

MATILDE MARTÍN GONZÁLEZ<sup>1</sup>

---

## En diálogo con la experimentación: la poesía de Bernadette Mayer

### *A Dialogue with Experimentation: Bernadette Mayer's Poetry*

#### RESUMEN

Este ensayo es un acercamiento analítico a la obra poética de Bernadette Mayer, nacida en Brooklyn en 1945. Desde su época de aprendizaje en Nueva York en la década de los 60, sus textos se han caracterizado por un espíritu de innovación y experimentación con el lenguaje y las formas poéticas. En este sentido hay que reseñar la influencia de Gertrude Stein en su estilo, que ella ha reconocido en varias ocasiones. Además de la faceta innovadora de su poética hay que mencionar también su puesta en práctica del principio de «make it new», formulado por Ezra Pound, pues Mayer ha insistido asimismo en renovar algunas estructuras clásicas, como el soneto y el epigrama. En definitiva, este ensayo pretende dar una visión panorámica de la poética de esta autora, cuya metodología se basa en los conceptos de intuición y espontaneidad, y que atiende igualmente al lenguaje simbólico y a las expresiones oníricas que envuelven al ser humano. Además de esto, uno de mis propósitos ha sido mostrar la unicidad y originalidad de Bernadette Mayer, tanto en sus textos creativos como en sus pronunciamientos teóricos sobre la escritura poética.

**Palabras clave:** experimentación, innovación, espontaneidad, Stein, Pound, soneto, epigrama.

#### ABSTRACT

This essay approaches analytically the work of Bernadette Mayer, born in Brooklyn in 1945. Since the 1960s, when she began to write in New York, her texts are characterized by the innovation and experimentation with language and poetic forms that have become emblematic traits of her style. In this respect it is worth noting the influence of Gertrude Stein, that she has acknowledged in several occasions. Apart from the innovative aspect of her poetics, it is also relevant to highlight her practicing of the Poundian principle of «make it new». Indeed, Mayer has insisted in the re-construction of classical structures, such as the sonnet or the epigram. In short, this essay tries to give a general view of Mayer's poetics, based on the concepts of intuition and spontaneity, and which attends simultaneously to symbolic expressions and to the language of dreams. Moreover, it has been my purpose to make evident the unique and original character of her oeuvre, mirrored both in her poetic texts and in her theoretical statements about poetic writing.

<sup>1</sup> Universidad de La Laguna.

**Key words:** experimentation, innovation, spontaneity, Stein, Pound, sonnet, epigram.

**SUMARIO:**

— 1. Introducción. — 2. Inicios poéticos y primeras influencias — 3. Características formales y concepción del lenguaje — 4. Acercamiento a la experimentación y reescritura del soneto. — 5. Conclusión.

La obra y trayectoria poéticas de Bernadette Mayer (Brooklyn, 1945) constituyen un ejemplo de radicalidad, independencia y originalidad poco comunes en nuestros días. A pesar de que gradualmente está recibiendo mayor atención crítica, su alejamiento de dogmas y movimientos poéticos hace de ella una figura todavía marginal en la escena poética de los Estados Unidos. Y, sin embargo, o quizás precisamente por eso, su obra mantiene un alto nivel de interés para aquellos lectores que no se conforman con leer lugares comunes y recorrer pasajes transitados mil veces por otras voces poéticas.

Desde su primera publicación en 1964, *Ceremony Latin*, hasta la última en 2005, *Scarlet Tanager*, los textos de Bernadette Mayer destilan un espíritu de innovación y experimentación con el lenguaje y las formas poéticas que hace imposible muchas veces definirlos o clasificarlos. Su estilo heterodoxo no consiste en un simple rechazo de patrones tradicionales, sino que trasciende este primer nivel y pone en práctica la famosa máxima que Ezra Pound ya expusiera a principios del siglo XX: «Make it new». Es decir, renovar lo que ya conocemos, revitalizar los modos tradicionales de hacer poesía. A este afán innovador de formas clásicas, como sonetos o epigramas, se le une un talento natural para crear formas nuevas y realizar acercamientos insospechados a prácticas literarias consolidadas como, por ejemplo, la escritura epistolar de *The Desires of Mothers to Please Others in Letters*, 1994.

Además de poeta, también hay que reseñar su faceta como editora. En este sentido, Bernadette Mayer ha impulsado varias aventuras editoriales a lo largo de su vida. La primera de ellas fue la dirección junto al artista conceptual Vito Acconci de la revista *0 to 9*, desde 1967 hasta 1969. Con Lewis Warsh editaría la revista y editorial *United Artists* desde 1977 hasta 1983.

Quizás merece una mención especial la revista *Unnatural Acts*, que editó junto con Ed Friedman desde 1972 hasta 1974. Realizada en la época en que Bernadette Mayer impartía su taller de «Escritura experimental» en el S. Mark's

2 La iglesia de St. Mark en Nueva York ha sido siempre un lugar donde se celebraban eventos culturales de todo tipo: talleres, recitales poéticos, conferencias, exposiciones, espectáculos artísticos, conciertos de música, representaciones teatrales, etc. Isadora Duncan bailó allí y el famoso Houdini también realizó un espectáculo de magia a principios del siglo XX. Pero la relación más específica con el mundo de la poesía se produjo a partir de la década de los 50, cuando comenzaron a organizarse recitales de poesía de autores tan conocidos hoy en día como LeRoi Jones o Jack Kerouac, entre otros. La intención era seguir una dinámica similar a la establecida en otros lugares del país, como San Francisco o Berkeley. El St. Mark's Poetry Project, concretamente, se fundó en

