

CHARLES BERNSTEIN
BLANCO INMÓVIL



kriller71 ediciones

kriller71 ediciones / colección poesía

director de la colección

aníbal cristobo

consejo editorial

carlito azevedo, edgardo dobry, mónica miravet,

ezequiel zaidenwerg

fotografía de portada

clara tomasini

diseño de logo y paracaídas

walter gam

isbn

978-84-942549-3-2

depósito legal

B 17940-2014

kriller71 ediciones

kriller71ediciones.com

info@kriller71ediciones.com

© charles bernstein, 2014

© de esta edición, aníbal cristobo, 2014

CHARLES BERNSTEIN

BLANCO INMÓVIL

Exordio, selección y traducción
de Enrique Winter



kriller71 poesía #13



EXORDIO

Existe otra poesía estadounidense, que a falta de un padre, Walt Whitman, tiene dos madres, Emily Dickinson y Gertrude Stein. En sus obras más que la creación de un país o de un sujeto que lo habite, está la creación de una lengua nueva, ampliada a través de aparentes errores y usos en desuso, compuesta por oído, extendiendo las posibilidades formales de la rima y el metro la primera, y de la materialidad de las palabras a través de las reiteraciones y sus alcances filosóficos la segunda. Los asuntos tratados por ambas las alejan del hablante hipertrofiado de la poesía del canon, que centraliza en sí la visión totalizadora del mundo, pero también del hablante confesional, que comparte exclusivamente sus sentimientos acerca del reducido ámbito de la experiencia. En fin, las de Dickinson y Stein son propuestas opuestas a la de quienes llevaron la poesía a ese lugar protagonizado por nadie más que el propio poeta sufriendo con el estado del mundo.

Gertrude Stein hizo con la literatura lo que el cubismo con la pintura, darle una perspectiva múltiple, con todos los elementos en un plano igualitario, fragmentos que pueden independizarse en vez de forzosamente colaborar con un plano universal, y en que lo enunciado depende más de la intuición del receptor que del vínculo directo con la realidad. Esta búsqueda de un lector activo, incentivado por la necesidad de rellenar la ausencia de juicios morales en las situaciones expuestas por Stein, junto a su consecuente cuestionamiento del hablante y, a la larga, del autor, sentaron las bases

de gran parte de la literatura moderna y posmoderna. Con humor, desplaza así la atención al lenguaje mismo, el que cambia las cosas, las que sin él, únicamente serían lo que son.

De estas condiciones surge la obra poética de Charles Bernstein, quien hizo su tesis de pregrado en *Ser americanos* de Stein, a través de las *Investigaciones filosóficas* de Ludwig Wittgenstein. En ella discute dos asuntos fundamentales para su propia poesía: “lo verdadero de la decepción”, la sensación de ser siempre un incomprendido y un extraño, que conduce al escepticismo; y su correlato filosófico, la dramática ruptura entre “las palabras y las cosas”, por usar un título de Michel Foucault, abriendo aquí la ventana para que entre el chiflón de estructuralistas y posestructuralistas franceses que marcaron a los fundadores de la revista $L=A=N=G=U=A=G=E$, Bruce Andrews y el propio Bernstein.

Esta publicación, quizás la más influyente en poesía experimental del último medio siglo —heredera putativa de *This*, editada por Barrett Watten y Robert Grenier— fue el soporte para proponer una exploración de las cualidades intrínsecas del lenguaje en vez de continuar una tradición del verso, que sentían cooptada por la academia y las reseñas de prensa. Sostenían que se había producido una división represiva entre los géneros literarios y, en extenso, las artes. El movimiento interdisciplinario generado en torno a la revista se mantiene hasta hoy, pero no era nada nuevo para las vanguardias poéticas de la llamada Escuela de Nueva York. Frank O’Hara, aparte de pintor, fue curador del Museo de Arte Moderno, en tanto que John Ashbery fue editor de *ART-*

news, mientras Barbara Guest y James Schuyler se desempeñaron como colaboradores de la centenaria *Art in America*. Eso sin contar la conocida amistad de Robert Creeley con Willem De Kooning y en general con los expresionistas abstractos y hasta las monografías recientes de Mark Strand acerca de las obras de Edward Hopper y William Bailey. Puede decirse lo mismo con la música en poetas como John Cage y también los *beat*, así como con las demás artes, que han hecho de los cruces en la poesía estadounidense la regla más que la excepción. Con una diferencia, planteaba Bernstein entonces, la dificultad de consumir la imagen poética en el mercado.

