

John Ashbery: encuentro con los pintores

Kevin Power

La poética posmoderna ha adoptado a menudo como metodología el *collage* y el ensamblaje. La razón es que en una sociedad post-tecnológica y mediatizada, donde se nos bombardea con basura disfrazada de información, la recibimos y la filtramos mediante un sistema poco preciso, pero inclusivo, de *collage*. Pedazos inconexos entran en nuestra conciencia y nosotros los juntamos formando una especie de patrón. Reunimos los fragmentos, qué otra cosa podemos hacer. Por tanto, el *collage* refleja no sólo la manera en que recibimos la experiencia, sino la forma en que la entendemos. ¡En nuestros días la intertextualidad, el ensamblaje de textos, forma parte hasta de las disciplinas académicas! Las cosas confluyen en la vida, pero su única ordenación es la que les otorga la inmediatez. Elementos contiguos pueden amontonarse unos con otros sin necesidad de legitimación, justificación o explicación.

Como su amigo Frank O'Hara, Ashbery fue un amante apasionado de las artes plásticas y reconocía que los pintores abordaban los mismos problemas creativos que a él le preocupaban (Robert Duncan y Robert Creeley han señalado también que los pintores fueron quienes mejor entendieron su poesía, y adoptaron una poética afín a la suya). De hecho, Ashbery trabajó como crítico de arte durante muchos años, colaborando con la revista *Art News* entre 1957 y 1958. Su primera pieza crítica fue una reseña de la muestra de Bradley Walker Tomlin en el Whitney. Luego se mudó a París a fines de 1958, y en 1960 comenzó a escribir regularmente para el *International Herald Tribune*, donde publicaría al menos una columna semanal durante los siguientes cinco años. Asimismo escribía ensayos para *Art International*, *Newsweek* y *New Yorker*. He de aclarar que su crítica artística, como su poesía, se caracteriza por deliciosos comentarios laterales, como los apartes teatrales. En 1963 tomó el cargo de director de *Art & Language*,

una revista que publicaba textos surrealistas franceses, así como obras de la escuela neoyorquina de poesía. De regreso a América, en 1965, le nombraron director ejecutivo de *Art News*, cargo en el que estuvo hasta 1972. Ashbery convirtió esta revista en el hogar ocasional para muchos de los poetas asociados con la Escuela de Nueva York (Schjeldahl, Berrigan, Berkson, Elmslie, etc.). La relación de su obra con el arte contemporáneo se percibe claramente, aun cuando trate de minimizarla:

No creo que para mí sea importante la parte visual del arte... Ciertamente me gusta la pintura, pero me interesa mucho más el sonido del lenguaje.¹

En otra ocasión ha comentado a Bill Berskon (también poeta) que «hacia el arte tengo una postura, no indiferente sino desinteresada». Es posible, pero Ashbery sabe que una suerte de polinización cruzada entre la poesía y la pintura puede producir híbridos de gran belleza. Para él, la obra de Esteban Vicente (empecé a conocer su nombre por haberlo visto asociado con Black Mountain y con la Betty Parsons Gallery en Nueva York) «mantiene una relación de amor-odio con los bordes», pues estos determinan en exceso el significado de las formas. Él, por su parte, busca que la ambigüedad sea el significado de la obra y que permita reunir una amplia gama de connotaciones. Ashbery se agarra siempre a los bordes del significado, es decir, que deliberadamente lo evita. Su afirmación anterior puede sonar excesivamente rotunda. ¿Por qué? La obra musical que a él le interesaba era precisamente la de Cage y Feldman, una música nueva que florecía en aquel entonces, y que exploraba muchas de las preocupaciones vigentes dentro de las artes plásticas, especialmente dentro del *collage*. Sin embargo, también

es cierto que Ashbery escribía escuchando música, y que en una época triste de su vida la música de Cage le ofreció consuelo por sus innovaciones, y por ser un *collage* de sonidos disonantes:

A inicios de los 50, atravesé un periodo de intensas dudas y presiones. Durante dos años fui incapaz de escribir, no sé por qué. Sí que sé que coincidió con la guerra de Corea, el caso Rosenberg y el macarthismo. Aun cuando no era una persona de fuertes convicciones políticas, resultaba imposible ser feliz en aquel clima. Estábamos en un nadir.

Todo comenzó a cambiar cuando salí con Frank O'Hara a un concierto de David Tudor, que interpretaba *Music of Changes* de John Cage el día de Año Nuevo de 1952. La obra constaba de una serie de acordes disonantes, la mayoría altos y de ritmos irregulares. Duró más de una hora y se me antojaba que podía continuar indefinidamente. Tras escucharlo me sentí profundamente renovado, y comencé a escribir de nuevo poco después. Sentí que podía ser tan especial en mi poesía como lo era Cage en la música.²

Ashbery no sólo escribía sobre arte sino que frecuentaba a los artistas del momento. No simpatizaba con la escritura confesional de poetas como Sylvia Plath o Robert Lowell, tampoco se sentía afín a las posturas críticas de los *New Critics*, cuyo discurso coartaba la poética alternativa de los 60. En resumen, Ashbery y O'Hara eran parte de una escena neoyorquina que estaba abriendo nuevas sendas para la poesía. O'Hara recuerda el clima del momento:

Todos teníamos alrededor de veinte años. John Ashbery, Barbara Guest, Kenneth Koch y yo, al ser poetas, repartíamos nuestro tiempo entre el bar literario, el San Remo, el bar de los artistas y la taberna Cedar. En el San Remo discutíamos y chismorreábamos; en Cedar a menudo escribíamos poemas escuchando discutir y chismorrear

a los pintores... Un detalle interesante de estas actividades sociales era que, siendo nosotros poetas no académicos y, por supuesto, no literarios, en el escenario americano del momento los pintores eran nuestra única y generosa audiencia, la mayoría de nosotros leímos públicamente por primera vez en galerías de arte o en el club. Al *establishment* literario le importaba nuestra poesía lo mismo que a la colección Frick le importaban Pollock o De Kooning. Lo cual no significa que a nosotros nos importara más cualquier clase de *establishment* que a éste nosotros. Todos los partidos desinteresados eran personas honorables.³

En su introducción a las obras completas de O'Hara, Ashbery observa el peso específico de su deuda con estos pintores:

El concepto del poema como crónica del acto creativo de O'Hara se fortaleció gracias a su íntima experiencia de los inmensos cuadros de Pollock, Kline y De Kooning de fines de los 40 y principios de los 50, y del realismo imaginativo de pintores como Jane Freilicher y Larry Rivers.⁴

Si pensamos en la propia obra de Ashbery, *The Tennis Court Oath* nos proporciona la muestra más clara de su incorporación de las técnicas del *collage* y de la estética del expresionismo abstracto en su poesía. Sigue siendo, incluso después de todos estos años, su libro más enigmático, desconcertante y escandaloso. Su lenguaje inconexo, su explotación osada del *collage* y su manifiesta falta de coherencia se han combinado para hacerlo inaccesible a las formas tradicionales de la crítica literaria, exigiendo por tanto un reenfoque desde la perspectiva de una poética posmoderna. Harold Bloom, por ejemplo, que ha escrito críticas de apoyo a la obra de Ashbery imprescindibles para entender al poeta, ve este libro como un error espantoso y grotesco. Lo describe como «un volumen intolerablemente

disyuntivo» y argumenta que «quizá le han inspirado De Kooning y Kline, o Webern y Cage, pero, desde luego, no ha estado muy inspirado a la hora de escribirlo... ¿Quién puede necesitar esta incoherencia calculada?»⁵ Sin embargo, la negativa de Bloom a analizar el poema por no ajustarse a su posición crítica no propone nada, sólo una inflexible negación crítica.

