

X Jornadas Nacionales de Literatura Comparada. Universidad Nacional de La Plata.
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Literaturas y
Literaturas Comparadas, La Plata, 2011.

Emitido con estética : Los poemas interferidos de Frank O'Hara.

Iriarte, Fabián O.

Cita:

Iriarte, Fabián O. (2011). *Emitido con estética : Los poemas interferidos de Frank O'Hara. X Jornadas Nacionales de Literatura Comparada. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Literaturas y Literaturas Comparadas, La Plata.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-037/26>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite:
<https://www.aacademica.org>.

«Emitido con estática»:

Los poemas interferidos de Frank O'Hara

Fabián O. Iriarte

Universidad Nacional de Mar del Plata

La poesía de Frank O'Hara (1926-1966) está llena de «interferencias» lingüísticas que incluso llegan, en algunos casos, a sitiar por completo los textos. Estas interferencias -del alemán, del italiano y del español, pero sobre todo del francés- son paradójicas, ya que a la vez que dificultan la decodificación, invitan a efectuarla. Por lo tanto, plantean un desafío a la hora de transferir su obra al español, en particular al sistema poético argentino.¹ ¿Por qué se producen estas interferencias? ¿De dónde vienen? ¿Qué lugar ocupan y qué función cumplen los *poemas interferidos* en la obra de este poeta? Estas son algunas de las preguntas que, supongo, se hace el lector de sus poemas.

Las interferencias empiezan a aparecer en un poema escrito en marzo de 1951 en Ann Arbor: «A Postcard from John Ashbery» (CP 56-57). Con típica ironía, O'Hara usa un género «menor», como la postal, pero relacionado con un género mayor, como la pintura europea neoclásica, para sugerir las virtudes, y acaso también los problemas, relacionados con la mezcla verbal. Después de recibir una postal de su amigo John Ashbery, a la sazón residente en París como corresponsal de un periódico estadounidense y reseñador de arte, O'Hara responde con una meditación poética.²

La postal reproduce la pintura del barón Pierre-Narcisse Guérin, «Enée racontant à Didon les malheurs de la Ville de Troie» (óleo sobre tela, 1815).³ El poema se eleva como otra torre de Babel, apilando lengua sobre lengua, hasta que la confusión resultante termina en una pregunta dirigida a los lectores, como para comprobar la «hermandad» de los sentidos que se han extraído de la interpretación. Suponemos que la postal fue enviada realmente por Ashbery y recibida realmente por O'Hara. El poeta transcribe las versiones a otros idiomas del título de la pintura reproducida. Las lenguas son, en orden, el original francés, luego alemán, italiano y finalmente, español. Curiosamente, la versión inglesa, «Aeneas tells Dido about the Fall of Troy», está ausente. Creando una teoría poética babélica, cada una de las versiones le sugiere al poeta asociaciones libres (nociones e imágenes) que parecen arbitrarias o absurdas, pero que se relacionan, de manera casi estereotípica, con las nacionalidades.

What a message! what a picture!

all pink and gold and classical,

a romantic French sunset for a

change. And the text could not

but inspire-with its hint

of traduction, renaissance, and

Esperanto: verily, The Word! By

what wit do we compound in an

eye «Enée racontant à Didon les
malheurs de la Ville de Troie»
(suburban sexuality and the
milles fleurs that were Rome!)
with «Äneas erzählt Dido das
Missgeschick der Stadt Troya»
(truisms and immer das ewig
Weibliche!) and (garlic oscura,
balliamo! balliamo, my foreign
lover!) «Enea che racconta à
Didone le disgrazie della Città
de Troia» followed by yet an-
other, yet wait! in excess perhaps
but as gleaming as the fandango
that echoes through all of Ravel
»Eneas contando a Dido las desgracias
de la Ciudad de Troya»? (let me
dance! get your hands off me!)
for Guérin was thinking of Moors
and Caramba! flesh is exciting,
even in empirical pictures! No?

