, así, [1981: 266] «he prefers intransitive and copulative verbs to transitive ones», por la naturaleza enunciativa de su poesía.

¹³⁹ Vendler estudia los continuos micro-inicios de la poesía de Ashbery que enmascaran el poema como si se tratara de prosa, pero de manera superficial y con pretensión irónica, pues no existe en su poesía un argumento. Creemos que se debe a la naturaleza enunciativa de su poesía, siempre en múltiples direcciones, como múltiples reflejos de lo anterior, que hacen avanzar el poema mediante la exclusión o el olvido: «sin embargo tampoco ayuda volver a la casilla vacía, sensata y útil después de todo,/ de la que siempre estamos partiendo, habiendo olvidado *entretanto* esos otros/ preceptos, sensatos e insensatos, que se imponen *tan pronto comenzamos a pensar/ en cualquier otra cosa*»: Ashbery [DF: 21-22]. No hay posibilidad de volver, pues la “casilla” del principio está “vacía” (aunque casilla “sensata”, instrumento necesario como lo son las “leyes de la perspectiva” para el pintor en *Autorretrato*). Se trataría por tanto de micro-inicios que niegan o imposibilitan la posibilidad de un inicio.

¹⁴⁰ Ashbery [DF: 12]

¹⁴¹ Esto señala la impotencia del lenguaje ecfástico, que invoca, pero es siempre reverso de otro elemento: «A verbal representation cannot represent –that is, make present- its object in the same way a visual representation can (...) the word can cite, but never sight their object» Mitchell [1994: 152]

¹⁴² Afirmación de Ashbery, tomada de Perloff [1981: 248]

¹⁴³ Escribe Ellman Crasnow que “Ashbery produce algo así como un poema con una ausencia (...) la perspectiva completa jamás es desvelada”, citado por Cazé [2000: 37], que nos lleva a la tesis que exponíamos al principio sobre el ángulo temporal velado del observador observado por el espejo.

¹⁴⁴ Julián Jiménez Heffernan recuerda las implicaciones que la comparativa ha suscitado en la crítica de Ashbery. Sobre todo nos resulta interesante su afirmación sobre la caracterización de la totalidad del poema como resto elusivo de esta comparativa inicial: «El *ut* horaciano sirve aquí de arranque para un símil (“Como hizo el Parmigianino”) cuyo segundo término, elidido, es el poema mismo (“así lo hago yo”).», en Jiménez Heffernan, [2006: 32]. También lo señala Harold Bloom [2003: 25 y 41] y Shoptaw [1979]. Podrían rastrearse fenómenos de borrones y tachaduras en la obra de Ashbery y resulta sugerente al respecto el estudio de Túa Blesa [1998], pero Ashbery no materializa este fenómeno en procedimiento tipográfico, problematizando y enriqueciendo mucho más estos procedimientos.

seguido de un *Continuará*; que no haya paz
 en el presente, ni reposo, salvo en los atisbos del futuro
 que se ven en la gruesa superficie, parecida a una
 [burbuja, de la bola de cristal]¹⁴⁰

§

Toda écfrasis muestra el desprendimiento de un sentido que no podemos ver. Ya se entienda, en los distintos planteamientos que ofrecen los estudios sobre la écfrasis, una diferenciación entre el medio y el mensaje que permita una “transparencia” (Murray Krieger) de un mensaje inmutable, ya una identificación entre el mensaje y el medio que permita la metamorfosis de un contenido de un medio a otro, el caso es que parece siempre existir en el juego ecfástico una unidad de sentido que se mantiene o se transforma, pero que trasciende, se desprende del espacio. La écfrasis supone un estado en tensión que no acaba por resolverse en iconicidad¹⁴¹ en el poema; aquello que se transmite de un medio a otro, y permanece invisible: «escribo sobre lo que no vi»¹⁴², afirma Ashbery.