Una agresión así por parte de un crítico de la altura de Bloom no se puede ignorar, por muy excesiva que sea; sin embargo, tengo tres grandes reservas: en primer lugar, algunas de las técnicas que Ashbery explora en este volumen son centrales para comprender sus últimas obras; en segundo, la insatisfacción de Bloom procede del hecho de que este libro no encaja en el esquema reduccionista de la *ratio revisionaria* o que, en otras palabras, se contrapone a su teoría de la «ansiedad de la influencia», según la cual ubicaría a Ashbery concretamente dentro de las «continuidades pensativas» de Stevens y Whitman; por último, Bloom no examina o valora aquello que Ashbery haya podido extraer de De Kooning y Kline, soslayando escrupulosamente el hecho de que Ashbery incorpora el mundo exterior en el poema, del mismo modo que De Kooning incorporaba anuncios en sus lienzos como medio de romper las costumbres uniformes del pintor, haciendo que el posible contenido simbólico de la imagen perdiera su relevancia.

«Europa», el poema que selecciona Bloom para llevar a cabo su ataque, y que el propio Ashbery tampoco aprecia en gran manera, es entendido por otro crítico como «uno de los grandes poemas largos de estos últimos años, un clásico de superfluidad coherente. Puede ser caracterizado como “acohérente”, del mismo modo que cierta música del siglo xx ha sido descrita como “atonal”». Es una afirmación

ción excesiva, probablemente injustificable, pero el poema reivindica el proceso, la espontaneidad y el riesgo:

Se trata de que la idea de estar lo más cerca posible del impulso original de la creación sea la que forme el poema, como en la pintura: una especie de historia propia que cobra vida.⁷

¿Qué es lo que Ashbery toma entonces de los pintores? Quiere que el poema sea un mundo autosuficiente, tan autónomo y autoexpresivo como un lienzo de Pollock; las yuxtaposiciones que explotaba De Kooning podrían ser análogas al propósito de Ashbery de hacer que las palabras choquen e interactúen unas con otras para revitalizar nuestro sentido de las posibilidades creativas del lenguaje. Varios poemas de este libro utilizan la idea de un campo abierto con múltiples centros. El llamado *action painting* de Pollock es visto como una superficie que tiene existencia propia, no hay nada detrás. La superficie del poema o del cuadro es un campo sobre el cual las energías físicas y emocionales del artista pueden funcionar sin la mediación de la metáfora o el símbolo.

En «Europa», las palabras y frases se toman como unidades aisladas, como frases musicales, acaso como pinceladas gestuales o concentraciones de energía. Ashbery explica su génesis en la siguiente cita:

También me interesaba la música de Webern; fue poco antes de que se grabaran sus obras completas. Me impresionaron profundamente esas notas aisladas, es decir, a veces se oye una nota arrancada a un violín, y te parece oírla por primera vez, él tiene el poder de crear esa atmósfera donde todo cobra una significación muy particular, así fue cómo pensé que las palabras habían llegado a perder su significado, y que existían sólo por su valor, vivían en un lugar donde no se hablaba el idioma.⁸

Otra de las fuentes de este libro se encuentra en una novela barata y mediocre que Ashbery halló en los *bouquinistes* de París, y que narra las aventuras de un piloto y su novia en la II Guerra Mundial. De esta novela le atrajeron su ordinariéz y mediocridad. Le conmovió la narración lineal, simple y aburrida, y la convirtió en elemento de *collage* del mismo modo que lo habría hecho Rauschenberg en uno de sus cuadros:

Trataba de ocultar el argumento de una novela que encontré en el *quai*, titulada *Beryl del Biplano*. Al mismo tiempo oí en la radio una pieza de un compositor italiano que había tomado una grabación de un poema de Joyce y había transformado las palabras hasta volverlas incomprensibles, si bien aún daban una idea del original. El título lo tomé en una estación de metro de París.⁹

Ashbery abre expectativas de una secuencia narrativa, pero las sabotea marchándose en otra dirección que, si acaso, se relaciona con ella de manera vaga. Es como un lienzo cubierto de pinceladas gestuales de lenguaje, goteos, salpicaduras que no van a ninguna parte pero reafirman su presencia:

Desde donde estaba, Beryl veía el brillo
de la bombillita encima de los instrumentos brillando
en el rostro
bien afeitado y varonil de su amante y por la brújula
dedujo que
habían descrito un semicírculo y que, aun cuando se
elevaban
rápidamente iban hacia el este en dirección al mar.¹⁰

Es como un descanso en el texto que sugiere una predisposición al significado. Sin embargo, Ashbery tiende a minarlo desordenando agresivamente estos trozos, pun-

tuándolos libremente, abriendo paréntesis que no cierran unidades de significado, jugando con los pronombres de manera azarosa, empleando razonamientos inconsecuentes (17):

Ascendí
guante
el campo

Podríamos comparar este sistema de *collage* impreciso con los cuadros de Pollock, lienzos de múltiples focos que distribuyen libremente las explosiones de energía que surcan la pintura; o con De Kooning, que introduce técnicas que explotan el azar en el lienzo, pegando trozos de periódico y pintando luego encima, con el fin de romper las directrices establecidas o las meras costumbres. Ashbery se pierde en los placeres de las pinceladas verbales. Hay críticos que argumentan que estas correlaciones entre los pintores y el poeta se han establecido con demasiada facilidad, pero no lo comparto pues forman parte de un clima común, son elementos que pertenecen a un mismo código artístico:

Cuando el lienzo debe expandirse
en nuevos desperdicios¹¹

Es la misma libertad disyuntiva que se encuentra en la obra de los expresionistas abstractos, en el ensamblaje de Rauschenberg, o en la introducción del ruido o de efectos no musicales por parte de Cage en un campo musical indeterminado. Los «desechos» simplemente se acumulan sin explicación, llegando a ocupar tanto espacio como cualquier otro elemento, y proporcionando momentos de equilibrio inquietante que nunca duran, como en un cuadro de De Kooning.

