

Por amor a una caja de cerillas

Supongamos que uno abre este libro por “Poema de amor” (página 55) y se encuentra con una celebración de una marca de cerillas, las Ohio Blue Tip, de sus “paquetes perfectos,/ cajas duras en azul claro y oscuro y etiquetas blancas/ con palabras grabadas en forma de megáfono...”. En los últimos versos, los besos de los amantes son comparados con el cigarrillo al que la cerilla enciende. La misma llama ilumina la serie en la que este poema podría insertarse: por ejemplo, la de aquella que proclama la ya casi imposibilidad de escribir un poema de amor, como W.H. Auden en su “poema no escrito”, “Dichtung und Wahrheit”, constituido por una serie de fragmentos que dan vueltas en torno del poema sin conseguir escribirlo. O podríamos derivarlo, quizás mejor, del *ready made* duchampiano: si lo primero que te asalta la vista es una caja de cerillas, tu poema será sobre una caja de cerillas. En verdad, entre Duchamp y Padgett está William Carlos Williams, entre otras cosas por la famosa consigna de que en el poema, si hay ideas, deben residir en las cosas. Quizás siguiendo esta pista nos acercamos a lo que parece ser el antecedente más verosímil de “Poema de amor”: las cajas Brillo, que Andy Warhol expuso en el MoMa en 1964. Esas cajas de madera imitan al milímetro los embalajes de cartón que contenían las esponjas jabonosas a la venta en los supermercados. Frente a ellas, Arthur Danto, quien razonó la continuidad del arte después de la muerte del arte, se preguntó: “¿Por qué soy arte yo, la caja Brillo de Warhol, cuando mi gemelo indiscernible de los supermercados no lo es?”. Danto se responde que no es la apariencia lo que distingue a una de otra sino el significado: la caja Brillo de Warhol forma parte del “mundo del arte”; las de esponjas jabonosas, del consumo.

En esa senda, la caja de cerillas Ohio Blue Tip del poema de Padgett, que desplaza una inclinación anterior (“antes preferíamos las Diamond”, dice, y es en ese sencillo plural donde se hace

consistente todo un mundo doméstico), se sustrae, en su doble afirmación, a la insignificancia de la caja de cerillas sobre la góndola del drugstore. En realidad, “Love Poem” es un poema de amor a una caja de cerillas o, mejor dicho, a su logotipo. Las “palabras grabadas (*lettered*) en forma de megáfono” no anuncian consignas políticas ni la inminencia de una revolución: proclaman la propia marca de las cerillas, así como las cajas Brillo de Warhol celebraban el diseño hecho en 1959 por un creativo publicitario llamado James Harvey.

La publicidad, heraldo indestructible del capitalismo, tiene, desde su nacimiento, un estrecho vínculo con la poesía. Vínculo, sin embargo, no siempre bien avenido, por un doble motivo: ambas parten de una misma inventiva. Roman Jakobson, uno de los grandes humanistas que, teniendo en mente el abundante tesoro de la literatura europea, hizo la sustancial parte final de su carrera en Estados Unidos, puso como ejemplo de la “función poética del lenguaje” el eslogan de una campaña presidencial, la de Ike Eisenhower. ¿Por qué un hombre que podía citar poemas enteros en siete lenguas prefirió el lema “I like Ike”? ¿Acaso Jakobson, en el umbral de los años sesenta, se había vuelto *pop* como Warhol? (En “El verso”, Padgett recuerda una canción que cantaba su abuelo, pero solo retiene una única línea de toda la letra, “como si el resto de la canción/ no hiciera falta”: como el anuncio publicitario, solo es imprescindible lo sustancial: quedarse con la *marca*). Por otra parte, el poeta de raíz simbolista, aristócrata de la sensibilidad estética —el que más sufre el avance del capitalismo y la horizontalización de las categorías— y último guardián de la espiritualidad en retirada, no podía no detestar esa forma pervertida de la repetición ritual que la publicidad ponía en circulación: la invención de la radio y de la televisión llevarían al paroxismo el carácter iterativo del jingle, que se imprime en el oído como una letanía. En la segunda mitad del siglo XIX, justo cuando la poesía renuncia a sus instrumentos mnemotécnicos (el metro regular, la rima consonante), la publicidad asalta ese espacio liberado en la memoria colectiva.