Estos y otros vínculos desafían los delimitados aparatos de control social que operan a través de las instituciones y del lenguaje. Tal control se ejecuta, de acuerdo a Bernstein, gracias a que el lenguaje se da por hecho y no como algo que ha evolucionado con el tiempo, una materia contingente, susceptible de cambiar tal como lo hace una sociedad. Treinta años después, lo grafica en “Recalculando”, “El problema con enseñar poesía es quizás el contrario de otras áreas: los estudiantes llegan creyendo que es personal y relevante, pero trato de que la vean como formal, estructural, histórica, colaborativa e ideológica. ¡Qué *aguafiestas!*”. Una de las ideas de los poetas del lenguaje, así con minúsculas para incluir también a autores previos a la revista, como Jackson Mac Low, y a sus contemporáneos de la costa oeste Lyn Hejinian y Ron Silliman, es facultar a los lectores para entender cómo funcionan los sistemas impuestos y, con ello, poder modificarlos, sea a través del lenguaje o la revolución. Idealmente ambas, pero no a la manera de los

denominados escritores políticos, que acatan el estado del lenguaje como si fuera independiente del poder que lo ejerce, bajo la excusa de una mayor comunicabilidad. El argumento es conflictivo, por supuesto, y el mismo Bernstein ha reconocido para poemas como “Cuentos de guerra” que ésta es tan real que no podemos ni imaginarla, tan real que no podemos hacer nada más que imaginarla una y otra vez, considerándolos poemas que se vuelven estructuras cristalinas de la pérdida. Esta aparente narratividad de su poesía reciente, en relación a la urgencia provocada por los conflictos bélicos, o desde el libro *Rough Trades* con el uso del poema breve, hace recomendable el comienzo de la lectura de esta antología desde allí, para luego adentrarse en la radicalidad del quiebre estructural propuesto en los años de la revista $L=A=N=G=U=A=G=E$. Quiebre que además separó al poema de su poética, la que, mediante el estudio de los signos, genera su significado político. Este desplazamiento tampoco está exento de dudas, por cuanto el poeta, al explicar los objetivos de su obra por medio de poéticas, de algún modo resucita la idea del autor como un intérprete válido, si no el más autorizado, de lo que supuestamente se había despojado de su autoría, dada su independencia como construcción del lenguaje.

Para entonces, y con apenas treinta y un años, Charles Bernstein tenía ocho publicaciones individuales y dos en colaboración. Autoeditó las primeras, en cada una de las cuales creó mecanismos distintos e internamente consistentes, como el caos, la densidad de dicción y el choque de múltiples voces en los peligros de las instituciones de *Asylums*, la poesía visual de *Veil*, la

fragmentariedad del verso en *Shade* o la prosa en *Poetic Justice*, del que aquí se incluye una transcripción de la cinta de corrección “Lift Off” de una máquina de escribir, o sea, los desechos de los poemas, cuestionando lo que de veras leemos en la página una vez separados del terreno seguro de las palabras.

No fue sino hasta *Controlling Interests* que Bernstein incorporó en un solo volumen poemas de texturas heterogéneas, mezclando en ellos los procedimientos expuestos a la fecha a través del *collage*. Encarna el potencial poético de la cotidianidad bajo la imposición del consumo, con puntos de fuga hacia la consciencia comunitaria y cierta trascendencia en “Materias de regulación”, del mismo modo que se apropia de los discursos de los informes escolares y clínicos y de las biografías del poder, tendientes a una normalización opresiva, por medio de los titubeos del recuerdo y las metáforas del aprendizaje en “Blanco inmóvil”, dos de sus poemas más importantes, en los que además altera el interlineado. Con este libro se le consideró el principal exponente de los poetas del lenguaje y fue homenajeado por escritores y críticos de vanguardia; una resonancia que el mismo Bernstein pone en entredicho en “Abuso de sustancias”, perteneciente a otro libro central en su obra, *Islets/Irritations*. Éste contiene además las poéticas en riesgo “La niña torte” —analizada con solidez por Linda Reinfeld en *Language Poetry: Writing as Rescue*— y “La medida”, con su imaginario de borroso lirismo.

Aparte de algunos autores ya mencionados, Paul Hoover considera entre las dispares influencias del grupo de poetas de Bernstein al futurista ruso Velimir

Khlebnikov, creador del lenguaje transracional; A de Louis Zukofsky, *El juramento de la pista de frontón*, acaso el más radical de los libros de John Ashbery y a los objetivistas en general. Todos comparten con los poetas proyectivistas del Black Mountain College, como Robert Duncan, una mayor atención al método con que se construye el poema que a su resultado, bajo la premisa de que la materialidad y la sonoridad de las palabras no tienen una relación necesaria, si es que tienen alguna, con la realidad. Por ello, como Stein, desplazan el rol principal desde el hablante —que prácticamente desaparece— hacia el proceso social de constituir los sentidos del poema.