Poetry Project de Nueva York<sup>2</sup>, esta publicación estaba basada en la concepción de la escritura como «proceso» y «colaboración». El propósito de la revista no era ofrecer una serie de poemas perfectos, terminados y pulidos hasta el último detalle, sino mostrar cómo la poesía puede representar los pensamientos tal como acontecen en el momento presente, algo así como el fluir de la conciencia poética pero sin intención de completar definitivamente un texto. El método de composición consistía en hacer que cada miembro del taller aportara anónimamente un texto, que sería usado a su vez por otra persona como base para escribir un texto nuevo. Después se desestimaban los textos originales y se continuaba con la reescritura de los textos que ya habían sido escritos, y a su vez éstos se volvían a reescribir. De esta manera, la escritura se materializaba realmente como un procedimiento constante en el que nadie podía reclamar del todo la autoría de los textos. Así, el concepto de propiedad intelectual entendido como la posesión de un solo individuo se ponía en entredicho y se daba paso a una visión colectiva de la escritura que desafiaba nociones convencionales sobre la figura del «autor». De hecho, el primer número no contenía información editorial siquiera y, por supuesto, no aparecía el nombre de los autores. Después de cinco números, la revista dejó de publicarse, en parte debido a los consabidos problemas de financiación propios de toda revista de pequeña tirada, pero también al hecho de que los colaboradores rechazaron gradualmente la política de anonimato que tenía la revista.

El nombre de Bernadette Mayer ha estado relacionado con dos escuelas de poesía americanas. En primer lugar con la segunda generación de la llamada «Escuela de Nueva York»<sup>3</sup>, en la que figuran poetas como Ted Berrigan, Ron Padgett, Clark Coolidge, Ann Waldman, Bill Berkson o Dick Gallup, entre otros. Su inclusión en *An Anthology of New York Poets*, editada por Ron Padgett y David Shapiro en 1970, parece dejar patente los lazos entre Mayer y este grupo de poetas. Sin embargo, no podemos encuadrar a Mayer en ninguna escuela porque toda su obra está dotada de una cualidad única que se desvirtúa si intentamos circunscribirla en una categoría rígida.

Y en segundo lugar con la «poesía del lenguaje» (L=A=N=G=U=A=G=E Poetry), surgida a principios de los años 70. Esta conexión es todavía mucho más problemática y ella misma la ha refutado en varias ocasiones. Lo que sí podemos acreditar es que algunos de los poetas que posteriormente serían cruciales en el devenir de esta corriente poética, como Charles Bernstein o

1966, siendo su primera directora Ann Waldman, y desde entonces ha sido y sigue siendo un lugar de encuentro para poetas y estudiantes, con una oferta cultural para todos los interesados en la poesía, con conferencias, lecturas, talleres, etc. La misma Bernadette Mayer fue directora de este centro durante cuatro años, desde 1980 hasta 1984.

<sup>3</sup> Recuérdese que la «Escuela de Nueva York» original comenzó su andadura en la década de 1950, aglutinando a poetas como John Ashbery, Frank O'Hara, Kenneth Koch, James Schuyler y Barbara Guest.

Bruce Andrews, fueron alumnos suyos en el taller de escritura experimental antes mencionado. Y aunque fue incluida en esa especie de libro-manifiesto de la estética «Language» que es *The L=A=N=G=U=A=G=E Book*<sup>4</sup>, la poética de Bernadette Mayer evidencia una predisposición hacia la autonomía y libertad creativas que no admite constricciones programáticas de escuela o movimiento. De hecho, Mayer ha comentado que lo que le molestaba de la «escuela del lenguaje» era la imposición de dogmas sobre cómo se debía escribir, y que si alguien se alejaba de la normativa oficial no se le consideraba suficientemente valioso o generoso (Gizzi, 140). Además, el grupo de los poetas del lenguaje siempre le pareció una «fortaleza masculina» (Gizzi, 139) casi inexpugnable para las mujeres. En este sentido, ha encomiado a dos poetas como Lyn Hejinian y Carla Harryman porque han logrado crear su propio estilo a pesar de haber desarrollado su obra en la órbita masculinista de los «language».

La individualidad creativa de Bernadette Mayer se deja notar ya desde que da sus primeros pasos como poeta allá por el año 1965, cuando asistía a las clases que Bill Berkson impartía en la New School for Social Research de Nueva York. En aquel momento tuvo una revelación que sería determinante en la formulación de su poética: después de leer uno de sus poemas, Berkson le dijo que se notaba que había estado leyendo a Gertrude Stein, a lo que ella contestó que no sabía quién era. De esta inconsciente e involuntaria imitación de Gertrude Stein pasó a leer ávidamente toda su obra y sentir que efectivamente había afinidades en la forma de escribir de ambas. Posteriormente, ha reconocido en varias ocasiones a Stein como uno de sus modelos.