Pero la poesía americana surge, en buena medida, de otra fuente:

no de la línea elegíaca que domina Europa desde principios del siglo XIX –y que se volverá aún más radical como consecuencia de las salvajadas de los totalitarismos del siglo XX– sino de un impulso celebratorio. Está en casi todos los grandes poetas estadounidenses: en Wallace Stevens, en Marianne Moore, en A.R. Ammons. Está en el modo en que John Ashbery, en 1957, reseñaba *Stanzas in Meditation* de Getrude Stein: “El poema es un himno a la posibilidad, una celebración del hecho de que el mundo existe, de que las cosas puedan ocurrir”; palabras que, como señaló recientemente Ben Lerner, valen para la propia poesía de Ashbery. En la veta sencillista de William Carlos Williams es clara la intención celebratoria: se refleja sobre una carretilla roja húmeda de rocío (de la que “tanto depende”) y hasta en el dulce pecado de haberse comido unas ciruelas frescas que su mujer guardaba para otro uso. También está en su obra más extensa y ambiciosa, *Paterson*:

*Who is it spoke of April? Some
insane engineer. There is no recurrence.
The past is dead.*

¿Quién habló de abril? Algún
ingeniero loco. No hay repetición.
El pasado está muerto.

Sin duda, el “ingeniero loco” es Eliot, americano de nacimiento y británico vocacional, quien había comenzado su *Tierra baldía* declarando –en un verso insólitamente destinado a convertirse en uno de los más famosos del siglo– que “abril es el mes más cruel”. Pero, para Williams, como poeta celebratorio, abril significa primavera, renacimiento, presente puro, esplendor: es el momento en que Kora-Proserpina sale del Infierno (véase *Kora in Hell*) para que la tierra reverdezca. “El pasado está muerto”: esto es América, donde el tiempo brota desde el futuro. Lo había fundado Whitman en el “Canto a mí mismo”: “El pasado y el presente se borran, los he colmado, los he agotado,/ Ahora me dispongo a colmar mi parte del futuro”.

Cantar sobre un diapasón distinto del elegíaco es, en Padgett, poética deliberada. En una entrevista con Matthew Burgess dice: “En mi adolescencia me volví melancólico, introspectivo y angustiado, en parte por leer a Sartre, Camus, Rimbaud, Baudelaire y Samuel Beckett” (nótese que la lista solo contiene autores europeos). Sin embargo, agrega, se divertía con los gags de Jerry Lewis y con las revistas de historietas. Ya estudiante de la Universidad de Columbia, en Nueva York, fue Kenneth Koch “quien me enseñó que el lado cómico de las cosas puede estar presente en el poema”. *Cómo ser perfecto* contiene numerosos ejemplos, como cuando aconseja: “No deambules por las estaciones murmurando: ‘¡Vamos a morir! ¡Todos!’” (aquí Padgett parece vengarse de aquellas amargas lecturas de adolescencia, y recuerda a uno de esos neuróticos obsesivos de Woody Allen en grotesca búsqueda de la fe verdadera). El título de esos fragmentos en prosa —y de la presente antología— es una parodia de ese género tan americano del libro de autoayuda, inaugurado en los años 30 por un empresario llamado Dale Carnegie, quien vendió unos treinta millones de ejemplares de su infalible tratado sobre *Cómo ganar amigos*; título simpático al que inquietaba un subtítulo revelador: *...E influir sobre las personas*. Padgett, acaso, podría haber subtítulo su *Cómo ser perfecto: sin esforzarse demasiado*.