Dos cuestiones son consideradas en este poema: la lengua («What a message!») y la vista («What a picture!»). Respecto de la primera, el texto de la postal le sugiere a O'Hara la noción clásica de la «inspiración»: el género menor se ha transformado en su musa. Las sucesivas «traducciones» despliegan el alcance de la inspiración, cada una con sus asociaciones e imágenes. ¿Está sugiriendo O'Hara que el idioma solamente puede funcionar cuando componemos («we compound»), es decir fusionamos o mezclamos, palabras provenientes de diferentes orígenes? ¿La palabra que funciona, entonces, sería producto de un idioma artificial o inventado, como el esperanto? El problema es que no se sabe cómo crear ese idioma. O'Hara parece indicar que conoce la solución, pero ignora cómo lograrla. La serie de versiones del título del cuadro de pronto se transfigura, como en un milagro, en el Verbo que creó el universo («verily, The Word!»). La segunda cuestión del poema, el alcance y poder la vista, y sus relaciones con la lengua, aparecen en la pregunta: «¿Por medio de qué ingenio podemos juntar en un solo ojo todas estas versiones / imágenes?» Por lo tanto, no solamente la relación intersemiótica (entre lengua y lengua) es compleja, sino también la relación intrasemiótica (entre la lengua y la vista).

Cuatro años más tarde, O'Hara parece responder a la postal de Ashbery con otro poema, «Choses passagères» (CP 221-222), escrito el 6 de mayo de 1955 y dedicado a su amigo. El dominio del francés de O'Hara era limitado: ¿cómo escribió este poema? Andrew Epstein cuenta en *Beautiful Enemies* (2006) que, al tratar de traducir este poema al inglés, descubrió que el texto emerge de una secuencia de palabras clave, primero puestas en orden alfabético y luego encontradas en frases idiomáticas asociadas con cada una de ellas, procedentes del Diccionario bilingüe francés-inglés Cassell (edición de 1951). Epstein interpreta el poema, que considera parte del juego de traducción («translation game») del escritor, en términos biográficos: O'Hara se habría sentido un poco celoso de que Ashbery hubiera logrado viajar a París. Terence Diggory afirma que este poema es «un objeto lingüístico demasiado raro» («much too rarefied a linguistic object») como para que apareciera en la edición de *Selected Poems* de O'Hara, dirigido a un público menos especializado. Sin embargo, Kenneth Koch aceptó el poema, que calificó a la vez afectuosa e irónicamente «una colaboración entre Frank O'Hara y el idioma francés», para su publicación en la revista del grupo de poetas de Nueva York, *Locus Solus*, en 1961; Donald Allen más tarde lo incluyó en *The Collected Poems* (DIGGORY, 2008: 268).

Por la misma época, O'Hara continuó experimentando con la interferencia verbal. Estavez, sin embargo, usó la traducción de un texto, pero «escondiendo» el texto original tras las interferencias verbales:

Pas la jeunesse à moi,
ni delicacy, ich kann nicht, ich kann nicht, keines
Vorsprechen!
Ugly on the patio, silly on the floor, unkempt,
dans le vieux parc je m'asseois, et je ne vois pas
à droite ni à gauche.
Personnel! mais des bruits, des vagues particulières,
und ich have Kummer, es könnte ihm ein Schaden
zustossen, lacht der Kundschafter.
And then someone comes along who's sick and I say
«Tiens, ça! c'est las de l'amour, c'est okay!»
and fall.
Da, ich bin der Komponist, und ich bin komponiert.

«A Whitman's Birthday Broadcast with Static» (CP 224) fue escrito el 14 de julio de 1955. La fecha de composición es significativa, porque este poema celebra implícitamente el centenario de la edición de *Leaves of Grass* (1855), de Walt Whitman. El poema que O'Hara está «traduciendo», «Not Youth Pertains to Me», no fue incluido en la primera edición del libro, sino diez años después, en *Drum Taps* (1865).

Not youth pertains to me,
Nor delicatessen-I cannot beguile the time with talk;
Awkward in the parlor, neither a dancer nor elegant;

In the learn'd coterie sitting constrain'd and still-for learning.

inures not to me;

Beauty, knowledge, inure not to me-yet there are two or three things

inure to me;

I have nourish'd the wounded, and sooth'd many a dying soldier,

And at intervals, waiting, or in the midst of camp,

Composed these songs.

El texto de O'Hara sugiere que en varios radios del mundo se están haciendo homenajes al poeta norteamericano, que nació el 31 de mayo de 1819 (O'Hara escribió el poema un mes y medio después del día y el mes respectivos) y que o bien el hablante hace girar el dial, o bien la estática hace que se pase de una transmisión en Francia a otra en Alemania, a otra en Inglaterra o Estados Unidos, y así sucesivamente. El poema parece preguntar: ¿Cómo se comunica o «traduce» la pasión en palabras o acciones? ¿Por qué enamorarse parece caer en la parálisis? El lenguaje parece totalmente inadecuado para comunicar (se ha convertido en apenas «ruidos, olas particulares»), ya que las interferencias transforman su materia -que debería ser transparente, que no debería ser notada- en una materia opaca, que dirige la atención sobre sí misma. Paradójicamente, la «estática» de la radio (que replica la parálisis de la comunicación) da lugar al dinamismo del poema, a su movimiento. Si el poeta se ve «feo en el patio, tonto en el umbral», entonces el verso final de la «traducción» de O'Hara asume un tono irónico, casi despectivo respecto de sí mismo: ¿cómo componer, cuando todo parece disgregarse? La caída del amor se relaciona con la caída del lenguaje.