«Europa» es tanto un *collage* de materiales procedentes de diversas fuentes como de técnicas que abarcan desde algo similar a la escritura automática surrealista (aunque Ashbery no tenía que recurrir a este tipo de ideas pues consigue este efecto con el simple acto de escribir frases inconexas, con frecuencia prestadas; para él este discurso se había convertido en un cliché que perseguía efectos har-to previsibles), el método de cortar y pegar de Burroughs, algunas ideas sobre cómo acabar una obra o la supresión del yo del expresionismo abstracto, hasta un giro simple hacia elementos de la cultura pop:

Tomaba las revistas americanas, como *Esquire*, las abría y cogía una frase, y de ahí empezaba a escribir mi parte; cuando ya no sabía qué más poner, regresaba a la revista.¹²

Ashbery concluye el poema simplemente cuando se agota la energía y ya no hay más que decir, como tendían a hacer los expresionistas abstractos. No se molesta en estructurar el poema en búsqueda de un punto álgido, sino que irónicamente concluye en medio de un mensaje indescifrable. Nos deja con una repetición burlona y cómplice de letras en Morse que, como todo el poema, podrían continuar sin llegar a ninguna parte. El destello de luz que las sigue parece querer dibujar un círculo inmenso, como sugiriendo que estos elementos dispares e impenetrables sólo se sostienen durante un momento en las tensiones dinámicas de nuestro mundo:

Una vez más, la luz se encendió y comenzó a señalar los destellos y brillos del alfabeto Morse,

«N.E.», «N.E.»

seguidos de un largo haz de luz
hacia el cielo, extendiéndose levemente en círculo

el aliento¹³

Es un mundo donde todo se va desvinculando cada vez más y donde nada se relaciona entre sí, sólo hay sonidos en el aire, cosas oídas por casualidad, frases sacadas de distintos medios de comunicación, y las superficies resbaladizas de un lenguaje prosaico que bien pudiera venir de cualquier parte, representar cualquier cosa. Recrea una atmósfera semejante a los *non-environments* de De Kooning, que produce, como Ashbery dice de otro poema de este volumen:

La impresión que te daría mientras conduces y cambias la emisora de radio, y al mismo tiempo observas el paisaje cambiante. En otras palabras, una impresión confusa, pero insistente de la cultura que se mueve a nuestro alrededor.¹⁴

Rechaza toda posibilidad de hondura metafísica e insiste en que no hay modo de penetrar esta abrumadora superficie cambiante. Se encuentran generalizaciones del lenguaje abstracto, aunque sospecho que exageradas:

Bichos abstractos el jardín sonrisas cansadas¹⁵

En el supuesto de que Ashbery estuviera buscando un lenguaje análogo a la estética de Pollock o Cage, no podría eludir el hecho de que las palabras poseen significados y que una composición totalmente abstracta resulta imposible. Los críticos han indagado en esta cuestión, pero para el poeta ¿hay alguna diferencia concluyente? ¿Y por qué deberíamos preocuparnos por lo que podría ser un *collage* sin sentido? Bueno, mi respuesta sería que sobre todo porque nos ofrece una poesía de expectativas frustradas que construye una impactante arquitectura verbal. La técnica del *collage* le sirve para crear la impresión de una vaciedad compartimentada, distribuida. Son sombríos poemas de

discontinuidad que se hunden cuando las rupturas sintácticas producen tensiones dramáticas y nos hacen sentir la presencia de unos hilos sensibles.

«Europa» le ayudó a dar un paso muy significativo en su poesía, «a obstruir la poesía que en aquel momento me salía, y que no me gustaba. Un intento de barajar las cartas antes de volver a repartirlas». ¹⁶ En resumen, Ashbery se aleja de la fluidez fácil de *Some Trees* y se aproxima a un terreno más inquietante. La numeración del poema sólo sirve para estropear la idea de un todo orgánico:

Los números simplemente son una manera de romper el poema en fragmentos discretos, para que no pueda leerse como una totalidad orgánica. Mi propósito era crear muchos fragmentos rotos y luego recopilarlos bajo una serie de números. Resulta bastante descorazonador mirar adelante y ver que aún quedan tantos por venir. Es el mismo desánimo que te invade, por ejemplo, al abrir una gramática extranjera y ver cuántas lecciones tienes por delante. Ésta es una de las cosas que me interesaba descubrir.¹⁷

Este poema es ambiguo, evasivo, opaco, las palabras flotan aisladas en la página. Establece un campo imaginario, y lo explora de una forma que se aproxima a la cinematográfica.

El otro poema que quisiera comentar es «Leaving the Atocha Station», escrito tras el primer viaje de Ashbery a España. Atocha es la estación de la que partían los exiliados políticos al abandonar el país durante la guerra civil, así como los trabajadores de temporada que viajaban a Francia en busca de trabajo en la época de vendimia. Está compuesto por frases plasmadas en la inmediatez de su creación, distribuidas como en manojos de energía sintácticos, semejantes al impacto visual que causaba el lenguaje gestual del expresionismo abstracto¹⁸:

Repentinamente y estamos cerca
 probando la raíz cuando piensas
 generador hogares disfrutan la lascivia

La madera vieja ardiendo las palomas del tejado
 conducir el tractor para aplastar
 dejando la estación de Atocha acero.

Lo único que nos queda es el acto interpretativo, pero se nos da el espacio suficiente para introducir nuestra propia imaginación. No estamos seguros de saber a qué nos enfrentamos, pues ignoramos si estamos leyendo las impresiones de Ashbery al entrar en la estación del corazón de Madrid, o si se nos pide que sintamos las emociones, recuerdos e historias de la gente mientras se marchaban de la estación en los diferentes momentos dramáticos que conforman la historia reciente de España.