La écfrasis, como trascripción del referente pictórico, está fundamentada como ejercicio en movimiento, conductora del sentido que se transforma desde el cuadro al poema, y supone el eco de esa pérdida¹⁴³. El material del poema ecfástico es lo *ya* invisible de este desprendimiento que se produce desde el cuadro del Parmigianino hacia el poema de Ashbery. «*Como hizo el Parmigianino*», recuerda a la estructura del “así como” horaciano¹⁴⁴, pero mucho más allá de ser una estructura comparativa que inicia y aventura el resto del poema, la comparación supone ese “sentido” que no podemos ver y que se transvasa sigilosamente, el “secreto” que se transmite desprendiéndose. ¿Y cómo representar lo que se escapa, lo que está escapándose? John Ashbery parece introducir el movimiento en la écfrasis, movilidad de la sintaxis que en la sucesividad del trazo-por-trazo expulsa y absorbe en un mismo gesto. Esta pérdida temporal¹⁴⁵ se mostrará en su poema como ruina temporal, como ruina ecfástica¹⁴⁶. El *destiempo* de su poesía, por tanto, no permite la relación cartográfica, pues existe un destiempo entre el original o verdad

y la copia o lenguaje¹⁴⁷: «how much could be *erased* and *still* have the “sense” of the original left?»¹⁴⁸, se pregunta Ashbery.

De la misma manera que el Parmigianino introduce el espejo en la totalidad de la superficie del cuadro, fundiéndolos en el mismo plano, y la mano pliega el fondo a la superficie, en la poesía de Ashbery sucede que elementos como la cartografía temporal y espacial, la perspectiva, o la representación de un modelo anterior, se presentan carentes de uno de los elementos que completa y sostiene la relación¹⁴⁹. Este hecho parece invalidar la creencia en cualquier sentido y, sin embargo, Ashbery muestra el verso en su condición de fragmento. La pintura es un fragmento temporal del espejo, aunque esté fundida en su propia forma, y la sintaxis del poeta, como la ruina efrástica, no logra nunca alcanzar el momento de la forma, quedando por tanto carente. La incompletud, paradójicamente, salva o demuestra la existencia de un sentido secreto, de la misma manera que la continuidad del verso asegura la ilegibilidad.

La poesía de Ashbery, como decimos, es consciente de antemano de que no puede desarrollarse con un desenlace o sentido que la complete y, sin embargo, su sintaxis se presenta como la vía exploratoria que intenta llegar a aquello que se desconoce –así entiende la perspectiva–, en su capacidad para descubrir cosas incluso allí donde no estaban: «Escribo *sobre lo que no vi*. La experiencia *que se me escapa* me intriga más que aquella que haya tenido»¹⁵⁰.

La experiencia de aquello que se ha olvidado o que ha sido retirado («the experience that *eluded* me»), así como aquello que se presenta todavía por descubrir, es el motor que empuja a la sintaxis, ojo retrovisor que descubre el horizonte como lo que ya se ha apartado:

La promesa de hoy, nuestro
paisaje que se nos escapa para desaparecer
en el horizonte¹⁵¹

Así, reconoce el poeta lo siguiente: «My poetry has a exploratory quality. I don't have it *mapped out* before I sit down to write»¹⁵². La dificultad reside en la imposibilidad por definir los contornos, por cartografiar el tiempo que se escapa: «Today is uncharted». El hoy permanece incartografiado, *uncharted*, es decir, por descubrir, todavía¹⁵³:

¹⁴⁵ Así parece sugerirlo Bloom [2003: 44], acerca de otro aspecto de su poesía, con una cita de Hollander: «un rostro reflejado de espejo en espejo; gradualmente derritiéndose, siendo cada reflejo más débil y borroso que el anterior».

¹⁴⁶ «su hueco: su estancia, nuestro instante de atención», Ashbery [AEC: 205]

¹⁴⁷ Recordemos que para Fredman Ashbery es un “translative poet”.

¹⁴⁸ Declaración tomada de Sweet [1998: 325], procedente de una entrevista con Fred Moramarco.

¹⁴⁹ Escribe: «te marchas corriendo,/ y sigues durante un rato, luego te detienes y descansas,/ porque ¿adónde podrías llegar, de todas formas?», [DF: 128]. La naturaleza evasiva de su poesía (Bloom) supone un desvío tanto espacial como temporal. En su poesía, «the textual quest remains unfulfilled», Shoptaw [1994: 169]

¹⁵⁰ Afirmación de Ashbery, en Perloff [1981:248]

¹⁵¹ Ashbery [AEC: 213]

¹⁵² Declaración de Ashbery, tomada de Fredman, [1983: 131]. Recuerda a la declaración de Robin Blaser: «You have to be tricked into it, it has to be some path that you've never seen on a map before», tomada de Alberola [2000: 52]. Así, sobre esta imposibilidad para la cartografía, escribe Nieves Alberola: «Sus caprichosos trasvases desdeñan

cualquier intento de recrear en una geografía, para nosotros lectores, ilocalizable», Alberola [2000: 86]. No debe confundirse, no obstante, la ausencia de la cartografía con una inmediatez entre lenguaje y mente. El problema de la escritura automática cae a veces en falacia referencial por parte de la crítica.