Bernstein llama a los suyos poemas impermeables, opacos en razón del artificio y la digresión; en oposición a los poemas absorbentes, que a su juicio generan un estado hipnótico gracias al realismo, la transparencia y la continuidad, entre otras trampas. Un poema clásico es así, como un bebé, que cautiva toda nuestra atención sin ofrecernos algo a cambio. Por el contrario, uno lleno de recovecos, aparte de cumplir con el deber de despertarnos de la hipnosis, cuando ilumina lo hace con más intensidad que el sol. En esto se emparenta incluso con los poetas *beat*, que parecieran tan distantes de la poesía conceptual de la que Bernstein es el antecedente más directo. Este carácter de gozne dentro de la tradición de la vanguardia estadounidense es uno de los mayores atractivos de su obra —además del humor y el uso de las jergas de la publicidad, la política, el psicoanálisis, y la prensa, por nombrar las principales— pues seduce desde el cuestionamiento en partes iguales de una comuni-

cabilidad no exenta de música, que lo antecede, y una aplicación dogmática de la imposibilidad de decir, donde el poema ya no es un vehículo de la expresión humana sino exclusivamente un resultado de la aplicación de un procedimiento restrictivo, que lo sucede.

La proyección de ésta y otras posturas tiene un pronóstico incierto en la conflictiva escena poética estadounidense, pues justamente una de las trincheras más consideradas hoy es la del lirismo post lenguaje, que viene a reconocer en plenitud la materialidad histórica y política de éste y desde allí cimienta emociones estéticas. En tanto que se revalorizan también los mecanismos de los franceses *Oulipo*, como escribir sin determinadas letras o libros de una sola y extendida oración, para investigar una literatura potencial; la apropiación y el borrado constituyen, por su parte, dos de las técnicas principales de los poetas conceptualistas, y aparece la ciberpoesía con recortes aleatorios de resultados de búsquedas en internet. Mientras crece la resistencia a una cierta falta de contenido de estas corrientes —por concentrarse demasiado en las posibilidades del medio, habida cuenta del enorme desconocimiento que aún se tiene de la mente humana—, Bernstein sigue presentando libros con diversidad de fuentes, como el último, *Recalculating*, que aparte de los dispositivos posmodernos enunciados incluye desde traducciones del francés (ya en los ochenta había publicado los volúmenes *The Maternal Drape* de Claude Royet-Jornoud y *Red, Green & Black* de Olivier Cadiot) hasta poemas a la manera de autores canónicos como Wallace Stevens.

Ilustrativas de su amplitud de fuentes son las citas de este volumen: las características de las instituciones totales establecidas por el sociólogo Erving Goffman en “Manicomio”; la pera y el melocotón donde Gertrude Stein sitúa a la realidad en “No puedes asegurarlo...”, “Mi vida de mónada”, “Disrafia” y “No hay manera”; “forjadas por la mente” del poeta William Blake en “Mi vida de mónada”; “echarle manteca a esas palomitas” de la banda The Parkdale Funk Show y los “patos astutos” del dibujante Michael Bedard en “Materias de regulación”; el título “El horno está apagado” de la canción homónima de Maurice Jarre, que a su vez cita la película y novela *Doctor Zhivago*; el “desmayo” y la producción de “diferencia” de la poesía y “No hay documento alguno de la civilización/ que no sea al mismo tiempo un/ documento de la barbarie” de los filósofos Jacques Derrida y Walter Benjamin, respectivamente, en “La niña torte”, que actúa como el espejo distorsionado de “La belle dame sans merci”, poema donde pierde la identidad John Keats; “Mas nosotros le hemos obligado a esta oferta,/ que nace de la astucia, no del afecto” del dramaturgo William Shakespeare en “Disrafia”; “¿Quién va en primera?” de los humoristas Abbott y Costello en “El lenguaje de quién”; “Un cincel para escribir” del poeta Basil Bunting en “Del tiempo y la línea”; “Ella vestía terciopelo azul pero” del cantante Bobby Vinton y la película de David Lynch, además de refranes, una línea de la canción de cuna “To Market, to Market” y una estrofa de “Knockin’ on Heaven’s Door” de Bob Dylan alteradas por términos adyacentes en “Las vidas de los cobradores de peaje”; la caricatura de la plegaria “Cristo me ama” en

“El niño soprano”; el título “En un mundo agitado como éste” de la canción “When I Fall in Love”, popularizada por Nat King Cole y hasta por Celine Dion; “Se extienden, a lo lejos, las solitarias y llanas arenas” del poeta Percy Bysshe Shelley en “Informe desde la calle Liberty”; “las noticias que siempre serán noticia” de Ezra Pound en “Cuentos de guerra” y “judío errante o nómada” del poeta Robin Blaser en “Recalculando”, por ejemplo.