Entre 1955 y 1961, como vemos, O'Hara incorporó la interferencia como procedimiento en su escritura poética.⁴ Aunque algunos poemas tempranos recogidos en *The Collected Poems* incorporaban el francés en sus títulos («Gamin», 3; «Homage to Rrose Sélavy», 10; «Concert Champêtre», 15-16; «Les Étiquettes Jaunes», 21) o en diálogos de personajes de los poemas («The Muse Considered as a Demon Lover», 12-13), estos recursos no se leen como «intrusiones» o «interferencias». En los poemas a que me refiero como «interferidos», a veces las interferencias se presentan como involuntarias, como si el poema fuera sitiado, atacado o sorprendido por el idioma ajeno; otras veces, la interferencia parece obedecer a una voluntad de exploración lingüística o a «juegos de traducción» en los que se pone a prueba la comunicabilidad del lenguaje.⁵ Veamos algunos ejemplos.

En «Qu'est ce que de nous!» (CP 258-259), escrito el 5 de octubre de 1956, el idioma francés ha sitiado y ocupado el poema por completo, como ya lo había hecho en «Choses passagères». La interferencia es nuevamente completa. Dedicado a «Marcellin» (¿un amigo francés?), el manuscrito lleva la igualmente críptica inscripción «Mathieu: Montjoie Saint Denis». En un francés algo erróneo, el poema parece un pedido de ayuda a pesar del autocontrol proclamado: «Embrasee-moi, l'heure est grise / et la chasse entraîne une calme maîtrise // de soi-toi-même». Quizás solamente en un idioma extranjero pueda el poeta atreverse a pedir ayuda o a expresar su vergüenza: «j'ai moi-même reçu une homélie furibonde», le confiesa a Marcellin, pero quedamos sin saber quién lo ha reprendido, y por qué.

«Macaroni» (CP 388-389), escrito el 1º de febrero de 1961, está dedicado a Patsy Southgate, esposa del pintor Mike Goldberg. Se trata de un poema narrativo centrado en la flor de la clemátide: «Voici la clématite around the old door / which I planted, watered, and let die / as I have with so many cats, although sans une claire-voie». Las dos primeras estrofas establecen una relación entre la flor que el poeta cultiva con un episodio de su infancia relacionado con su padre: «on ne vit pas par l'essence seule, thank you / Patsy, for the dope on essence de vie and if I'm not / asleep I'll come tonight to talk about / the old days when my father knocked me into the rose-bed /

thereby killing a half dozen of his prized rose plants». Las dos estrofas siguientes aluden a la flor como tema literario y a la interpretación del episodio infantil. El verso final resume la «lección» del poema: «mourir, c'est ainsi pousser» («morir es por lo tanto renacer / brotar»). La interferencia hace notar la antítesis entre vida y muerte, entre belleza y violencia. El texto subraya también la antítesis entre las preocupaciones estéticas (vividas con sentimiento de culpa) y la recesión económica; el título refuerza esta ironía.

En «Pistachio Tree at Château Noir» (CP 403-404), escrito el 25 de abril de 1961, el idioma insiste en interferir el poema (bajo la forma de música, «Beaucoup de musique classique et moderne») al principio, pero el poeta finalmente logra sacarlo: solamente aparece en el primer verso y el último verso de la primera de las tres estrofas. El poema toma prestado su título de un cuadro de Paul Cézanne (1839-1906) pintado *circa* 1900.⁶ El poeta se siente feliz pero no sabe la causa de su felicidad; entiende que no viene de la música. Acaso se deba a que esté con su amante en el cine, viendo películas, o caminando sin rumbo fijo. La música se percibe entonces como interferencia auditiva, en un momento en que, como la alusión del título al cuadro de Cézanne sugiere, lo que desea es el regocijo visual.