¹⁵³ Ashbery supera el “still” del “still movement” (Krieger) para convertirlo en una prolongación temporal de la forma, que hace surgir la espera por el acontecimiento que nunca llega.

¹⁵⁴ Ashbery [AEC: 212-213]

¹⁵⁵ Ashbery [1994: 128]

¹⁵⁶ Fredman, [1983: 102]

¹⁵⁷ Ashbery [DF: 184]

¹⁵⁸ Ashbery [DF: 18]

¹⁵⁹ Ashbery [DF: 274]

¹⁶⁰ Ashbery [AEC: 75]

¹⁶¹ Ashbery [AEC: 237]

¹⁶² Ashbery [DF: 18]. Hemos citado con frecuencia *Diagrama de flujo*, una obra maestra en la producción de John Ashbery (y que complementa en muchos aspectos a *Autorretrato en espejo convexo*). Basta observar la excelente crítica que sobre el poeta existe para darse cuenta de que nos encontramos ante uno

El mañana está claro, pero el *hoy por trazar*,
desolado, *remiso* como cualquier paisaje
a *ceder* lo que son leyes de la perspectiva,
solamente, en realidad, para el pintor
profundamente desconfiado, un instrumento débil,
pero *necesario*. Que, por supuesto sabe
que algunas cosas son posibles, pero
no sabe cuáles¹⁵⁴

La perspectiva establece una relación entre dos puntos que no puede llegar a ser completada o revelada, y que por ello el paisaje se muestra *remiso* a ceder. En la poesía de Ashbery, la perspectiva no señala un punto de partida, sino que se estira para ver más allá de lo que conoce, como una vía exploratoria hacia lo que puede tan sólo entreverse, como un presentimiento de la existencia de un sentido, que no se conoce de antemano: «sabe que algunas cosas son posibles pero no sabe cuáles». La perspectiva se extiende, como la sintaxis, a medida que va descubriendo el paisaje:

Era evidente
que había llegado el momento de marcharse, de cambiar
de dirección, hacia las ciénagas y hacia los nombres
fríos y enroscados de ciudades que sonaban como si
[existiesen
aunque no hubieran existido nunca¹⁵⁵

La asunción de la forma como desvío hacia lo invisible está relacionada con esa indeterminación que crean las frases inacabadas, y que nos obligará a continuar sin posibilidad de pausa. Lleva a cabo una escritura paradójica, en la que la hipotaxis está formada por núcleos que no acaban por desenlazarse. Así es como entiende Stephen Fredman este proceso, pues los versos «often containing paratactic units of some length within a larger hypotactic structure»(D).

Su poesía supone una enunciación adversativa continua o «afirmación que nada afirma», pues mantiene una estructura enunciativa que acaba por anunciar nada, y que nos obli-

ga a depositar nuestra atención en distintas direcciones que irritantemente comienzan, para paralizarse después, siempre sin desenlace, en un desarrollo que el poeta reconoce como «endless process of elaboration»¹⁵⁶. Su táctica responde a la intención que aparece expuesta en *Diagrama de flujo*: «dejé caer ahora la pregunta, y la respuesta vino de todos lados»¹⁵⁷.

La asimetría precipita el lenguaje hacia el accidente, a punto siempre de caerse «como un clavel en la solapa»¹⁵⁸, hacia su propio borde: «Traza un mapa ahora mismo: todos los desfiladeros están ahí»¹⁵⁹, hacia «el umbral del habla»¹⁶⁰, pero sin cumplirse o precipitarse finalmente. El destiempo ruinoso que el poema provoca en su propia andadura —«susurros pronunciados a destiempo»¹⁶¹—, nace de la asimetría temporal que aparece en el lenguaje como pérdida o vacío en su propio reflejo —«a commentary on all that is missing from the reflection in the mirror»¹⁶²—, erótica del desencuentro o del destiempo, desgaste del gerundio, secreto temporal o *entretanto* ingrávito que el lenguaje sostiene.