En relación a ellas, todo diálogo resulta posible, en tanto que muchas de las frases que parecen citas, bien por estar entre comillas o por aforísticas, son del propio Bernstein, jugando una vez más con la idea de desperdigarse en el sujeto colectivo. Así, para referirse efectivamente al derecho de autor en “Las vidas de los cobradores de peaje” plagia sin aviso un verso de su “Disrafia” con un cambio democratizador: “robar” en vez del anterior “gastar”, y otro de “La niña torte” con “cuchara” por “desmayo”; tal como en “Abuso de sustancias” reemplaza con “siento” el previo “finjo” de “Ballet Russe”. Lo hace cuando no se dedica a molestar a sus maestros, desordenándole las máximas “la poesía tiene como límite inferior el habla y límite superior la música” a Louis Zukofsky y “la forma nunca es más que la extensión del contenido” a Robert Creeley, para luego hacerlo, pero ahora entre comillas, con un lugar común del machismo. Porque aparte de marxista, el movimiento L=A=N=G=U=A=G=E es feminista y denuncia la “sintaxis falocéntrica” aun de poetas de vanguardia como Charles Olson, cuya postura contraria al ego del hablante fue, sin embargo, un ascendiente para Bernstein.

Luego de su primera etapa poética, comienza a publicar colecciones de ensayos, que difícilmente pueden distinguirse de su poesía, tanto en forma como en contenido, si cupiera hacer la distinción aquí. Señala en ellos que el lenguaje no es neutral ni sólo la materia de la escritura, sino también la del pensamiento, intrínsecamente unido a ella. Considera que la medida de la poesía es la música, en tanto que la poética es la extensión de la poesía por otros medios, como ésta lo es de la política, entre varias creaciones de conceptos, que en la exigencia de Gilles Deleuze no serían otra cosa que el ejercicio de la filosofía. Lo que no sorprende, dada la unión, quizás inevitable, entre ésta y la poesía, pese a la primera ruptura de Platón vuelta a imponer por el supuesto fin de la “etapa de los poetas”, que a juicio de Martin Heidegger comenzó con Friedrich Hölderlin y en la que la poesía fundó naciones e indagó al ser, entre otros asuntos esenciales en los que habría reemplazado a la filosofía, por entonces cautiva de la ciencia y la política, debido al positivismo y el marxismo. Alain Badiou insiste en la separación y se pregunta qué espacio le queda al poema ya sin su mito de la verdad, que no sea recaer únicamente en la estética. La poesía de Bernstein asume esta distancia operatoria, pero la soluciona de modo interno, despojando al poema no de sus pretensiones filosóficas, sino de sus características seductoras, tendientes a la autoridad sin argumento que temieron Platón, Heidegger y Badiou. Pregunta Bernstein en “Mi vida de mónada”: “¿Es un riesgo plausible que la filosofía quede a cargo de la poesía, puede, & si pudiera, sería algo malo?”.

En 1987 publica el ensayo “El artificio de la absorción”, considerado un manifiesto de la poesía del lenguaje. Del mismo año es su libro de poemas *The Sophist*, que incluye algunas de sus poéticas principales, como “Disrafia”, enfermedad cuya raíz, explica en una nota, es la costura, raíz que comparte con la rapsodia, que es entonces una suma de canciones cosidas. Este libro se emparenta con el largo aliento discursivo de *Dark City*, que comprende poemas con incrustaciones que van desde las molestias de la computación a máximas iluminadoras, analizando con astucia el estado actual de la poesía. Entre ambos volúmenes publica el indicado *Rough Trades*, que se concentra en el mismo asunto con una estrategia distinta, la de la contención de algunos de sus poemas más relevantes, como “El lenguaje de quién” y “El pájaro kiwi en la planta kiwi”. Este conjunto marca nuevos experimentos desde la imagen, incorporando más el humor, a través de esquemas usados por los comediantes que incluso nombra en la sutil biografía de “Del tiempo y la línea”. Esto lo adelanta, en cierto modo, la parodia de *The Nude Formalism* que como otras de sus plaquetas cuenta con ilustraciones de su esposa Susan Bee.

Bernstein despide la década de los noventa con la unión en un solo libro de ensayos y poemas emblemáticos como “Defensa de la poesía” en que los profusos errores de tipeo no ocultan la feroz réplica al sinsentido que comandarían propuestas como la suya, la carta “Estimado Sr. Fanelli,” dirigida a un jefe de estación del metro y “Esta línea”. *My Way: Speeches and Poems* es el título de la obra.