La metodología de Mayer está motivada por la intuición y la espontaneidad, de tal manera que no podemos encontrar patrones recurrentes que enlacen todos sus libros. En cada uno de ellos<sup>5</sup> desarrolla una poética particular que no se relaciona necesariamente con el publicado inmediatamente antes. A pesar de esto, el conjunto de su obra exhibe como rasgo común una rebeldía natural contra discursos poéticos canónicos. Ella se ha decantado más bien por la innovación lingüística y la búsqueda de caminos que logren al menos indagar en su manera de percibir la realidad, y esta manera no sigue unas pautas fijas, sino que está determinada por circunstancias y situaciones cambiantes. De ahí que Mayer no haya delineado un método de escritura estricto. Ciertas características formales de su poesía responden precisamente a la contingencia de la propia vida, donde la falta de certezas le indica que cualquier vía expresiva puede serle útil en un momento concreto. Esta idea se refleja, por ejemplo, en la

4 Editado en 1984 por Charles Bernstein y Bruce Andrews, este libro recoge algunos de los textos publicados en la revista *L=A=N=G=U=A=G=E* a lo largo de trece números, entre 1978 y 1980.

5 El corpus de Bernadette Mayer es bastante amplio y sería demasiado prolijo citar aquí los títulos de todos sus libros. Baste decir que ha publicado alrededor de veinte desde 1964 hasta la actualidad.

forma poco sistemática que tiene de dividir el poema en versos. Al ser preguntada sobre cómo divide sus poemas en versos, responde que nunca ha sido muy consciente de cómo lo hace y que su tendencia es «bien a hacer directamente rupturas sintácticas en cada línea o a continuarla en un encabalgamiento interminable» (1981). Es decir, no sigue ninguna regla predeterminada para hacerlo, simplemente se lleva por su intuición, como ella misma nos aclara: «Me gusta ese método despreocupado en el que resulta obvio que el poeta lo hace de una manera que simplemente funciona.» (1981) Un texto como «Swan Silvertones» ilustra su práctica de rupturas sintácticas en cada verso:

Pierrot tenía el arañazo del azufre  
un cargamento en el coche, una zona mala y un guiso erótico –

arrodillada a sus pies  
te busco a ti

busco  
    cisne    cisne  
no hay más que mandriles  
y mi pena

Me elevo en el zoo estrellado  
con zanahorias o velas  
que son bizcochos

venid siete, mis siete  
resucitadnos otra vez<sup>6</sup>

Esa libertad creativa a nivel formal se produce también a nivel temático, pues considera que cualquier tema es abarcable poéticamente. Como le dice en una carta a Lyn Hejinian: «no se necesitan ideas complejas para escribir, se puede sencillamente escribir sobre cualquier cosa que surja, que es lo que yo hago, hasta que algo finalmente cuaja o se solidifica» (1983). Así, sus textos combinan elementos autobiográficos, lo literal, con lo soñado y lo imaginado. Cuando menciono la autobiografía no hablo de que nos cuente elementos o episodios de su vida en clave confesional. La subjetividad en sus poemas

6 «Swan Silvertones», el título de este poema, es el nombre de un grupo musical que fue muy popular en los Estados Unidos en la década de los 40 y 50. «Pierrot had the sulphur scratch/ — carload, bad zone, erotic stew —// kneeling at his feet/ I am looking for you// I am looking/ swan swan/ nothing but mandrills/ and my sorrow// I grow tall in the starry zoo/ with carrots or candles/ which are cakes// come seven, my seven,/ revive us again »(...)(1992: 17).

adquiere una suerte de trascendencia en la que el ego traspasa las fronteras de la primera persona y, como ella misma ha declarado, «El “yo” puede llegar a ser el otro» (Gizzi, 6). El contenido personal se convierte en una mera excusa para explorar formas expresivas alternativas. Por ejemplo, su libro *Midwinter Day* (1982) es una obra de 120 páginas de poesía y prosa escritas a lo largo del día 22 de diciembre de 1978 que incorpora notas, fotografías, cintas y recuerdos. El día está dividido en 6 partes: sueños, mañana, media mañana, tarde, noche y madrugada. Aunque tiene un origen personal, lo que nos ofrece no da la sensación de ser de carácter privado porque los materiales están complejamente estilizados. Así podemos leer:

El lenguaje con el que ordenamos las historias a partir de este tipo de memoria es una hipnotización de los pecados, como aquellos inventados que se convirtieron en mis primeras cuentos, porque cuando todavía tenía razón para confesar que yo estaba incluso libre de la corruptibilidad de mis cuentos, aunque estuviesen contados con amor, yo podía imaginarme que tenían muchas imperfecciones y no los sometía a la consideración de nadie ni obsesivamente los escribía como si fuesen una carta a un juez para cuando yo esté en prisión, y no eran tanto como para decírselos a un hombre que fuese un cuento en sí mismo pertrechado de un supuesto amor que podía convertirse en enemistad o incluso en lujuria nacida del amor, otro amor, en un minuto, un cuento sobre el momento en que el cuerpo místico y el frenesí caníbal se entrelazan con el fiero y hermoso canto de canciones con voces altas, fuertes, débiles, culpables, inocentes, bajo el órgano (...).

Es decir, éste es uno de los muchos acontecimientos que su mente capturó en ese día concreto y apreciamos una cualidad típica de su escritura: el fluir de la conciencia en un proceso de articulación continuo. ¿De dónde provienen exactamente estos pensamientos? Pues tanto de los sueños como de las reflexiones conscientes provocadas por múltiples y quizás triviales hechos de ese día. En este sentido, la poesía de Bernadette Mayer se nutre de formulaciones simbólicas tanto como de las incoherencias típicas del lenguaje onírico. Precisamente, los sueños son el material que ha propiciado la composición de gran parte de sus textos. En