de esos acontecimientos en los que es la escritura la que empuja hacia una renovación de la crítica, descubriéndole nuevos horizontes a la disciplina, pues sus poemas inauguran o necesitan de nuevos planteamientos. Quizá, en uno de sus *destiemplos*, no estemos del todo preparados para leer este gran poema. *Diagrama de flujo* explota desde el comienzo la dificultad incómoda a la que aludíamos al principio, pero esta incomodidad nos empuja a leerlo incansablemente. Supera y rompe ese cierto grado de dificultad enigmática que el lector normalmente busca para su satisfacción —la sensación de que no entendemos del todo, pero que algo entendemos o intuimos— superación y ruptura que David Shapiro señala para la poesía de Ashbery [1979, “Foreword”], y que Ashbery explota sin que la dificultad eclipse el poema del todo, sin que el caos “invada” el diagrama (Deleuze). Helen Vedler ha valorado la importancia de *Diagrama de flujo*, que también queremos aprovechar para reivindicar aquí, así como la impotencia del crítico ante esta obra, absolutamente maravillosa: «The whole is too big to be subordinated to criticism; no critical essay could hope to control, except in very general terms, the sheer volume of linguistic and psychological data presented by the poem», Vedler, [1995: 138]. Dedicó este artículo, escrito con la conciencia de esta necesaria impotencia lectora, a Carlos, Fabio y Fran, que tanto me han alentado a redactarlo y, mucho más allá, a modo de pequeña celebración por las inquietudes que compartimos, y nuestra gran amistad.

ADDENDA

(A) La escritura de John Ashbery resulta desafiante por su dificultad, una dificultad interesante y que merecería estudiarse más en detalle, pues atender a la motivación de esta dificultad, y al desconcierto que en el lector y en el crítico crea, supondría replantear varios preceptos teóricos. Como se verá, la presencia de un sentido y a la vez la falta de entendimiento provoca que su poesía no se deje someter a un método en concreto porque, en ese intento, cuando creemos no estar del todo perdidos en la lectura, su escritura vuelve a contradecirnos y a cegarnos, creando una desesperación en el lector que la crítica ha señalado en varias ocasiones. Como apunta Fredman [1983: 104]: «The adjective that almost invariably appears whenever critics begin to characterize John Ashbery's writing is "difficult"». Pensamos que, lejos de ser una anécdota, tener en cuenta la experiencia de la dificultad que la poesía de Ashbery ofrece, supone todo un replanteamiento para el lector crítico y para el traductor de su poesía, pues la imposibilidad de retener su poesía exige de una *crítica y traducción en movimiento*. Un ejemplo de esta resistencia al método de su poesía sería el uso de los paréntesis; el atractivo del análisis de la escritura parentética de Ashbery reside en que permite una lectura tanto hermenéutica como deconstructiva, como ninguna de las dos, es decir, sin que tengamos la necesidad de oponer vías de análisis distintas, y sin que podamos aplicar la totalidad de un método estático en concreto. "*The other tradition*" y un "otro" método (no metódico) para los movimientos, direcciones, y querencias del texto.

(B) Escribe Esteban Pujals [2004: 97] sobre la necesidad de este movimiento: «This might provide something that we might metaphorically call a map of this threshold between the arts of poetry and painting, or between Parmigianino's painting and Ashbery's poem. But I think something less static than the image of a map is needed if we want to describe not just how the relationship, or the threshold, works, but also where the dazzling energies of Ashbery's poem come from, as well as what it is that makes most readers prefer it to other compositions of Ashbery's in which language also appears moving away from itself, or at least from any stable position that it may momentarily create».

(C) Helen Vendler [2005: 80] señala cómo el encuentro con lo invisible es horizontal, como sucede en "The painter" (de *Somes Trees*; encontramos una versión traducida en Ashbery [2003]), que supone un encuentro horizontal y directo con el referente: «Although "vertical" relationships with an invisible listener (such as those motivating many prayers and odes) have a long history in lyric, the poets I have written about in these chapters conceive "horizontal" relationships even with the divine, insisting on the colloquy with the invisible as the fully human speech of one person with another. These poets are the domesticators of the invible, finding a language to confer materiality—in words, in actions, in visibilia—on the otherwise unseen». La horizontalidad de esta relación explica que el fenómeno ecrástico haya sido analizado a la luz de la rivalidad o del deseo, en su manifestación horizontal de un "tú a tú" entre dos amantes o dos rivales (Shoptaw con el análisis del vocabulario militar del poema), o también como un enfrentamiento semiótico entre la pintura y la poesía (James Heffernan).