Cada vez más apretada en su presentación, la poesía de Charles Bernstein en la última década no abandona los múltiples vectores de referencia de cada palabra. Esto es, se sigue oponiendo a las normas culturales y lingüísticas, pero con un compromiso mayor, de acuerdo a sus palabras, con el intercambio, la interacción, la comunicación y la comunidad. Las críticas a la cultura dominante de *Residual Rubbernecking* operan desde el subconsciente, explicitado por la rima en el irreverente *With Strings*, que lo sucede. Del libro *World on Fire* proviene el soneto “En un mundo agitado como éste” del que se puede oír no sólo la lectura de Bernstein, sino una interesante discusión a su respecto entre los poetas Al Filreis, Marcella Durand, Eli Goldblatt y Hank Lazer en el sitio web de Poetry Foundation. Los tres lados del tiempo, pasado, presente y futuro derivan hacia un final quizás tramposo como el de Robert Frost en su poema más citado, pues para Bernstein la dirección elegida es la del poema y reconoce que “Cuanto más andes/ en una dirección, tanto más lejos/ tendrás que seguir antes que el retorno/ se vuelva enteramente indivisible”. Por ello no hay que tomarse a la ligera la aparente transparencia de su poesía última, pues como bien señala Jason Guriel sobre el poema “Aceite de ricino”, el hablante en cuartetos, las aliteraciones exageradas y las figuras trilladas habrían de leerse en broma; pues así lo indica, por lo demás, su título de laxante. Lo que sucede es que a Bernstein el tono poético convencional le funciona a través de una bella extrañeza, y la advertencia de que cada vez que parece legible o usa artefactos tradicionales como la rima, lo más probable es que nos esté tomando el pelo,

no facilita la defensa.

Sólo el conmovedor relato sobre los momentos posteriores al ataque a las torres gemelas, “Informe desde la calle Liberty”, interrumpe el continuo irónico de Bernstein que desde entonces se caracteriza también por la presencia creciente de la violencia “real”, así en el extenso *Girly Man* que, como su sucesor *Recalculating*, compila decenas de poemas aparecidos en plaquetas y revistas. Los dos últimos textos de esta antología operan, en buena medida, como suma poética de esta etapa, recopilando muchos de sus mecanismos en la prosa del primero, y de sus anhelos incumplidos, no sin dobles, en el segundo.

SELECCIÓN

Los sin cuenta poemas de *Blanco inmóvil* fueron escogidos, en principio, de *All the Whiskey in Heaven*, antología que el propio Bernstein hiciera de su obra poética para Farrar, Straus and Giroux en 2010. Elegí treinta y un poemas de ese volumen por gusto y, luego, por relevancia, de modo que no faltara ninguno de los más leídos y comentados, lo que engordó esta muestra más allá de mi intención original.

Tratándose del primer libro de su poesía en castellano quise que comprendiera sus aristas más disímiles. Para esto incorporé a lo menos un poema de cada una de sus veintiocho publicaciones autónomas, fuera en formato de libro o de plaqueta, constituyéndose *Blanco inmóvil* en el primer intento del tipo en cualquier idioma. Este criterio guió la elección mayoritaria

de los restantes diecinueve poemas, en los que di cabida a las peticiones por parte de amigos, y entre los cuales hay algunos que adelantan la poesía conceptual, pues el acto de escribirlos —la idea— es el centro, como sucede con *Veil*, en tanto otros muestran temas y formas raros a Bernstein, como los errores del turismo a distancia en el objetivista “Sonnette 747 de Nueva York”. Por último, luego de publicado *All the Whiskey in Heaven*, en 2013 presentó un nuevo libro de poemas, *Recalculating*, del cual incorporé cinco textos que creo amplían las lecturas posibles de su obra.

Las dos últimas antologías de poesía experimental estadounidense no repiten uno solo de los muchos poemas que eligieron de Bernstein, lo que da cuenta de las divergencias existentes sobre dónde enfocar su importancia. Así, tempranamente decidí incluir los siete que tomó Paul Hoover para su indispensable *Postmodern American Poetry: A Norton Anthology* (“La niña torte”, “Disrafia”, “El lenguaje de quién”, “Realidad virtual”, “Defensa de la poesía”, “Esta línea” y “Aceite de ricino”); así como los otros ocho (“Ballet ruse”, “La autonomía es un peligro”, “Precisamente y además”, “Del tiempo y la línea”, “Bajo la carpa rosada”, “Puerco social”, “Todo lago...” y “Todo el whiskey del cielo”) escogidos por Steven Gould Axelrod, Camille Roman y Thomas Travisano en *The New Anthology of American Poetry: Vol. III: Postmodernisms 1950-Present*. Editadas en 2013 y 2012, respectivamente, estas compilaciones son posteriores a *All the Whiskey in Heaven*, del cual el primero extrajo todos los textos seleccionados, y los segundos sólo la mitad. Ambas antologías comparten con

los sitios de internet donde los lectores suben sus poemas favoritos —que también tomé como base para esta selección— la preferencia por la última etapa de la poesía de Bernstein, dejando un vacío respecto a los años en que editó la revista *L=A=N=G=U=A=G=E* y publicaba uno o dos pasquines anuales, hoy descargables de forma gratuita.