7 «The language into which we put the order of stories from this kind of memory is a mesmerization of sins like the ones I made up which were my first stories because when I still had reason to confess I was free of even the venality of my tales, though told with love, and I could imagine coming up with enough lack of perfection to commit them or even obsessively put them in writing like a letter to a judge when I'm in prison, rather than just to speak them to one man who was a story in himself of a kind of outfit of supposed love which could turn to enmity or even lechery out of love, another love, in a minute, a story of the moment of the mystical body and cannibalistic frenzy laced with fierce and beautiful singing of songs in loud strong weak guilty and innocent voices below the organ (...).» (1992: 66).

una entrevista explicaba el papel de los sueños en su vida y en su poesía:

Provoco los sueños y el momento para registrarlos al mínimo detalle de manera que puedo ver más semejanzas entre las cosas cuando estoy despierta, así que me fijo cuidadosamente en todo, y también por el humor que siempre está presente en los sueños, y para ver las conexiones entre palabras e ideas que aparentemente no tienen ninguna relación entre sí, y para ver cómo juntar emociones complicadas con el resto de lo que está pasando, y para resolver problemas, y para ver qué me ronda la cabeza, y todo esto te lo proporcionan los sueños si los estudias. (Rower, 15).

Por tanto, los sueños le sirven como metodología creativa que da expresión a su vida racional y lógica, pero también de orientación para descifrar misterios que se producen en el inconsciente y que están íntimamente relacionados con el dominio del pensamiento normalizado.

Un procedimiento similar utilizó para escribir *Memory* (1975), basado en notas y escritos de su diario del mes de julio de 1971, junto con una serie de 1.116 diapositivas (cada día tomaba 36). En realidad, este «libro» se presentó como una exposición en 1972 en una galería de arte de Nueva York. Consistía en una exhibición de instantáneas hechas a partir de las diapositivas, acompañadas por una cinta de ocho horas de texto. El fluir de la conciencia se hace de nuevo patente en este texto que reproduzco:

5 Julio

Por casualidad es por la mañana olvidas ver el azul que dejas de lado miré por la ventana lo hago cada mañana, para ver qué luz hay, cómo está, qué día hace, qué parte. Antes amarillo, después de una larga exposición, verde: el amarillo de antes significa demasiada luz pero qué significa el verde de después. Pantalones blancos la camiseta de la televisión francesa es roja & blanca & no puedo encontrar la luz del sol elevándose ni parte del niágara perdiéndose y desvaneciéndose: pongo la tira en el recipiente de la droga una lata de café de dos libras para las dosis pequeñas, lluvia no lluvia tenemos un canuto de coca con sasafrás así que te olvidas de ver lo azul que fue la mañana que hubo luz sobre cualquier cosa que había luz que era nueva (...)<sup>8</sup>.

8 «July 5. Chance it's morning you forget to see blue you leave it out I looked at the windows do every morning, to see what light is, how it is, what the day is, what part. Yellow before, green after projected large: the yellow before means too much light but what does green after mean. White pants french tv-shirt is red & white & cant find the sunshine going up & part of niagra's missing going down: I put the film in the toy can a 2-lb coffee can for small toys, rain no rain having coke sassafras cigarette so you forget to see blue was morning was light on whatever was light was new (...）」 (1992: 37).

Aunque se adivinan detalles de la vida cotidiana, ninguno de ellos revela expresamente aspectos privados de su vida. Su poesía se resiste al calificativo de «narrativa» en el sentido más convencional de la palabra. Al escribir este libro, que originalmente fue un experimento artístico precursor en cierta manera de los montajes de vídeo tan frecuentes hoy en día, se proponía recrear los recuerdos, la memoria de ese período de su vida y, para hacerlo, debía utilizar un método que se asemejara al funcionamiento de la memoria humana, que nos hace discurrir de forma irregular e impredecible por vericuetos y pasajes que escapan a nuestro control.

Al igual que Gertrude Stein, a Bernadette Mayer le atraen las palabras como «si fueran esculturas, objetos físicos.» (Jordan, 6). Es decir, las letras como cosas materiales con colores y formas. En una entrevista recuerda que desde pequeña solía asignarle un color y una forma a cada letra del alfabeto y que ella pensaba que todo el mundo lo hacía también (Jordan, 6). Cuando lo comentó por primera vez a otras personas se dio cuenta de que eso había surgido en ella de forma natural. Leer *Tender Buttons* de Stein la reconfortó al confirmar que no era una locura lo que hacía. Un poema temprano como «François Villon Follows the Thin Lion» ejemplifica el tratamiento de las letras como cosas. Lo escribió para mostrarle a Bill Berkson lo que ella pensaba que era la «distorsión» en poesía, según su definición: «usar un montón de letras finas o usar un montón de letras gruesas.» (Jordan, 6). Lo reproduzco en el original para que pueda apreciarse la presencia de muchas «ies», «eles», «oes» etc., es decir, letras «finas» junto a letras «gruesas»:

fill the tin voodooos  
 Ovid's dill moon, the doffers hunt  
 to loop.  
 doll-less in linnets.  
 Dillion pilfers oolfoos, fin-lips!  
   the thinning third  
   of avoir dupois.  
 Huns unlid at the onicker's kiln  
   a flint and a linx,  
   the infinite minnow.

off lighting,  
 fools lift digits  
 the lieutenant fills the ocean

give him onions.

(1992: 11).