(D) «Ashbery's sentences are even more complex, often containing paratactic units of some length within a larger hypotactic structure. In Ashbery's sentences one sees a completeness of logical predication that seems, however, unreliable; on the other hand, one intuits a sense of wholeness through the seemingly disjointed parataxis of what, in the end, may turn out to be a logical, hypotactic sentence», Fredman [1983: 110]. También sugiere este fenómeno Miguel Casado [2001: 148]: «Podría resumirse que el Autorretrato se compone de una serie de núcleos conceptuales y niveles de lenguaje atravesados (unidos) por una línea que los resuelve en discurso», y en la introducción a *Tres poemas* [2004] de Julián Jiménez Heffernan.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBEROLA CRESPO, Nieves (2000), *La escuela de Nueva York. John Ashbery y la nueva poética americana*. Publicaciones de la Universitat Jaume I, Castellón
- ALTIERI, Charles (1988), "John Ashbery and the Challenge of Postmodernism in the Visual Arts", en *Critical Inquiry*, Vol.14, n. 4, The University of Chicago Press, Chicago, Illinois
- ASHBERY, John (1991), *Reported Sightings. Art Chronicles 1957-1987*, Harvard University Press
- (1994), *Galeones de abril*, (Trad. Esteban Pujals), Cátedra, Madrid
- (1994), *Diagrama de flujo*, (Trad. Alejandro Valero), Cátedra, Madrid
- (2003), *Pirografía*, (Trad. Martín Rodríguez-Gaona), Cátedra, Madrid
- (2004), *Tres poemas*, (Trad. Julián Jiménez Heffernan), DVD, Madrid
- (2006), *Autorretrato en espejo convexo*, (Trad. Julián Jiménez Heffernan), DVD, Madrid.
- BENJAMIN, Walter (2005), *Libro de los pasajes*, Akal, Madrid.
- BIATOSTOCKI, Jan (1988), *The Message of Images. Studies in the History of Arts*, IRSA, Viena
- BLESÁ, Túa (1998), *Logofagias. Los trazos del silencio*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza
- BLOOM, Harold (1985), *John Ashbery, Modern Critical Views*, Chelsea House Publishers, Nueva York
- (2003), "La desintegración de la forma" en *Deconstrucción y crítica*, Siglo XXI, México
- (2004), *The Art of Reading Poetry*, Perennial, Nueva York
- BORGES, Jorge Luis (2001), *Narraciones*, Cátedra, Madrid

- CASADO, Miguel (2001), "Ashbery: el poema como lugar habitable" en *Del caminar sobre hielo*, Antonio Machado Libros, Madrid

- CAZÉ, Antoine (2000), *John Ashbery, Á contre-voix de l'Amérique*, Belin, París

- CREGO, Charo (2004), *Geografía de una península: la representación del rostro en la pintura*, Ábada, Madrid

- CULLER, Jonathan (1978), *La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*, Anagrama, Barcelona

- DAVIDSON, Michael (1983), "Ekphrasis and the Postmodern Painter Poem" en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, American Society for Aesthetics: Temple University, Philadelphia

- DE MAN, Paul. (1990), *Alegorías de la lectura*, Lumen, Barcelona,

- DERRIDA, Jacques (1990), *Memoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Ministère de la Culture, de la Communication, des Grands Travaux et du Bicentenaire, Réunion des musées nationaux, Edicions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris

- DELEUZE, Gilles (2007), *Pintura. El concepto de diagrama*, Cactus, Buenos Aires

- ECO, Umberto (2008), *Decir casi lo mismo*, Lumen, Barcelona.

- FREDMAN, Stephen, (1990), "He chose to include: John Ashbery's *Three Poems*", en *Poet's Prose. The crisis in American Verse*, Cambridge University Press, Cambridge

- GADAMER, H.-G. (2001), *¿Quién soy yo y quién eres tú? Comentario a «Cristal de aliento» de Paul Celan*, Herder, Barcelona

- HEFFERNAN, James: (1993), *Museum of words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, University of Chicago Press, Chicago

- HILLIS MILLER, J (1991), "The Mirror's Secret: Dante Gabriel Rossetti's Double Work of Art," *Victorian Poetry*, Winter, 29, 4