La opción por representar estas obras conceptuales no es fácil para una antología, por cuanto en libros como *Parsing*, sólo los últimos dos poemas llevan título y tienen entidad distinguible del conjunto. En él la exploración de Bernstein va de las posibilidades limitadas de la expresión de sentimientos por parte de una primera persona, en cada oración igualada a un verso de la primera mitad “Sentences”, a la destrucción de ambos en la segunda, “Parsing”, que además comienza en segunda persona. En ese caso, opté por la potencia de un fragmento que, por la diagramación, goza de independencia en el original. Lo mismo sucede con *The Occurrence of Tune*, en que el corte de una de las fotos de Susan Bee me otorgó el del poema.

Junto al extenso prólogo y a la selección de Hoover, fue particularmente útil para esta selección el de Loss Pequeño Glazier para *Dictionary of Literary Biography, Volume 169: American Poets Since World War II, Fifth Series*. Incluí así los poemas que él considera puntos de referencia de la obra de Bernstein y que, pese a aparecer en *All the Whiskey in Heaven*, no acaparan la atención de los poemas señalados con anterioridad. Contextualiza las colaboraciones *Legend*, del que tomé su único poema individual “Mi vida de mónada”, y *The*

Nude Formalism, del que elegí dos poemas tan graciosos como desconocidos, “Fragmentos del decimoséptimo manifiesto del formalismo desnudo” y “No hay manera”. Continué la revisión de antologías menos focalizadas en la poesía experimental, pero en ellas no hice sino encontrarme con los mismos poemas, así por ejemplo con “Del tiempo y la línea” en *The Giant Book of Poetry*, de William H. Roetzheim. La otra fuente inagotable de material de Bernstein son los archivos de video y audio disponibles en la web. De este modo, descubrí una versión en castellano de “Estimado Sr. Fanelli,” realizada por Jorge Perednik, con la que comparé la mía, y a la cual debo “hacia dónde apuntan/ nuestras cabezas” que espero haya sido, más o menos, en la misma dirección.

El orden de *Blanco inmóvil* es cronológico de acuerdo al año de publicación y, en los casos en que incluí más de un poema de cada libro, se ha seguido la correlación en que los poemas aparecen en él. La única excepción fue *Veil*, que escrito y difundido en 1976, fue recién publicado en 1987. En la última década, Bernstein ha diferenciado las fechas de escritura de las de publicación cuando el contenido se ha relacionado con sucesos contingentes. Por ello cabe mencionar aquí que *Let's Just Say* y *Some of These Daze* fueron escritos en 2001 y *World on Fire* en 2002, en tanto que “New York 747 Sonnet” fue escrito en 1993.

TRADUCCIÓN

La crítica Marjorie Perloff señala, a propósito del poema “Disrafia”, que éste explota alegremente

figuras retóricas tales como los juegos de palabras, las anáforas, epístrofes, metátesis, epigramas, anagramas y neologismos para crear una red continua de palabras reconstituídas. No es una exageración extender esta observación a buena parte de la obra de Bernstein y, por cierto, a esta traducción, que intenta reproducirlas. El ejercicio consistió en trasvasar un idioma nuevo a uno viejo para que también se volviera nuevo. Además, y a diferencia del castellano, en el inglés es natural que los verbos actúen como sustantivos y viceversa sin cambiar una sola letra, incluso como adjetivos, licencia que Bernstein utiliza habitualmente. Hubo, por esto, algunos juegos que se perdieron, y confío en que la responsabilidad sea a lo menos compartida entre los límites de nuestro idioma y los míos.

Bernstein recurre a términos polisémicos desde los que se aventuran interpretaciones ambiguas al multiplicarse con los demás términos que los rodean. Intenté mantener la amplitud de probabilidades, incluso agregando algunas cuando me pareció pertinente. La primera vez que le pregunté al autor si quería decir una cosa u otra en un verso fue para “hankering after frozen (prose) ambience/ (ambivalence)”. Me respondió que ambas y encima me dio dos más, y a las cuatro lecturas posibles que ofrecía conscientemente, agregó un par de definiciones y su interés por mantener determinadas aliteraciones, errores forzados y una opción que yo le había dado, distinta de las que él había previsto. Por supuesto, nunca más le pregunté un detalle, hasta que terminé una versión íntegra del libro; pero me quedó entonces claro que las variables en juego eran muchas más, y con

engaños, de las que había previsto.