Cómico es, estrictamente, aquello que termina mejor de cómo empieza (en tanto opuesto a lo trágico). En el caso de cierta línea de la poesía estadounidense a la que Padgett pertenece, y que incluye, además de los autores ya mencionados, a Frank O’Hara, esta regla se cumple en el hecho de que el lector está destinado a terminar en una disposición de ánimo mejor de la que tenía antes de abrir el libro. Cómico no es sencillamente lo que da risa, del mismo modo en que no todo el comic busca la hilaridad. Tiene que ver, en este caso, con lo que podríamos denominar frescura o ingenuidad. Ahora bien, una ingenuidad programada, ¿no es algo así como una contradicción en los términos? ¿Cómo si alguien te dijera: “Hazte el distraído que te quiero dar una sorpresa”? Quizás

sí; pero si funciona es porque algo en esa forma de percepción plasma el efecto de lo genuino. Puede que haya incluso una retórica de la frescura, en la que solo son admitidos los adjetivos cercanos al pleonasma, como epítetos creados por el propio idioma; por ejemplo, si hay zapatos deben ser “cómodos”; si haces actividad, procura que sea “variada”; si tienes ventanas, intenta “mantenerlas limpias”. Forma parte de la tradición de la poesía estadounidense del siglo XX y por eso vale aquí lo que Edmund Wilson escribía —ya en 1924— acerca de e.e. Cummings: “Es irónico (...) pero no cae en el patetismo, la suya no es una ironía trágica” (evidentemente, lo estaba comparando con *La tierra baldía*, aparecido dos años antes). Y también: “Su estilo es el de un eterno adolescente, tan fresco y a menudo encantador como inexperto e inmaduro”; pero lo que a Wilson le ponía especialmente nervioso de Cummings —el uso caprichoso de la puntuación y de las normas de ortografía, como escribir el pronombre *i* en lugar del preceptivo *I*, o las iniciales del nombre en minúscula— no está presente en Padgett; si, en cambio, cierta “adolescencia eterna”. Este, en todo caso, evita cualquier elemento que sobrecaliente el poema e interrumpa la sensación de que se trata de un apunte del natural —incluso cuando el natural es un pensamiento. Hasta cierto punto, se persigue un ideal de transparencia del lenguaje del todo opuesto a la guerra sin cuartel contra las palabras que una importante corriente vanguardista, surgida con Dada, persiguió a lo largo del siglo XX y hasta nuestros días.

Quienes hayan visto *Paterson* (2016), de Jim Jarmusch —el título es, desde ya, un homenaje a Williams, pero los poemas de la película son de Ron Padgett— recordarán la secuencia, pues es el principio de la historia: el protagonista, un chofer de autobuses (¿será casualidad que Jarmusch haya elegido para ese papel a un actor llamado Driver?) se levanta sin que suene ningún despertador. Este detalle no carece de relevancia: el día empieza, así, con una fluidez que la estridencia de una alarma interruptora del sueño hubiera vuelto imposible, pues hubiera agregado unas gotas de

amargo heroísmo de trabajador esforzado, que en *Paterson* está (debe estar) del todo ausente. Sin embargo, apenas son poco más de las seis de la mañana; mientras desayuna cereales en forma de aro agarra lo primero que encuentra encima de la mesa: la caja de cerillas Ohio Blue Tip, “con las palabras grabadas en forma de megáfono”.

Inmediatamente después, al tiempo que camina hacia la central de autobuses y ve cómo el sol empieza a lustrar la parte alta de las fachadas, emprende la redacción mental del poema: “We have plenty of matches in our house...”. Más tarde, durante el almuerzo, lo escribe. Es importante notar que, aunque el personaje se encuentra con el poema apenas se levanta (el *objet trouvé* no es la caja de cerillas, es el poema que cierta forma de mirarla extrae de ella), nada hay en él de resto onírico: la vida psíquica es tan ajena a esta tesitura poética como los logotipos de las cajas de cerillas lo fueron para André Breton y sus afines; ¿acaso hay que recordar que, al principio del *Primer manifiesto surrealista*, Breton escribe que “el hombre examina con dolor los objetos que le han enseñado a utilizar”? Para los surrealistas, el capitalismo tardío sometía a la humanidad a la tiranía del consumo, que adormece la sensibilidad y nos hace comportarnos como autómatas. ¿Pero qué pasa si, atravesando ese “dolor”, el poeta se deja encantar por un logotipo, como el artista por una caja de esponjas? ¿Debe el poeta, para serlo, estar siempre en contra de la sociedad a la que sin embargo pertenece?