Seguramente, nos veremos defraudados si pretendemos encontrar un significado lógico a este poema, que simula ser un texto narrativo, pero que desafía las leyes de la narratividad, pues hay incoherencia, fragmentación, incluso algún ejemplo de parataxis. Muchos otros poemas de su primera época reflejan esta tendencia a divertirse con las palabras como si fueran juguetes, sin la obligación de escribir frases con sentido. Esta misma actitud lúdica con el lenguaje la ha adoptado en sus talleres de poesía, donde insta a los estudiantes a perderle el respeto al lenguaje normativo, y a tomarlo como un recurso con infinidad de posibilidades que no se agotan en un conjunto de reglas sintácticas, semánticas y ortográficas. Tenemos varios ejemplos en su lista de «Writing Experiments», planteadas a los alumnos como irreverentes sugerencias para experimentar con el lenguaje. Destaco algunas de las más significativas:

- «Escoge una palabra o frase al azar, deja que la mente juegue libremente con ella hasta que surjan algunas ideas, después comienza a escribir. Inténtalo con una palabra no connotativa como “así”, etc.»

- «Distorsiona sistemáticamente el lenguaje: escribe un texto consistente sólo de frases preposicionales o añade un gerundio a cada verso de un texto ya existente.»

- «Construye un poema como si las palabras fueran objetos tridimensionales para manejarlas en el espacio. Escríbelas sobre tarjetones o cubos si es necesario.»

- «Las posibilidades de la sinestesia en relación con el lenguaje y las palabras: la palabra y la letra como sensaciones y colores evocados por las letras, sensaciones causadas por el mero sonido de la palabra independientemente de su significado. Y el efecto de esto en ti: por ejemplo, escribe dentro del agua o dentro de un vehículo que se mueve.»

- «Estructura un poema o un texto en prosa siguiendo las calles, las millas, los paseos. Por ejemplo: da un paseo por 14 manzanas y escribe un verso por cada manzana para hacer un soneto.»

-«Si tienes un contestador automático, graba todos los mensajes recibidos durante un mes y conviértelos en una novela con éxito de ventas.»

- «Reescribe el texto de alguien. Experimenta con el robo y el plagio.»

- «Experimenta con todas las formas tradicionales para conocerlas.»<sup>9</sup>

Precisamente sus experimentos con formas tradicionales es lo que nos muestra en su libro *Sonnets*, publicado en 1989, aunque escritos paulatinamente desde 1965 hasta 1989. Este libro es quizás el que mejor ilustra el cariz renovador de la poética de Mayer. Su relación con una forma clásica como el soneto

<sup>9</sup> La lista completa está accesible en <http://epc.buffalo.edu/authors/mayer>.

tiene que ser vista desde la perspectiva de su afán de innovación radical, como un elemento más en su poética de exploración. Y es que sus sonetos no son convencionales composiciones de 14 versos endecasílabos con rima abba/ abba/ cdc/ dcd, aunque ella afirma que los sonetos no han sido siempre tan estrictos, y que autores del pasado ya desafiaron el patrón tradicional<sup>10</sup>. En cualquier caso, Bernadette Mayer ha tenido un *leit-motif* a lo largo de su trayectoria: romper reglas, desafiar lo establecido. Al escribir sonetos, este precepto lo ha llevado hasta sus máximas consecuencias, pues ha roto incluso sus propias reglas. Su interés por el soneto lo explica en los siguientes términos:

Me gusta porque te da la oportunidad de desarrollar un pensamiento y después llegar a una conclusión. Esto es completamente falso –no pensamos así realmente pero, de alguna manera, sí que pensamos así. Por eso son interesantes los sonetos porque simulan reflejar la forma en que piensas. (Kane, 117).

Es decir, la atracción de Mayer hacia el soneto es paradójica: por un lado, le interesa porque la estimula a escribir de una forma lógica que en teoría refleja los mecanismos lógicos de nuestro pensamiento pero, por otro lado, es consciente de que esa idea es una falacia. El resultado es un espléndido libro de sonetos cuya estructura, temática y forma varía en cada uno de ellos: unos tienen 14 versos y otros no. Unos riman y otros no. Algunos versos son endecasílabos y otros no. He aquí uno de los más transgresores<sup>11</sup>:

LA SUBLIME OCTAVA SE DISCULPA POR DECIR A LA POESIA  
HERMOSA QUE NO HAY GUSTOS EN VEZ DE HABITACIONES

Palabra apareces sublime en el jardín  
No todo el mundo es tan malo  
Excusas para decir que no hay músicas ni poesía  
Viviendo arriba o abajo  
Los gustos que suenan no son míos

10 De hecho, ha habido diversas variaciones sobre la estructura clásica. Por ejemplo, Henry Howard inventó el llamado soneto inglés, cuyo máximo exponente sería Shakespeare, y cuya estructura es ABAB/CDCD/EFEF/GG, es decir, termina con un pareado, en vez de con un terceto. También Edmund Spenser cultivó lo que se llamaría el «Spenserian sonnet», caracterizado por estar escrito en verso blanco, es decir, eliminando la rima. Además, este tipo de soneto utilizaba normalmente el pentámetro yámbico, es decir, versos decasílabos, y no endecasílabos.

11 OCTAVE SUBLIME EXCUSES FOR SAY POETRY PRETTY THERE ARE NO TASTES INSTEAD OF THE ROOMS: Word your sublime on the courtyard/ Someone's not so bad/ Excuses your say musics or poetry there is/ None living on top or below/ Tastes played are not mine/ I see you in sublime/ Instead of the stanzas the rooms/ But to be surrounded's loss (1989: 67).

Te veo sublime  
 En vez de estrofas, habitaciones  
 Pero el estar rodeada me deja atónita.