En el poema hay palabras clave que sin duda nos conducen en diferentes direcciones, como la venganza y la muerte, trasladándonos al contexto de la guerra civil española, o frases como «conducir un tractor para aplastar» del pasaje anterior, que sugieren a un trabajador que transporta los cestos de uvas a la prensa de la comunidad en un pueblito francés un atardecer de septiembre. Estas ráfagas constantes de imágenes fragmentadas nos hacen tomar parte en la construcción del significado. Nuestro pensamiento se enfrenta a las impresiones que nos produce el poema, convirtiéndolas en una experiencia personal del mismo o, en palabras del propio Ashbery:

... Los fragmentos de imágenes dislocados e incoherentes que conforman el movimiento del poema son probablemente algo similar a la experiencia de ver un tren saliendo de una estación cualquiera. La suciedad, los ruidos, el deslizarse del tren son movimientos del poema. El poema trataba de

expresar eso, no para sí mismo, sino como un epítome de algo vivido.¹⁹

El poema trata una experiencia que todos conocemos y las impresiones que cualquiera podría tener, basadas en nuestro conocimiento de la historia de la estación. Probablemente la arquitectura de nuestras historias sería diferente, aunque siempre compuesta de imágenes incompletas y fugaces que se nos aparecen y se van. Y en efecto, podríamos preguntarnos cómo construyen numerosos artistas sus obras, si no es gracias a impresiones momentáneas:

Intento llegar a una experiencia general, multiuso, como esos calcetines que se estiran y se usan para todos los tamaños de calzado... Espero que algún día la gente lo vea a sí, como la forma más abierta posible, algo en lo que todo el mundo pueda ver reflejada su experiencia personal sin que haya de ser definida o establecida para ellos.²⁰

Nuestros pensamientos se prolongan más allá de los límites del poema, como ocurre con los gestos pictóricos en una obra expresionista abstracta, que también procura ser un proceso de autodescubrimiento, tanto para el artista como para el espectador. Nos enfrentamos a toda una zona de preocupaciones estéticas que Ashbery compartió con su íntimo círculo de amigos pintores: Alfred Leslie, Michael Goldberg y Grace Hartigan. No puedo extenderme en esto, pero aun así quiero insistir en que la segunda generación heredó un lenguaje ya definido. Y como consecuencia su obra fue más decorativa que inventiva.

EL ASUNTO DE LAS OMISIONES EN LA OBRA

A estos mismos artistas también les preocupaba, igual que al propio Ashbery, lo que debía entrar en la obra y lo que no. Se preguntaban si debían ofrecer todos los detalles de

la experiencia, o simplemente sugerirlos para así permitir al lector que completase los significados con sus propios sentimientos. ¿Ofrece demasiado la primera opción y demasiado poco la segunda? En esta misma época otros artistas exploraban terrenos similares. Larry Rivers trabajaba en una zona entre el expresionismo abstracto y el pop, dejando zonas por completar en el lienzo, o pintando figuras inacabadas. John Cage, para quien el silencio era un valor, un sentimiento y un medio activo y misterioso, explica: «Algo y nada no son opuestos sino que se necesitan mutuamente para seguir funcionando».²¹

El siguiente libro de Ashbery, *Rivers and Mountains*, sigue mostrando estas mismas preocupaciones, especialmente la idea de la obra como un registro de su propio proceso de composición. «The Skaters», el poema más significativo del volumen, trata precisamente el tema de lo que se debería incluir y excluir del texto (tema que llegará a dominar la sección que abre el mediatubundo *Three Poems*). Ashbery precisa su origen en una técnica explotada por De Kooning que implicaba borrar una parte del dibujo que estaba haciendo (manteniendo así una huella, volviéndola ambigua y al mismo tiempo borrándola). Y en el incidente del que tanto se ha hablado, en el que Rauschenberg compró un cuadro de De Kooning, y borró el dibujo a lápiz del mismo. Este acto provocador plantea una serie de problemas estéticos. Sobre todo la cuestión de la autoría de la obra, que se hace más difícil de determinar. No sabemos a quién pertenece, si a De Kooning, que fue quien la dibujó en primer lugar, o a Rauschenberg, que la borró tras haberla adquirido. En cualquier caso fue Rauschenberg quien la firmó, y por lo tanto reclamó, o al menos se atribuyó su autoría. Pero, de todos modos, ¿en qué consiste la obra, tal como la entendemos ahora? ¿Puede algo del propósito original dejarse «en» la obra, o pensar que así ha sido? ¿Y

cuánto podemos borrar del mismo sin destruir completamente el sentido del original? Esta última cuestión es la que interesaba especialmente a Ashbery.

En «The Skaters» está obsesionado por la noción de aquello que se puede incluir en el poema. Cuántos de los momentos fugaces que vivimos vale la pena recordar, y cuál es el proceso de selección entre un momento y otro. Si trasladamos estas cuestiones a la pintura, qué accidentes o casualidades deberían ser incluidos en un cuadro. La implicación es que se puede incluir todo aquello que tenga una poderosa presencia. ¿Qué es lo que da autenticidad a lo que es esencialmente un proceso de elección al azar?

Una bufanda vuela aquí, allá se oye una llamada emocionada.²²

La cantidad de imágenes así parece infinita. Ashbery plasma aquellas que le impactan pero sin imponer una escala de valores previa:

La respuesta es que la novedad
hace resbalar el filo de los patines sobre el hielo
proyecta una expresión más sutil (aun a expensas
de la energía) del perfil que yo no recuerdo.
Los colores se escabullen, nos reprenden. La mente
humana
no retiene nada, acaso sólo la melodía de dos notas,
sombria monótona
de algún vertedero empapado o lamento.
Pero el agua se ondula, toda la luz cambia.²³

La tarea del poeta es atrapar estas impresiones e iluminar su fuerza inmediata, representándolas en toda su frescura. Pero esto hace que él mismo se pregunte:

¿Pero cuánto de esto sobrevive? ¿Cuánto permanece de nosotros mismos?

Las cosas que recogemos – sellos de las colonias
con tachones grasientos, malva, magenta y chocolate,

o perros extraños que vemos en la calle, o comentarios
brillantes²⁴

En este caso, el poeta incorpora con ironía otro texto como elemento de *collage* también encontrado en el *quai* del Sena. Se trata de una especie de manual de instrucciones:

«The Skaters» está basado en un libro titulado *Three Hundred Things a Bright Boy Can Do...* Es un libro para niños que presenta las cosas que pueden hacer éstos para divertirse. De hecho, yo tuve uno parecido de niño, un viejo volumen del *Libro del conocimiento*, publicado al mismo tiempo también en Inglaterra, del que me fascinaba especialmente el capítulo «Cosas para hacer y fabricar», aun cuando creo que jamás fabriqué ninguna. Hay mucho de todo esto en «The Skaters», como observar sellos con una lupa. Mi aburrimiento y mi niñez solitaria en la granja eran algo que me venía a la mente con gran nitidez al escribirlo. Nosotros también vivíamos en una zona nevada, y yo intentaba desesperadamente hacer algo para entretenerme. El hecho de utilizar (estos libros) para mis poemas denota, a mi entender, una especie de nostalgia por la lengua inglesa. No creo que los comprara con un propósito especial, pero al empezar a mirarlos sentí que tenían posibilidades poéticas. Lo que inicialmente quería hacer en «The Skaters» era usar los títulos de las secciones del libro como títulos que encabezaran cada sección. Y así fue como comencé, con una lista de títulos similar al índice de contenidos de un canto de Milton. Pero a medida que me adentraba, me di cuenta que el poema sería mucho más misterioso si le quitaba el andamiaje de los títulos.²⁵

Hay partes más largas de este texto que, de hecho, sí que entran en el poema y sirven para introducir nuevos temas y cambiar su dirección. Quizá ayudan incluso a imponer el ritmo, que triunfa claramente sobre el significado, y permite al poeta viajar a lo desconocido, a un constante refloreamiento.