Bernstein presenta situaciones polisémicas no sólo en base a cada palabra escrita, sino a las que no lo están y tienden a leerse de corrido. En algunos casos debí alterar levemente el sentido para mantener esta intención de los poetas del lenguaje. Así sucede, por ejemplo, en la extraña sintaxis de “When in tents or families in comparative” —verso que en “La niña torte” es parte de una serie de fingidas faltas de sentido o al menos de conectores, efecto que deseo reproducir en castellano— en que “in tents” significa literalmente “en carpas”, pero se lee como “intents” (propósitos), que está fuera de su campo semántico. En su traducción “Cuando en tiendas o familias en comparada”, si bien se leen las literales tiendas de campaña, el desplazamiento hacia la posible imagen de tiendas comerciales me parece justificado para mantener la doble lectura en que lo que no está ahí, “entiendas” sea lo que se lea, por costumbre. Un deber político de la poesía es notarla, denotarla y, caso a caso, desplazarla. Lamentablemente hubo casos en que no fue posible, como con “common fork” (tenedor común) que en inglés evoca de inmediato al tópico “common folk” (gente común) y —dado que el poema original se llama “Social pork”— a “common pork”, es decir, a “puerco común”, que habría remitido exitosamente a “pueblo común”, pero que nada tiene que ver con el tenedor que de veras está escrito ahí.

De todos modos, fueron contadas las excepciones en que tuve que optar por uno u otro sentido, por ejemplo entre los cinco que aceptaba el contexto de “draft” en “Materias de regulación”, ninguno de los

cuales es ambiguo en castellano, o en “Realidad virtual”, donde traduje “testiness/ (testimony)” por “testarudez/ (testimonio)”, consciente de que lo primero significa (Bernstein jamás usaría esa palabra para esto, diría tal vez “produce”) más precisamente “irritabilidad” pero que debido al ligero cambio de sentido mantiene un efecto más relevante, cual es la relación intuitiva de “testarudez” con “testimonio”, por su asimilación sonora o, también en términos de Bernstein, su adyacencia. El universo de hastío sobre el absurdo de las vacaciones familiares se transmite con ambos conceptos, en tanto que las palabras dan cuenta de un universo propio, ajeno a sus referentes, como prefiere el autor. De sumo interés resulta comparar las estrategias de este poema en relación a las de “Al mar” de Philip Larkin, para abarcar una misma sensación temática.

Considero que fueron menos los casos en que los modismos y las frases hechas no hallaron un cauce literal o figurado en castellano, como “No/ pudiste escapar de dónde/ las papas queman” para “You/ couldn’t find your way/ out of a blanched potato”. La preferencia en tales situaciones fue conservar la imagen y el concepto, para que éste último no perdiera materialidad, como en “Nutshells”, que traduje como “Resúmenes, cáscaras de nuez”. Debido a que Bernstein trabaja con los lugares comunes del lenguaje del poder y éste es ejercido mundialmente desde su lengua, país y hasta ciudad, no sorprende que en la traducción nos encontremos con discursos que ya hemos escuchado en castellano de parte de los gobernantes, empresarios y medios de prensa de nuestros países.

Bernstein también inventa palabras, escribe a veces por fuera de las fronteras del idioma. Rara vez las palabras que usa significan aquello para lo que normalmente las usamos. Las dobla, las hace hacer. Repliqué el uso de neologismos y esa posibilidad más extendida en su lengua y en otras germánicas, de unir palabras, además de asimetrías tales como adjetivar plurales en singular. De igual modo mantuve las erratas deliberadas y omití los artículos y preposiciones que el autor omitió, pero sólo en los casos en que el inglés lo obligaba a usarlos. En síntesis, lo que es raro en el original lo es también en la versión en castellano.

Por otra parte, en los poemas en que el autor usó los pies clásicos del inglés repliqué el gesto con el metro castellano. Pero Bernstein también aquí juega en varios planos y una vez descubierto el soneto sin estrofas ni rima, se esconde de nuevo al modificar verso a verso los pies a medida que uno se acostumbra a ellos. Es decir, cambia los acentos internos, generando disonancias que incluso en un plano solamente rítmico nos llama a sacarnos las telarañas de lo que creemos que es poesía en el territorio devaluado del verso clásico. Pretendo que en la versión castellana se produzca un efecto equivalente. Así por ejemplo, en “El horno está apagado”, traducido en eneasílabos y endecasílabos, opté por un comienzo en falso como los de Bernstein, acentuando los primeros cuatro versos en la quinta sílaba —lo que les da un ritmo coherente sólo a ellos— que sumo al de la octava en los tres siguientes hasta que el oído esté ya entregado al territorio más conocido del verso clásico, en que traduje el resto del poema salvo la palabra que

lo “frena”. El quiebre se produce, como en el inglés, con el sintagma “En suma”. ¿Es esto forzado? No, responde a ciertas maneras naturales de decir lo que el original evoca.