Este «soneto» desde luego no cumple con ninguna ley del soneto: son ocho los versos que contiene y no catorce; no existe rima; la simetría del soneto no aparece por ningún lado y, en definitiva, nadie diría que es un soneto. Además de estas inconsistencias formales voluntarias por parte de Mayer, el tema del poema es también innovador con respecto a los que tradicionalmente abordan los sonetos, pues habla de la poesía misma, y es una declaración de intenciones. Un acto de fe por parte de Mayer: su fe en la libertad para renovar, experimentar y cambiar el lenguaje de las tradiciones poéticas. Lo «sublime», lo «musical», la «poesía», en definitiva, no habitan necesariamente en «estrofas», entendidas como formulaciones inmutables. La poesía reside en cualquier sitio, en una simple habitación, en un jardín, en un detalle inefable que no se puede articular verbalmente. Se oyen aquí leves ecos del conocido texto de Emily Dickinson que reconoce a la poesía como una inmensidad de «posibilidades» cuyos únicos límites son el firmamento y la naturaleza<sup>12</sup>. Cualquier lugar, tema, forma, es susceptible de ser usado como pretexto (entendido literalmente como lo que precede al texto) para hacer un poema, y los «gustos» establecidos, pero no por eso compartidos por ella, se pueden reformular, como ha hecho en este soneto *sui generis*.

Igualmente ilustrativo del espíritu transgresor de Bernadette Mayer es el soneto titulado «AL CASERO LO EXPULSARON DE LA COMISIÓN DE CONTROL DE ALQUILERES»<sup>13</sup> que desarrolla una crítica humorística contra los «caseros» y rompe así con el mandato de tratar temas excelsos –el amor, la muerte, la belleza– que ha regido tradicionalmente la composición de sonetos:

Al casero lo expulsaron de la comisión de control de alquileres  
 Porque se equivocó mucho y mal

s12 Me refiero al poema No. 657: «Vivo en la Posibilidad – En una casa más hermosa que la Prosa – Con muchas más Ventanas – Superior – Por sus Puertas –// de Habitaciones como los Cedros –/ inabarcables para el Ojo –/ Y por Techo Eterno –/ Los Tejados del Cielo – (...). I dwell in Possibility –/ A fairer House than Prose –/ More numerous of Windows –/ Superior – for Doors –// Of Chambers as the Cedars –/ Impregnable of Eye –/ And for an Everlasting Roof/ The Gambrels of the Sky – (...).» (1951: 327).

13 THE LANDLORD WAS THROWN OUT OF THE RENT STABILIZATION GROUP: The landlord was thrown out of the rent stabilization group/ Because he did so many wrong and bad things/ We don't know what this means yet/ & whether our rent will go down or up/ If that's a punishment for us or him/ He who's harassed us all this time/ Then we harassed him this is not like love/ Now finally he's thrown out we threw him out long ago/ Of the possible ways of being human/ & so maybe it's kind that he's now out of time/ With his colleagues because of his manipulations/ I don't like the landlord's hand so much that I am happy but/ Why's he been so derelict like a lover/ As to let things go this far? (1989: 58).

Todavía no sabemos en qué va a repercutir esto  
 & si nuestro alquiler bajará o subirá  
 Si es un castigo para él o para nosotras  
 Durante mucho tiempo nos acosó  
 Después nosotras lo acosamos a él esto no es amor  
 Ahora finalmente lo han expulsado nosotras hace ya mucho tiempo que  
 lo habíamos descartado como ser humano  
 & quizás ahora esté como despistado  
 Con sus colegas debido a sus manipulaciones  
 A mí tampoco me disgusta tanto la mano del casero pero  
     ¿por qué es tan abandonado como amante  
     que ha permitido que las cosas lleguen hasta este punto?

Se advierte cierta intención paródica del típico soneto amoroso en el que hay una queja de amor y maltrato por parte del autor. La relación casero-inquilina, prosaica e intranscendente, está aquí tratada con desenfado y con un tono burlón que anula el carácter grandilocuente típico de la retórica del soneto. Vemos, por tanto, que las transgresiones de Mayer no sólo se dan en el ámbito formal, sino también en su acercamiento al tema, en este caso, impropio de un soneto. La lírica subjetiva que alentaba la escritura del soneto se desmitifica aquí y nos sugiere una perspectiva colectiva que lo despoja de la pátina de seriedad que poseen composiciones más clásicas. La voz narrativa representada por la autora se erige en representante de un grupo de mujeres todas ellas acosadas por el casero, con quien, de todas formas, mantienen una ambigua relación de amor-odio. Como ha sugerido Juliana Spahr, estos poemas «reimaginan la intimidad lírica en términos de espacios colectivos y conjuntivos» (98-99), desafiando así la visión tradicional del soneto como un territorio exclusivo del «yo» poético. La dicotomía público-privado se resquebraja y se transforma en un lugar de encuentro donde ambos conviven y que se abre también para incluir potencialmente a los lectores.