«Petit Poème en Prose» (CP 427) es un poema «peripatético» que surge de una caminata -como otros tantos poemas de O'Hara- pero cuyo origen se halla en el recuerdo difuso de una canción francesa. Escrito el 4 de agosto de 1961, es un texto que engañosamente tiene el ritmo de la prosa, pero a la vez intenta ser un poema. En el manuscrito, el último verso ha sido tachado, así como un título previo; «Marchbanks s'en va-t-en guerre», aludiendo a la conocida canción sobre Mambrú (Malborough). Lo que comúnmente es una cita se ha convertido en este texto en «interferencia», ya que el poeta necesita recordar las canciones para poder seguir el hilo de su pensamiento, y no logra hacerlo porque no se trata de una sola canción, sino varias. Una de ellas, inclusive, es un estribillo de un poema que ya está traducido al inglés de su original alemán: la canción o balada del exilio de Mignon, de Goethe⁷: «Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen...?» («¿Conoces tú la tierra donde florecen los limoneros...?»). El poema es aquí el sitio en que la memoria, interferida por sus propios contenidos, lucha por encontrar el recuerdo exacto que desea extraer de su repertorio. En cambio, en «Poem en Forme de Saw» (CP 428-429) escrito el 13 de agosto de 1961, la interferencia se limita (o es limitada voluntariamente) sólo al título del poema, que alude a la tradición de los poemas visuales o caligramas.

Un modo muy diferente de interferencia se hace notar en el poema «Dream of Berlin» (CP 319-320), escrito el 14 de febrero de 1959. Al final de cada verso de este poema, alguien (¿el poeta mismo, o un «corrector»?) añade una palabra que «completa» el sentido aparentemente incompleto de la frase u oración.

Night (blue)
along the long way (out)
Alexander Blok (wept)
acceptability (sic)
in sui generis (is)
ate (sadly)
upon the floor (of)
a maggot (rose)

Durante todo este tiempo, O'Hara estaba meditando en su estilo poético, como el poema «Essay on Style» (CP 393-394), escrito el 19 de febrero de 1961, deja ver claramente. El texto estaba dedicado originalmente a Edward Dorn, con el título «Homage to Edward Dorn», pero posteriormente el poeta lo tachó. Mientras el poeta bebe cognac, Edwin (¿Denby?) lee su poema;

se le ocurre que no es fácil engañar a este lector astuto, ya que no sabe nada acerca de la oscuridad en la poesía moderna. Edwin sabe qué está mal y le aconseja eliminar ciertas palabras recurrentes, como «como», «pero», «bueno», «aunque» y «también». El poeta llega a la conclusión (o le sugieren) de que «quizás tu / letrismo es la única respuesta posible tratar / a la máquina de escribir como un órgano íntimo ¿por qué no? / ninguna otra cosa es (íntima)».⁸

¿Quién es el lector competente de estos poemas? Finalmente, ¿cuál sería el lector de estos poemas en versión castellana? Toda traducción implica la creación de un *nuevo lector*, porque al crear nuevas reglas y convenciones de escritura, también crea nuevos modos de decodificación y competencias. El caso O'Hara es ejemplar en este sentido. Sus poemas interferidos, más allá de su relativo éxito o fracaso artístico,⁹ le sirvieron para experimentar con las posibilidades en que el lenguaje puede explorar cuestiones relacionadas con la memoria, los afectos, y la escritura misma. Cuando, presentado como «extranjero» (ajeno, extraño, no reconocible), el lenguaje pone en evidencia su sentido material (fónico y grafológico) y la arbitrariedad de su propia existencia, el poeta -parece querer decir O'Hara- descubre las virtualidades infinitas de su uso y utilidad, de su lógica, y de su belleza como objeto poético altamente maleable.

Bibliografía

- ~BERKSON, Bill, «Working with Joe», *Jacket magazine* (16 de marzo de 2002), online en <http://jacketmagazine.com/16/br-berk.html>.
- ~BROSSARD, Olivier, «Frank O'Hara's Poetry, A Whitman's Birthday Broadcast with Static», *Revue Française d'Études Américaines* n° 108 (2006 / 2), pp. 63-79.
- ~COOK, Albert, «Frank O'Hara, We Are Listening», *Audit / Poetry* 4, n° 1 (1954): Frank O'Hara Issue, 34.
- ~DIGGORY, Terence, «Selected Affinities», *Twentieth Century Literature* 54.2 (Summer 2008), pp. 263-272.
- ~EPSTEIN, Andrew, «Frank O'Hara's Translation Game», *Raritan: A Quarterly Review* 19, no. 3 (Winter 2000), pp. 144-61.
- ~GOOCH, Brad, *City Poet: The Life and Times of Frank O'Hara*, New York, Harper Perennial, 1994, (orig. publ. Knopf, 1993).
- ~O'HARA, Frank, *The Collected Poems of Frank O'Hara*, edited by Donald Allen, with an introduction by John Ashbery, Berkeley, University of California Press, 1995.
- ~O'HARA, Frank, *Poems Retrieved*, edited by Donald Allen, San Francisco, Gray Fox Press, 1996, (revised edition).
- ~PERLOFF, Marjorie, *Frank O'Hara: Poet Among Painters*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1998, (originally published 1977).
- ~STONELEY, Peter, «Frank O'Hara and 'French in the Pejorative Sense'», *Journal of Modern Literature*, Volume 34, Number 1 (Fall 2010), pp. 125-142.