El acto de patinar se convierte en una metáfora de cómo el artista se desliza por la superficie de la vida. Desde ahí empieza y va trazando una serie de gestos que constituyen la obra de la misma manera que hacen los pintores. No tienen un significado propio, pero son suyos. Y al mismo tiempo es lo que se deja fuera, lo que está implícito o no siquiera, lo que es simplemente un área de sugestión, tensión y juego imaginativo libre que nos muestra el funcionamiento del poema:

Pero éste es un aspecto importante de la cuestión
el cual no estoy listo para discutir, en absoluto,
el tema de qué omitir y qué incluir. En él estriba la
verdadera
importancia de lo novedoso.²⁶

La selección de Ashbery responde (quizá con cierto grado de urgencia) a lo que él reconoce como necesario. Tratar de explicarlo sería caer en la justificación, y Ashbery no desea ir más allá de la sugerencia.

Richard Howard, en un ensayo que simpatiza con la obra de Ashbery, ha señalado que el poema «The Skaters» muestra al poeta «inventariando el cerebro humano, con todo su equipaje de imágenes extraído de sus constantes encuentros con el mundo, una poesía donde el objetivo del poema se convierte en el tema, y su propio proceso es su significado... no conozco una meditación más convincente sobre la mente humana, que ha de someterse a las formas dadas, y por ellas ser formada».²⁷ El equipaje de imágenes consiste, no

en gestos grandiosos y dramáticos a la manera de Pollock, sino en objetos ordinarios mundanos como los que aparecían entonces en las piezas de Robert Rauschenberg y Jasper Johns. El celebrado *Monogram* de Rauschenberg (1955-59), que incorporaba caucho, una cabra, fotografías y un cartel que decía: «Extra-Heavy», manifiesta cómo lo ordinario entra en el campo de lo extraordinario. Nos obligan a ver los objetos en nuevas formas y configuraciones. Ashbery deja que los objetos entren en el poema:

Este poema
que tiene la forma del caer de la nieve:
los copos solos no son esenciales para la importancia del
Todo...

de ahí que ni la importancia del copo individual
ni la importancia de la tormenta entera, si se produce,
es lo que importa,
sino los ritmos de los saltos repetidos, de lo abstracto a
lo concreto
y vuelta a un abstracto ligeramente menos
diluído.²⁸

Confía en el proceso y lo sigue adonde este le lleve. Su tendencia a bailar en la superficie es una necesidad hedonista:

«The Skaters» es el conjunto de mi filosofía totalmente
hedonista, que no es más que «cine, amor, risa, sexo y diversión».²⁹

Es un viaje a través de las sensaciones, impresiones inmediatas, colores brillantes, que se decanta por las sorpresas del presente en contraposición a los recuerdos del pasado. Es posible que sus significados se nos escapen, pero sus formas se nos graban con fuerza, y su inmediatez presencial, tan valorada por Ashbery, literalmente nos arrolla.

Por lo que a él respecta, el proceso implica una filtración constante de las imágenes, que exige una selección y toma de decisiones. Si realmente lo logra,

los verdaderos fragmentos están aquí.³⁰

Fragment, el extenso poema que sigue a «The Skaters», y que consiste en aproximadamente cincuenta fragmentos inconexos, ha sido considerado por Bloom el mejor poema escrito por nadie de su generación, por encima incluso de cualquiera escrito por Robert Lowell. Es un trabajo hecho en colaboración con Alex Katz, amigo íntimo de Ashbery, quien dibuja las ilustraciones. Los fragmentos están enmarcados en un espacio blanco, y se acompañan de lo que podrían ser considerados dibujos ilustrativos, pero yo prefiero definirlos como preocupaciones estéticas paralelas. ¿Por qué? Porque Katz trabaja en un espacio en que la calidad plana de sus dibujos lleva la obra a un terreno parcialmente abstracto, haciéndonos sentir las tensiones que existen entre la imagen y el proceso, por muy sofisticadas y modernas que tales imágenes puedan aparecer. La eliminación de los detalles pictóricos y la insistencia en el plano liso de Katz, así como su manera de ubicar la figura en un fondo abstracto, la mayoría de las veces monocromático, confiere al conjunto de su obra una calidad impersonal y casi abstracta que se adapta perfectamente a las intenciones de Ashbery. La obra de Katz posee un componente anecdótico también, sus fragmentos se relacionan con su obra y su vida. En sus trabajos entran su mujer, sus amigos, casas, flores, escenas playeras, retazos de todo cuanto conoce y ama. Ambos artistas construyen a partir de un fragmento, una conversación o frase trivial. Las imágenes de Katz se relacionan, de manera tangencial o poco meditada en los fragmentos de Ashbery, de forma natural, fortuita aunque oportuna. A este respecto Ashbery señala:

No he dejado lo suficientemente claro que quiero todo de ti
al escribir, para estudiar las expresiones de tu rostro simultáneamente³¹:

Y debajo hay un autorretrato de Alex Katz; o Ashbery observa en una ambigua frase:

Las víctimas fueron elegidas guiándose por la ligereza de la oscuridad.³²

¡Y Katz nos obsequia con un dibujo de una pareja de jóvenes abrazándose! Imagen y texto convergen estableciendo relaciones fáciles de contigüidad.

Los fragmentos son estrofas de diez líneas (versos) que sugieren falsamente una intención y relaciones formales, pero Ashbery nos aclara que fue una cuestión meramente visual:

Aquella era la forma que decidí que debía tener el poema antes de escribirlo. No es que sintiera que tuviera una significación especial, sólo que ésa era la forma que iba a presentar este poema en particular. También había estado leyendo a Maurice Scève, el poeta del siglo XVI que escribía en decenas (décimos), y me impresionó la fructífera monotonía de su forma, diciendo lo mismo una y otra vez en los cientos y cientos de estrofas de diez versos, repitiendo constantemente la forma y, sin embargo, añadiendo algo ligeramente nuevo cada vez, y ese efecto acumulativo final es adonde yo quería llegar... El contenido en este poema es el tomar, una y otra vez, una única situación y desarrollarla reiterativamente, para después, de algún modo, desechar lo que habías estado desarrollando y empezar de nuevo. Quizá podría ser como el resto de mis poemas, es un poema de amor, donde la situación real no es aparente pero es lo que subyace, y lo que genera estas reexploraciones y rechazos reiterados, para después abrir nuevas exploraciones.³³