Bernadette Mayer no ha dejado de escribir sonetos desde que publicó su libro *Sonnets* en 1989. *Indigo Bunting*, publicado en 2004, contiene una serie titulada «The Chandelier Sonnets» y su último libro hasta el momento, *Scarlet Tanager* (2005) incluye también algunos. Es ésta una forma con la que no deja de experimentar. Aunque no está incluido en ninguno de los libros que he mencionado, «Manicatriarchic Sonnet», que apareció publicado en el *Reader* (1992), representa muy bien esa voluntad constante de recrear y renovar el soneto. El mismo título nos ofrece la posibilidad de jugar con las palabras, pues si eliminamos «nica» tenemos «Matriarchic Sonnet», que aborda el tema de la maternidad entendida irónicamente como una estructura de poder. Si lo leemos tal cual, nos sugiere que lo interpretemos como el soneto de una «maníaca». Y, en definitiva,

el contenido apunta simultáneamente a las dos ideas:

No soy nada más que una lista de cosas por hacer  
 esto no es un etcétera ni tampoco un paraguas rojo  
 pienso que hice las cosas que podían ayudar a otros  
 a Marie a Danine a Wanda a los escritores de ciencia-ficción  
 empecé a escribir la carta sobre mi nuevo libro de enojos  
 y después paré, madre, para ver si estabas cerca  
 sólo para engañarte tú que impides todos mis movimientos  
 y sin embargo quise ver un gran árbol inmóvil  
 ausente de las historias de ciencia-ficción sobre la dignidad  
 la forma en que las chicas pueden hablar sin mencionar  
 alguna temible secta del absoluto que nadie aprobaría  
 especialmente mis intolerantes padres que podían amarlas

hablen chicas continúen hablando toda la noche  
 podría haber una segunda palabra que rime con desastre<sup>14</sup>.

Debemos tener en cuenta que en el proceso de traducción se pierde gran parte del contenido lúdico que nos propone la autora. Así la expresión que he traducido como «mi nuevo libro de enojos» en inglés es «my new book of frowns», donde «frowns» juega con «forms», o sea, formas, pero también con la idea de «fruncir el ceño» o del «enojo» de una madre ante el comportamiento de sus hijas. De esta manera, todo el poema es un círculo sobre sí mismo que habla sobre la relación madre e hijas, en un primer y más evidente plano, pero también sobre la cuestión de cómo se puede representar poéticamente esa relación.

La experimentación con formas clásicas también la llevó a cabo en *The Formal Field of Kissing*, publicado en 1990, un libro de traducciones, imitaciones y variaciones sobre poemas latinos y griegos, especialmente los epigramas de Catulo. En él encontramos nuevas versiones de los epigramas números 48, 99, 33 y 67, entre otros, donde adapta el texto original a la situación actual, y así encontramos, por ejemplo, del No. 99: «Una vez que nos besamos utilizaste tu saliva/ para limpiarte los labios (...)/ como si pensaras que ibas a contraer el

14 «I am nothing but a list of things to do/ this is not etcetera or red umbrella either/ i think i did the things that might help others/ for Marie for Danine for Wanda for the scifi writers/ i started to write the letter about my new book of frowns/ and then i stopped, mother, to see if you were around/ only fooling you preventer of all my motion/ i did though then want to see a big immobile tree/ absent from the scifi histories of dignity/ the way girls can talk without counting in/ some fearsome sect of the absolute no one'd approve of/ especially my bigoted parents who could love them/ talk girls talk on into the night/ there might be a second that rhymes with disaster» (1992: 146).

15 Catullus # 99: «Once when we kissed you used your spit/ to wipe your lips (...)/ you looked like you thought you might get Aids/ from the dirty kiss of this diseased whore» (1992: 109).

sida/ por el sucio beso de esta puta enferma»<sup>15</sup>. Pero quizás los epigramas más interesantes se encuentren en los dos libros más recientes arriba mencionados. El que titula «Bush Epigram», por ejemplo, es una breve sátira: «soy george w. bush, digo/ si tienes menos de 10 guerras/ puedes usar este pasillo»<sup>16</sup>. En estos poemas Bernadette Mayer revitaliza el epigrama al usarlo para tratar cuestiones cotidianas e intrascendentes. Por ejemplo, los que titula «wal-mart epigrams», donde recrea situaciones que se producen mientras está de compras en esa conocida cadena de supermercados americana. Véase este ejemplo:

te lo he dicho una vez  
 te lo he dicho mil veces  
 no lo vamos a comprar!  
 ponlo donde estaba!<sup>17</sup>

O también nos hace partícipes de sus reflexiones sobre la alimentación transgénica:

la probabilidad de que sin saberlo haya podido  
 comer tontos modificados genéticamente  
 quiero decir alimentos, me convierte en una cínica  
 así que escribo un epigrama  
 supuestamente satírico<sup>18</sup>.

De nuevo la traducción al español nos priva de observar el juego de palabras con doble sentido que nos plantea Mayer, ya que está jugando con las palabras «fools» (tontos) y «foods» (alimentos). En este epigrama se ríe de sí misma y del escaso poder que tenemos los individuos frente a las estructuras de poder y las relaciones económicas que controlan hasta lo que comemos.

Otra serie de epigramas interesantes es la que titula «Laundry and School Epigrams», donde hace breves y satíricas consideraciones sobre la educación escolar y la convivencia en pareja, haciendo especial hincapié en los conflictos que surgen alrededor de las tareas domésticas. Nótese el particular ingenio de estas líneas:

¿Vives con un hombre? Yo sí.  
 ¿Alguna vez se ha encargado de

16 «I am george w. bush, i say/ if you have less than 10 wars/ you can use this aisle» (2004: 32).

17 «If i told you once/ i told you a thousand times/ we're not buying it!/ put it back!» (2005: 10).

18 «The probability that i may have unwittingly/ eaten genetically modified fools/ i mean foods, makes me cynical/ so i am writing an epigram/ which is supposed to be satirical» (2005: 11).

limpiar el baño?  
 ¿Por qué los hombres encuentran estas tareas  
 tan humillantes?