Los surrealistas, como sus buenos abuelos románticos y sus padres simbolistas, reaccionaban frente a un mundo que se había vuelto crecientemente racional, previsible y desencantado. El orbe del inconsciente y su reciente mapeo freudiano les resultaba más atractivo que la vulgaridad exterior. Pero Padgett —una vez más— adhiere a otra línea, que deriva de Emerson y de Whitman: del primero le viene la fe en sí mismo y en sus propias posibilidades como artista, cualquiera sea la cantidad de generaciones de escritores que lo hayan precedido. Del segundo, la idea del poeta

americano como “hijo de Adán”: aquel que debe nombrar las cosas para que los demás puedan reconocerlas, porque el mundo es tan fresco como la mañana, y vuelve a serlo cada mañana. El hombre, aquí, examina con regocijo los objetos que le han enseñado a utilizar, y le encuentra funciones nuevas, como la de poner en marcha el proceso por el cual un poema llega a escribirse.

La propuesta de Padgett es, hasta cierto punto, una renovación de la consigna horaciana del “ut pictura poesis”. Solo que la referencia ya no está en la naturaleza o en la verosímil representación de las emociones. Imitación de una imitación: las palabras en forma de megáfono inspiran un poema en que el amor cabe en el efímero estallido de una cerilla. El poeta conductor de autobús de la película de Jarmusch es un hombre razonablemente feliz y hasta indolente: lo contrario de la figura típica del artista atormentado, siempre a un paso de la autoflagelación, de la locura, del suicidio. La poesía de Padgett no niega que la angustia y la inadecuación del poeta en el mundo sean la fuente de grandes obras; pero proponen que la vida más o menos integrada de un señor de clase media pueda también destilar algunos buenos poemas. Incluso algunos grandes poemas. Wallace Stevens, recordémoslo, quizás nunca se subió a un autobús ni mucho menos para conducirlo; ahora bien, fue directivo de una compañía de seguros y jamás –según los testimonios con los que contamos– abandonó una sola de sus responsabilidades para asistir a un festival de poesía o firmar ejemplares en una feria del libro. Fue un gran aficionado a la literatura francesa pero nunca visitó Francia; a decir verdad, no viajó a Europa en toda su vida. Se dice que una vez, en 1936, se pasó un poco con los cócteles en una fiesta e intentó golpear a Ernest Hemingway, a quien sin embargo admiraba; lo único que consiguió fue caer al suelo por el impulso de su propia torpeza. Por lo visto –como escribe Andreu Jaume– fue “su única salida de tono conocida”. Qué patetismo tan escaso en la vida de uno de los poetas mayores del siglo XX. Por cierto, Padgett le rinde homenaje a Stevens en “Trece maneras de mirar un haiku”, evidente parodia de “Trece maneras de mirar un mirlo”, una de las

páginas más celebradas de *Harmonium*, en la que cada fragmento es una breve captura del paisaje, la estación del año y la emoción predominante del momento.

Buena parte de la apuesta de Padgett se juega en la resonancia de esa carencia de patetismo, que es otro modo de nombrar el costado cómico de las cosas. Además de las cerillas Blue Tip está el martillo Estwing con su mango irrompible, un martillo magnífico, “¡uno de los objetos más hermosos del mundo,/ por 24,95!”. También, el Chevy '75, rojo, con asientos de cuero y espejos retrovisores negros –en este, Padgett parece asumir el riesgo de acercar lo máximo posible el poema a un anuncio clasificado. Hay una celebración de una muy popular marca de detergente, “Rinso”, que termina con la constatación de que “Los platos/ están relucientes”. La cocina es el corazón de la casa, de esas casitas con jardín tan característicamente estadounidenses, en el interior de cuyo vallado residen buena parte de los poemas de Padgett. En otro de los homenajes de este libro, al *I Remember* de Joe Brainard (antecedente del *Je me souviens* de George Pérec), el poeta rememora una escena de infancia, cuando aún no había “oído hablar de la televisión”: un niño juega con un camión de madera sobre la alfombra junto a su perro mientras escucha de fondo –el niño no lo sabe pero el poeta adulto sí– un rumor que es el emblema del estar a salvo de todas las cosas malas que pasan en el mundo: “el sonido de los platos desde la cocina”. Aunque Padgett practica también esa forma breve y trimembre que, de modo un tanto lábil, suele denominarse haiku, se diría que el auténtico espíritu del *haiku* está en estos fragmentos en prosa guiados por el albur de la memoria.