Las palabras nos suenan y parecen concretas, pero fluyen todas juntas sin llegar a completar ninguna narración. Si creemos ver un punto de apoyo, sólo es un torrente de emociones que brotan a veces de una relación amorosa, sensual, no totalmente definidas, pero intensamente presentes. Las imágenes y contextos de los fenómenos concretos alteran cualquier búsqueda de significado literal forzándonos entonces a pedir explicaciones en términos abstractos:

Todas las cosas son concretas y también abstractas en el sentido que deducimos desde ellas o las interpretamos nosotros mismos, siendo nuestra interpretación parcialmente abstracta.³⁴

Líquido y misterioso, el texto nos devuelve otra vez al proceso interpretativo. Nada sigue a lo anterior, y sólo acertamos a formar una idea vaga de lo que está sucediendo; una sensación de satisfacción incompleta se apodera de nosotros, y entretanto el lenguaje parece dispuesto a fragmentarse aún más. La casualidad es una fuerza activa, igual que con harta frecuencia es, repito, en un lienzo de Pollock o en una partitura de Cage.

Fragment es otra de las obras de Ashbery que discurre sobre su propio proceso –término relevante para el expresionismo abstracto, el *collage* y la poesía de los años sesenta–. Ashbery pretende que las imágenes de sus frases sean leídas:

De infinitas y diminutas maneras
historias del pasado: incidentes separados
relatados en detalles conmovedores, o vastas historias
murmuradas confusamente, como si el que habla
se atragantara de suspiros y lágrimas y hubiera olvidado
la razón por la que estaba contando la historia³⁵

El *collage* y el ensamblaje constituyen el permiso para unir arbitrariamente; no tanto para buscar la sorpresa como para expresar la convivencia. En el sistema de *Grand Collage* de Robert Duncan, las cosas venían mientras se escuchaba al mundo; en la obra de Rauschenberg o Kienholz el paisaje urbano les daba pruebas suficientes sobre la capacidad de las cosas para reunirse y convivir; para Olson formaban parte de un campo energético; para Cage se presentaban alegremente de la calle; y con Ashbery salen girando sobre sí mismas de una variedad de impulsos y fuentes, y se asientan juntas, están hechas las unas para las otras, pues manifiestan el proceso fragmentario de la obra:

El lugar adonde ibas era la llave para
sábado por la tarde pasado comprando y lavando los
platos
perfecta para que la tierra nuevamente reforzada
desenterrase la caja de música lo que sigue ocurriéndole
a la foto de un bebé disfrazado de viejo
con una larga barba blanca³⁶

En mi opinión, *Fragment* es un poema magnífico que nos acerca a nuestra propia manera de interpretar el mundo, por medio de una serie de turbulentas, deliciosas incongruencias y una narración siempre incompleta. El propio Ashbery llega a rechazar su frialdad y hermetismo, desaprobación crítica que le brinda la oportunidad de moverse en distintas direcciones. Sin embargo, yo insistiría en que, por muy difícil que sea, la orquestación de sus ritmos y el torrente puro del lenguaje hacen de este poema una experiencia intensa y gratificante.

La poesía de Ashbery no tiene principio ni final. Su itinerario no tiene una dirección concreta, sólo va hacia delante. Pero es capaz de desandar el camino, de negarse una y otra vez. Escoge un lote de efectos personales que com-

prenden límites impersonales: libros, mapas, paisajes, la humildad imaginativa de una persona que estudia los procesos organizativos que dan forma a los momentos íntimos del día. Se mueve con decoro en una superficie flotante, rociada de elementos vagos aunque vivos, creando lo que él llama «un delta de vivir que lo empapa todo».³⁷ Estos fragmentos, las formas fugaces, la opacidad envolvente, las ausencias, los temores de profundidad, pueden antojarse visiones reducidas, pero en mi opinión son muestras de una modesta relación con el mundo, ¡una modestia tan necesaria hoy en día! Su poesía puede entenderse como una notación rápida del pensamiento y la emoción, como un acontecimiento que combina sensualidad y filosofía. Las unidades imaginativas que componen el poema se ensamblan con una velocidad vertiginosa que lleva en su seno toda la convicción de un *tour de force*. La autoridad no se halla tanto en la selección de un elemento específico por oposición a otro, sino en la forma en que momentáneamente parecen pertenecer al poema sin que nos parezcan definitivos. Ashbery recordó una vez la impresión que le produjeron ciertos cuadros de Jane Freilicher, de los cuales se pueden separar partes sin menoscabo alguno del conjunto de la obra. Elementos fluidos e integrados pero no necesariamente imprescindibles, como en las obras *non-environmental* de De Kooning. Tanto él como Cage y otros poetas posmodernos se acercan a la postura de Stein, que habla de los principios de continuidad, de la organización de un «presente continuo»: «utilizar todo y comenzar de nuevo».³⁸

Los poemas largos que hasta aquí he analizado son, en sus palabras,

De algún modo diarios o cuadernos de trabajo de una experiencia continua, o al menos de una experiencia que sigue dando origen a nuevas reflexiones, y por tanto se aproxima más a una realidad completa que los poemas más breves.³⁹

Eso nos acerca a la «conciencia amplia» que produce el poema.

A Ashbery le encanta desmontar el poema y después intentar armarlo de nuevo, sabiendo, para su satisfacción, que es una tarea imposible. Prefiere por tanto «una polifonía de estilos en conflicto, desde el intelectual al demótico, en un poema, composición musical o cuadro».⁴⁰

La anterior es otra de las cualidades que halló en la obra de Jane Freilicher. He mencionado la conocida asociación de Ashbery con el expresionismo abstracto, pero sus amistades más íntimas ocurrieron entre artistas figurativos como Larry Rivers, Fairfield Porter y Alex Katz, y como ellos, tiende a adaptarse a todo lo que sucede a su alrededor y a jugar con ello, habiendo aprendido que

toda clase de cosas pueden y deben existir unas junto a otras en un momento dado, y eso es lo que la vida y la creación significan de verdad,⁴¹

y que:

su contigüidad es lo que les da el significado, y es seguro que, de ahora en adelante, el significado abarcará la aleatoriedad y discontinuidad de la experiencia moderna. A decir verdad, no existe una definición más verdadera del significado.⁴²