Hay un hombre que dice que  
 se podría hacer con dos estropajos Brillo, éste es  
 un hombre brillante, también es un hombre ocupado,  
 excelente en la cama también, sabe qué es eso  
 que llaman fricción<sup>19</sup>.

El juego de palabras con «Brillo», «brillante» y «fricción» no pasa desapercibido y es ésta otra de las características importantes de la poética de Bernadette Mayer: el uso del humor como mecanismo de subversión. Sus epigramas se leen como sentencias que arrojan pequeñas descargas de luz y nos informan sobre su actitud ante la vida y la poesía que, en su caso, se funden totalmente.

Bernadette Mayer concibe la escritura como un proceso de aprendizaje constante en el que las consideraciones estéticas de su poesía se manifiestan de forma paralela a su condición ética. Ella está convencida de que la «gran» poesía puede cambiar el mundo (Jordan, 9). En este punto concreto surge el interrogante de qué papel desempeña la emoción en su poesía. Desde su perspectiva, la emoción no es incompatible con la experimentación formal y durante un tiempo éste fue un elemento conflictivo entre ella y los poetas del lenguaje, pues estos últimos rechazaban la emoción por considerarla un vestigio inservible de las viejas poéticas expresionistas y líricas que habían heredado y contra las que se enfrentaban. En una entrevista dejaba clara su posición sobre los logros de la poesía del lenguaje, pero también lo que ella ve como inaceptable:

[La poesía del lenguaje]... es un intento de escribir un tipo de poesía que usa el lenguaje casi de forma científica e intenta crear nuevas combinaciones de pensamiento.(...) es un experimento en ese sentido. Y también intenta desprenderse de todas las propiedades del viejo lenguaje que nos han causado problemas políticos, emocionales y literales. El problema político está claro. El problema emocional es debatible, porque si te desprendes de la emoción en tu escritura, ¿con qué te quedas? Pero felizmente todas las reglas se rompen y no se puede soslayar la emoción en la poesía y los poetas del lenguaje podrían argumentar que ellos nunca

19 «Do you live with a man? I do./ Has he ever taken over/ The cleaning of the bathroom?/ Why do men find these chores/ So demeaning?// There is a man who says/ two Brillo pads could do it, this is/ a brilliant man, also a busy man, also/ excellent in bed, he does know about what/ they call friction» (2005: 21).

dijeron tal cosa. (Rower, 5).

Al final, parece que se puede llegar a un consenso, pero siempre sobre la base de que no podemos prescindir de la emoción. Bernadette Mayer ha contraído un único compromiso: con la experimentación como método para enriquecer su obra poética, y este compromiso no admite limitaciones. Ella es consciente de que estamos rodeados de convenciones ideadas para ayudarnos a vivir con menos zozobra. Como escritora, ha visto claramente que el lenguaje entendido como un sistema de significación certero e infalible es la mayor y más importante de las construcciones que hemos inventado. De ahí su empeño en colocarnos al otro lado de la frontera, donde podamos apreciar la insuficiencia y tergiversaciones del lenguaje normativo. El lenguaje poético, sin embargo, no nos deslumbra con destellos de verdad. Más bien al contrario, nos invita a ir más allá de lo aparente y entrar en un mundo quizás inseguro o inexacto, pero que trasluce nuestra condición humana más certeramente. Éste es, al menos, el convencimiento de Bernadette Mayer.

## BIBLIOGRAFÍA

- DICKINSON, Emily (1951): *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Ed. Thomas H. Johnson. Boston-Toronto: Little, Brown and Co.
- GIZZI, Michael (1993): «Interview with Bernadette Mayer.» *Lingo: A Journal of the Arts*. 2-10, pp. 139-143.
- JORDAN, Ken (1992): «The Colors of Consonance (Bernadette Mayer Talks about Her New Book Her History)» *The Poetry Project Newsletter*. 146, pp. 5-9.
- KANE, Daniel. (2003): «Interview with Bernadette Mayer.» *What Is Poetry?: Conversations with the American Avant-Garde*. Ed. Daniel Kane. New York: Teachers & Writers Book, pp. 114-122.
- MAYER, Bernadette (1981): «Answers to Bill's Second Questions.» April 1981. Bernadette Mayer Papers. Archive for New Poetry, Mandeville Department, UCSD, La Jolla.
- . (1983): Letter to Lyn Hejinian. September 1983. Bernadette Mayer Papers. Archive for New Poetry, Mandeville Department, UCSD, La Jolla.
- . (1984): «Experiments.» *The L=A=N=G=U=A=G=E Book*. Ed. Bruce Andrews & Charles Bernstein. Carbondale & Edwardsville: Southern Illinois University Press, pp. 80-83.
- . (1989): *Sonnets*. New York: Tender Buttons.
- . (1992): *A Bernadette Mayer Reader*. New York: New Directions.
- . (2004): *Indigo Bunting*. La Laguna: Zasterle.
- . (2005): *Scarlet Tanager*. New York: New Directions.
- . «Experiments List». <<http://epc.buffalo.edu/authors/mayer>>.



ROWER, Anne (1985): «Interview with Bernadette Mayer» *Bench Press Series on Art*, pp.1-23.

SPAHR, Juliana (2001): «“Love Scattered, Not Concentrated Love”: Bernadette Mayer’s *Sonnets*.» *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*. 12.2, pp. 98-120.

Recibido el 14 de octubre de 2006

Aceptado el 8 de enero de 2007

BIBLID [1132-8231 (2007)18: 139-155]