Notas

¹ Como integrante del grupo de investigación Problemas de la Literatura Comparada, dirigido por la Dra. Lisa R. Bradford, actualmente en un proyecto de estudio de la poesía norteamericana postmoderna, este problema me concierne de manera específica, ya que mi investigación comprende el análisis y la traducción de los poemas de O'Hara, entre otros poetas.

² O'Hara y Ashbery se conocieron en la librería Mandrake (89 Mount Auburn Street) en Harvard, en 1949. En Ashbery, O'Hara encontró, comenta su biógrafo, Brad Gooch, un «cómplice poético», en una amistad profunda pero «siempre levemente teñida de rivalidad» (GOOCH: 139).

³ Baron Pierre Narcisse Guérin (13 de marzo de 1774 en París - 16 de julio de 1833 en Roma), pintor y litógrafo francés. Uno de los maestros del clasicismo, influido por Jacques-Louis David y especializado en temas históricos, sobre todo de la Antigüedad clásica: personajes de la historia de Grecia y Roma, pasajes de la guerra de Troya o de la Eneida, aunque también dedicó alguno de sus cuadros a Napoleón. Sus cuadros se caracterizan por la maestría en el tratamiento, el correcto dibujo y, sobre todo, la iluminación, con la que abrió nuevas direcciones en la pintura. En 1822 fue nombrado Director de la Academia de Francia en Roma, puesto en el que permaneció hasta 1829. Retornó a Roma en 1833 y allí falleció el 16 de julio de 1833. Su importancia para la historia de la pintura reside también en que por su

estudio en París pasaron pintores que más adelante serían famosos, como Théodore Géricault, Xavier Sigalon, Eugène Delacroix y Ary Scheffer, aunque todos ellos se apartaron, por vías diversas, del estilo del maestro.

⁴ Algunos textos de *Poems Retrieved*, los poemas dispersos hallados después de la publicación de *The Collected Poems*, y también editados por Donald Allen (San Francisco, Grey Fox Press, 1996 revised edition) también demuestran los experimentos de O'Hara con la interferencia lingüística: «Song (J'arrive au casserole et je casse une croûte)» (mayo de 1955); «Shooting the Shit Again» (septiembre de 1961); y «To Lotte Lenya», de julio de 1962 (*PR* 163; 217; 224).

⁵ El poema «Aus einem April» (*CP* 186), por ejemplo, es una «traducción» de un texto de Rainer Maria Rilke. Perloff lo lee como un ejemplo importante del imperativo poundiano, «Make It New», a través de la traducción paródica (PERLOFF: 215 n. 31), mientras Albert Cooke elogia el poema por la ingeniosa manera de des-poetizar la dicción del poeta alemán (COOK: 34).

⁶ Paul Cézanne, «Pistachio Tree at Château Noir» (watercolor with graphite on cream wove paper, laid down on tan wove paper, 54.2 x 43.3 cm.). Es parte de la Colección Mr. and Mrs. Martin A. Ryerson, de The Art Institute of Chicago.

⁷ La primera de las tres estrofas de «Mignon» reza:

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen,

Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glühen,

Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,

Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht?

Kennst du es wohl?

Dahin! Dahin

Möcht ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn.

Balada de Mignon

¿Conoces tú la tierra que al azahar perfuma

do en verde oscuro brillan naranjas de oro y miel,

donde no empaña el cielo caliginosa bruma

y entrelazados crecen el mirto y el laurel?

¿No la conoces? dime.

Es allí, es allí

donde anhelo ir contigo

a vivir junto a ti.

Versión de Rafael Pombo

⁸ «maybe your / lettrism is the only answer treating / the typewriter as an intimate organ why not? / nothing else is (intimate).»

⁹ Marjorie Perloff comenta al respecto: «When one looks at the oeuvre of these early years-years of testing- one is astonished by the poet's range, his daring, his willingness to experiment-and his frequent successes» (PERLOFF: 74).