En otros poemas de formalidad compositiva, del estilo de “En un mundo agitado como éste”, Bernstein favorece distintos aspectos del lenguaje sin alterar ni el patrón rítmico ni la presentación, ampliación y reflexión que quiebra lo expuesto hacia una conclusión emotiva, propias de cada estrofa del soneto. En ellos fui fiel a que los cinco pies yámbicos con que lo adoptó la tradición anglosajona se convirtieran con comodidad en los endecasílabos acentuados en cuarta y octava sílabas o en sexta, con que el castellano lo hizo suyo desde el siglo XV hasta nuestros días.

Por supuesto que hay poemas traducidos en verso libre, empezando por aquéllos que ni tienen versos y por los de respiración suelta, que a través de las variaciones se vuelve sostenida, en algunos poemas largos como “Materias de regulación”. En estos casos el referente seguido fue el de la oralidad en sus archivos de audio. Lo anterior no implica descuidar los cambios de velocidades de poemas también extensos como “Blanco inmóvil”, que traduje primeramente en metro, el cual luego acumula material a la manera de un aluvión hacia el verso libre, y “Abuso de sustancias” que, aunque varía sus acentuaciones internas de acuerdo a la misma respiración, traduje de forma íntegra en metro, lo que creo favorece su tono personal.

En general, allí donde hay rima, aliteración o cacofonía en el original, la hay en la traducción, con leves

adaptaciones del contenido, porque cuando Bernstein las usa, hace esta misma adaptación, propia de la relación de la rima con el inconsciente. Aquélla, como los demás factores mencionados, fue considerada en tanto principio, y por ello sopesada con los demás caso a caso, sin que ninguno tuviera un peso absoluto. En “shellacked reminisces, sheets of firmness, straight grapefruit & mocks & splits, pity, mercy” de “Mi vida de mónada”, por ejemplo, las aliteraciones van generando un sentido aparte del enunciado, de modo que las “sheets” pueden sentirse retroactivamente en “shellacked”, que es una antigua unión entre esa palabra y “lacked”. En castellano no tenemos esa juntura ni ese sonido, que pareciera llamarnos al silencio, pero se puede representar otra aliteración, y con ella el efecto retroactivo, por vía sonora, con “láminas” y “lacadas”, y haciendo rimar “reminiscencias” con “firmeza”. La enumeración en apariencia arbitraria que le sigue —con un ritmo marcado por monosílabos que en castellano requieren varios sonidos más— puede atarse de otro modo, en este caso, por las aliteraciones que permiten algunas de sus opciones de traducción literales, y que, sin estar en el original, son aquéllas por las que opté: “pomelo & parodias & partes, pena, piedad”. Mecanismos similares de desplazamiento entre figuras poéticas de cada idioma con el objetivo de replicar los efectos sonoros y semánticos del original, incluidas sus metáforas extendidas, pueden encontrarse en muchas de estas versiones. En la mayoría de los casos no fue necesario cambiar de figura, sino sólo de sonido madre, como en el caso de la aliteración y rima presentes en “Trina, topa, troca” respecto al verso “Swish,

swash, swap”, y en buena parte del poema “Disrafia”, que consagra, de acuerdo a los críticos, la adyacencia sonora en el proyecto de Bernstein.

¿Todo esto parece muy cerebral para la poesía? Sí, parece. Luego Bernstein hace reír y también emociona. De sobra. Me preocupé de que eso sucediera en castellano. Me imagino que consciente de estas dificultades, quizás cómplices de la demora de la disponibilidad de su poesía en nuestra lengua, el autor me escribió que usara sus poemas sólo como trampolín para mis propias versiones. No le hice caso, como el perro que le sacan la correa y vuelve solito a casa. A una cada vez más amplia.

En fin, agradezco a Charles Bernstein por cederme los derechos de su extraordinaria poesía y por responder inmediatamente a cada una de mis peticiones, a Fernanda Trías y Mary Ellen Stitt por el esfuerzo invertido en sus lúcidas observaciones a la primera versión, y a Aníbal Cristobo, por las necesarias para adaptarla al castellano de España. Salvo “La medida”, “El lenguaje de quién”, “Realidad virtual” y “Cuentos de guerra” leídos por el autor en Texas A&M durante abril, este libro fue construido íntegramente en dos segundas quincenas, las de junio y julio de 2013, en un pequeño departamento de Queens, Nueva York. Esto es, la prosa empieza con el mundo/ y busca las palabras que combinen; la poesía empieza/ con las palabras y halla el mundo en ellas.