Como Porter, Ashbery sabe que «ciertas irregularidades son esenciales para que un cuadro esté vivo». Lo que ha escrito de la obra de este pintor puede aplicarse directamente a su poesía: «Ésta puede ser también la lección que aprendemos de sus pinturas: que no hay reglas establecidas para nada, ni ideas sobre el arte, sólo hay objetos y materiales que se combinan, como las personas, de misteriosas maneras;

que lo único que nos queda es nuestra espontaneidad y que la propia vida es una serie de improvisaciones durante el curso de las cuales podemos improvisar sobre nosotros mismos, pero nunca hasta el punto en que ya no tenemos que improvisar».⁴³ La obra de Ashbery demuestra que el contenido no ha de ser anormal ni perseguirse, es algo que ocurre. En su caso ocurre con extrema elegancia y convicción. Lo que comenta Porter de su propia obra parece un sumario de todo lo dicho, y se aplica perfectamente a la obra de Ashbery: «El orden viene de la búsqueda del desorden, y la torpeza cuando buscamos armonía o apariencia, o tratamos de seguir un sistema. El orden más verdadero es aquello que encuentras ya allí, o lo que te es dado sin intentar encontrarlo. Cuando planificas, fracasas».⁴⁴

En *Autorretrato en espejo convexo*, Ashbery recoge la sutil distinción que se da entre el acto y la identidad. Como sugiere el título, el poema es una meditación sobre el solipsismo, pero también un cuestionamiento de la temporalidad. Analiza el problema de la intromisión del tiempo en las interacciones del arte y la vida en conjunción. Es una reflexión sobre la pintura de Parmigianino, y también un precario homenaje a la autorreflexividad (en 1966 ya había escrito un ensayo para *Art News*, en el que cita la famosa descripción del autorretrato que hizo Vasari). A lo largo de todo el poema, Ashbery especula sobre el proceso de escribir, parte esencial de su poética, del mismo modo que la idea de proceso es central para la obra de la segunda generación de expresionistas abstractos.

¿Por qué Parmigianino? He de admitir que no es normal que Ashbery presente de antemano un «tema», pero rápidamente vemos que la obra maestra italiana se ajusta a su poética a la perfección, pues enfoca el mundo y el yo desde una perspectiva distorsionada. El manierismo es un movimiento artístico que rompe con las normas clásicas

y persigue la disonancia; reafirma el valor de la distorsión y propone la disolución. Su fina sutileza, sus irrealidades, sus repentinas discontinuidades y su teatralidad permanente lo convierten en un vehículo más que apropiado para la estética posmoderna, y especialmente para Ashbery, a quien lo discordante se le antoja una música viable. Ashbery quizá sería un poeta manierista por su tendencia a la elipsis y al paréntesis, su gran conciencia de sí mismo y su predilección por las texturas abigarradas.

Quisiera precisar que la explicación que da el poeta sobre su elección es algo diferente de la aquí expuesta. La convierte en una reunión con una especie de *objet trouvé* duchampiano, y el lugar donde Ashbery se reencuentra con la obra parece desaparecer en el mismo proceso de ser hallado, como si el propio acto de nombrar la cosa la borrara:

Siempre me he sentido fascinado por este cuadro que representa a Parmigianino mirándose en un espejo convexo. Tiende la mano alejándola de su cuerpo, de modo que ésta es dos veces más grande que su cabeza, y todo el cuarto tiene el aspecto de una esfera convexa. En realidad fue pintado sobre la esfera convexa de una bola de madera. Quise escribir algo sobre el cuadro porque llevaba mucho tiempo obsesionado con él. Me encontraba pasando el invierno en Provincetown... Por casualidad encontré una pequeña librería en una callejuela estrecha de la ciudad. Y en la ventana había un libro de grabados que reproducía ese cuadro. Entré y compré el libro, lo guardé durante un tiempo y comencé a escribir sobre el cuadro...

Lo curioso es que cuando volví a buscar esa librería había desaparecido. Ni siquiera había rastro de que antes hubiera estado allí.⁴⁵

Interpretar el cuadro es complicado pues la mano del artista casi tapa la imagen, igual que la escritura es sólo un reflejo incapaz de penetrar lo que ve:

La palabra es sólo especulación (del latín *speculum*, espejo):

Buscan y no hallan el significado de la música.⁴⁶

En consecuencia, ¿qué clase de autenticidad proporciona este retrato o doble representación? Escasa, pues el propio retrato, en palabras de Cézanne, es sólo una superficie cubierta de pigmento. El yo del poeta es una superficie o *locus* donde los fragmentos se reúnen provisionalmente formando combinaciones en continua variación. El propio poema está compuesto por elementos que se juntan, cambian de dirección y se separan sin rumbo fijo. Las citas que incluye de Vasari o de críticos profesionales como Jonathan Freedberg no son parte de un *collage* cubista sino que son elementos que entran a la deriva en el campo de atención, caprichoso pero atento, del poeta. Ashbery menciona el elogio de Vasari al «gran arte» mostrado por Parmigianino en la acción de copiar cuanto veía en el espejo, como la exaltación paródica de un reflejo sobre otro reflejo:

Dice Vasari: «Francesco un día se puso a sacarse su retrato,

y se miró con ese propósito en un espejo convexo, como los que usan los barberos... para ello mandó a un tornero que le hiciera

una bola de madera, y tras partirla por la mitad y reducirla al tamaño del espejo, con gran arte se puso a copiar lo que veía en el espejo».⁴⁷

Es la calidad de la luz según la hora del día lo que da vida al retrato, y lo que nos da la sensación de que desea salirse del cuadro. El espectador es quien se encarga de devolver al retrato a su verdadera condición: la pintura. Vasari nos da a conocer su sorpresa ante la virtuosidad de la técnica, así como las preguntas que en aquel tiempo se

plantearon. Pero éstas son las distorsiones que percibimos a través de nuestros propios espejos convexos, los que caracterizan nuestra época. Ashbery nos recuerda aquello que debe ser «retenido» en cualquier acto de «reflexión». El poema no admite el autorretrato, sólo es un texto:

El secreto es demasiado evidente. Escuece su piedad,
hace brotar lágrimas calientes: que el alma no es alma
no tiene secreto, es pequeña.⁴⁸

No hay manera de ir más allá del poema, del retrato, ni de llegar a un terreno de certezas:

Uno querría sacar la mano
fuera del globo, pero su dimensión
lo que soporta, no lo permitirá.⁴⁹

La coherencia es, según Derrida, una presencia que lleva la huella de algo ya ausente. Esta superficie lingüística perfecta es un lugar, un *locus*, una especie de *rendez-vous*:

Cuánta gente vino y se quedó algún tiempo,
Fotografías de amigos, la ventana y los árboles.⁵⁰

Y por supuesto las citas, los comentarios, el diálogo entre el poeta y el pintor en el tiempo. Ashbery conversa con el artista italiano y le pregunta si podría soportar el ritmo de la ciudad de Nueva York, «logaritmo de otras ciudades», cita la lectura académica de Freedberg y finalmente presenta su visión subjetiva y emocional sobre la mirada que

nos observa a través del espejo. En otras palabras, ¡estamos ante un poema inclusivo en el que hasta chismes caben! Al leerlo deseamos retener un punto de vista, pero llegamos a la conclusión de que reunir los fragmentos, además de ser desconcertante, es tarea imposible:

En esto veo tan sólo el caos
de tu espejo redondo que lo organiza todo
en torno a la estrella polar de tus ojos que están vacíos
no saben nada, sueñan pero nada revelan.⁵¹

Las pruebas dispersas insisten en ser ordenadas, reposan como los restos en ruinas que se hallan entre el yo y el otro, pero cualquier interpretación que construyamos a partir de aquellos restos no es la que finalmente hay ahí. Uno de los argumentos centrales de la poesía de Ashbery es que nuestra percepción o entendimiento no gana claridad con la mera adición de detalles. Añadir información puede ser inevitable, pero no iluminador. A él le importa el proceso de escribir y la «esperanza», como Heidegger apuntaría, de descubrir algo en dicho acto. Terminar el trabajo –la pintura o el poema– trae consigo una sensación de fracaso, de desesperación, algo así como el fin de una posibilidad.

El cuadro está casi acabado,
la sorpresa casi pasada⁵²

Y nos deja sumidos en la ambigüedad y la duda, sin estar siquiera seguros de la esencia de Narciso.

1. John Ashbery, «Craft Interview with John Ashbery», *New York Quarterly*, n.º 90 (Winter 1972), citado en *The Craft of Poetry* (ed. W. Packhard), New York, Doubleday, 1974, p. 130.
2. J. Ashbery, entrevista con Richard Kostelanetz, «How to be a difficult poet», *New York Times Magazine*, 23 de mayo, 1976, pp. 18-33.
3. F. O'Hara, «Larry Rivers: A Memoir», citado en *The Collected Poems of Frank O'Hara*, New York, Knopf, 1971, p. 137. Quisiera aclarar que Ashbery no formaba parte de la escena de Nueva York entre 1955-65, y de ningún modo estaba tan vinculado a Pollock, Kline y Guston como O'Hara. A decir verdad, le atraía especialmente el clima neutral de París y albergaba dudas sobre si el arte contemporáneo estaba alejándose de la tradición. Tenía muchas reservas y argumentaba que: «La pintura gestual y automática de Pollock, Kline y sus contemporáneos es distinta de la técnica minuciosa y paciente de Tanguy, similar a la de los grandes maestros» (véase: *Reported Sighting Art Chronicle* 57-58, Cambridge Mass., Harvard UP, 1991, p. 27). Ashbery prefiere a éste último, más en consonancia con el autorretrato que pretende construir.
4. *Ibid.*, p. 8.
5. H. Bloom, «The Charity of Hard Moments», *Salamagundi*, New York, Skidmore College, Spring-Summer 1973, p. 107.
6. R. Kostelanetz, «How to be a difficult Poet», op. cit., p. 23.
7. J. Ashbery, «Interview with David Shapiro», *The Field*, n.º 5 (otoño de 1971), pp. 32-45.
8. J. Ashbery, citado por P. Sommer, «John Ashbery in Warsaw», *Quarto*, n.º 17, 1981, pp. 13-15.
9. D. Kermani, *A Comprehensive Bibliography*, New York, Garland, 1976, p. 19.
10. J. Ashbery, «Europe», 37, *The Tennis Court Oath*, p. 70.
11. *Ibid.*, p. 62.
12. R. Kostelanetz, «How to be a difficult poet», op. cit., p. 22.
13. J. Ashbery, *The Tennis Court Oath*, op. cit., p. 85.
14. J. Ashbery, «An interview with John Ashbery», Sue Gangel, *San Francisco Review of Books*, vol. 3, n.º 7, San Francisco, 1977, p. 99.
15. J. Ashbery, *The Tennis Court Oath*, op.cit., p. 67.
16. J. Ashbery, *apud* F. Moramarco, «John Ashbery and Frank O'Hara: The Painterly Poets», *Journal of Modern Literature*, vol. 5, n.º 3, 1976, pp. 436-462.
17. J. Ashbery, en «The Craft of John Ashbery», L.A. Osti, *Confrontation*, n.º 9 (1974), pp. 84-96.
18. J. Ashbery, *The Tennis Court Oath*, op. cit., p. 33.
19. J. Ashbery, in A. Poulin, Jr., «The experience of experience», *Michigan Quarterly Review*, vol. 20, n.º 3 (1981), p. 245.
20. *Ibid.*, p. 251.
21. J. Cage, *Silence*, Cambridge, M.I.T., 1961, p. 129.
22. J. Ashbery, «The Skaters» from *Rivers and Mountains*, in *The Mooring of Starting Out, The first Five Books of Poetry*, New York, The Ecco Press, 1997, p. 194.
23. *Ibid.*
24. *Id.*, p. 195.
25. D. Kermani, op. cit., 1976, pp. 80-81.
26. J. Ashbery, *The Mooring of Starting Out*, op. cit., p. 199.
27. R. Howard, *Alone with America*, Atheneum, 1971, p. 35.
28. J. Ashbery, *The Mooring of Starting Out*, op. cit., p. 199.
29. P. Sommers, op. cit., 1981, p. 14.
30. *Id.*
31. J. Ashbery, *Fragment*, Los Angeles, Black Sparrow, 1969, p. 29.
32. *Ibid.*, p. 54.
33. J. Koethe, «An interview with John Ashbery», *Substance*, vol. 11-12, 1983, pp. 26-28.
34. R. Labrie, «John Ashbery: An Interview by Ross Labrie», *The American Poetry Review*, vol.13, n.º 3, 1984, p. 33.
35. J. Ashbery, *Fragment*, op. cit., p. 25.
36. *Ibid.*, p. 30.
37. J. Ashbery, *Rivers and Mountains*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1966, p. 35.
38. G. Stein, «Composition as Explanation» citado en *Look at me now and Here I am: Writing and Lectures, 1911-1945*, London, Peter Owen, 1967, p. 26.
39. J. Ashbery, Interview, *The Craft of Poetry*, ed. W. Packhard, New York, Doubleday, 1974, p. 44.
40. J. Ashbery, *Reported Sightings*, op. cit., p. 243.
41. *Ibid.*, p. 244.
42. *Id.*, p. 302.
43. *Id.*, pp. 312-313.
44. *Id.*, p. 317.

45. J. Ashbery, «Interview», *San Francisco Review of Books*, n.º 7 (November, 1977), p. 99.
46. J. Ashbery, *Self-Portrait in a Convex Mirror*, p. 69.
47. *Ibid.* p. 68.
48. *Id.*, p. 69.
49. *Id.*
50. *Id.* 71.
51. *Id.* La cursiva es mía.
52. *Id.* 74.