El ámbito doméstico ofrece, en efecto, un sólido amparo a cambio de exigencias no muy onerosas: con tal de que uno sepa manejarse con los clavos, las pinzas de la ropa, las pequeñas pero decisivas chapuzas que toda casa requiere; por ejemplo, “Solidus” se abre con una compleja pregunta ética y psicológica (“¿Por qué me obligo/ a hacer y ser cosas que en verdad no quiero?”) y se cierra con el no demasiado grave sentimiento de culpa por una

procrastinación menor: “tengo/ un vago deseo de arreglar la puerta del ropero”. El yo que habla en los poemas de Padgett no parece ser amigo de los riesgos ni las aventuras; proclama que la vida cotidiana y las librerías ofrecen suficiente materia prima para los versos y los fragmentos en prosa. En este sentido, usa la prosa con cierto espíritu *automático*, no con la intención de los surrealistas (la de registrar las asociaciones inesperadas e irracionales) sino con la de encadenar las cosas que llaman la atención: una noticia del diario (“Al menos 60.000 personas asistieron a una misa católica al aire libre el lunes para llorar el robo de las manos del ex presidente Juan Perón”); pasajes subrayados en libros sin darles más hilván que el regocijo de haberlos leído, aunque jugando con el efecto singular que implica leer un fragmento aislado de su contexto; las dificultades para dar con una etimología; una nueva postergación –“Tengo que llamar a Ted Greenwald”-; incluso la enigmática constatación de que una libreta comprada en Kiev tiene un nombre en finés. Todo forma parte de esa predisposición a encontrar lo sublime en cualquier forma de manifestación. Cierta espíritu del Wallace Stevens de *Sur Plusieurs Beaux Sujets* parece sobrevolar estos pasajes.

Nacido en Tulsa (Oklahoma), en 1942, Ron Padgett es canciller de la Academia de Poetas Estadounidenses. A los diecisiete años fundó una revista de literatura junto a Joe Brainard y Dick Gallup, *The White Dove Review*, a través de la cual estableció contacto con poetas de diversas generaciones, como e. e. Cummings (que murió cuando Padgett tenía veinte años), Allen Ginsberg, Robert Creeley, LeRoi Jones y Malcolm Cowley.

Ya instalado en el East Village neoyorkino (en la actualidad, alterna ese domicilio con una casa en Vermont), se convirtió en miembro destacado de la segunda generación de la New York School of Poets. Se graduó en la Universidad de Columbia y estudió escritura creativa en la Universidad de Wagner con Kay Boyle, Howard Nemerov y Kenneth Koch. En 1964 le fue concedida una Beca Fulbright para

estudiar y traducir poesía francesa contemporánea, especialmente a Blaise Cendrars y Guillaume Apollinaire. En 1996 fue galardonado con una beca de la Fundación de Arte Contemporáneo.

Padgett ha publicado más de 30 libros de prosa y poesía, entre los que se destacan *Some Things* (con Ted Berrigan y Joe Brainard) (1964), *Two Stories for Andy Warhol*, (1965), *Sweet Pea* (1971), *Light as Air* (1988), *How to be perfect* (2007), *How Long* (2011, finalista del Premio Pulitzer). En 2013 se publicó *Collected Poems*, ganador del Premio L.A. Times Book.

Cómo ser perfecto, antología seleccionada y traducida por Aníbal Cristobo y Patricio Grinberg, abarca el entero recorrido poético del autor, desde sus primeros poemas, de los años sesenta, hasta algunos de los más recientes, incluyendo composiciones posteriores a los *Collected Poems*; en particular, los escritos especialmente para el film *Paterson* de Jim Jarmusch (2016).

Edgardo Dobry, julio de 2018