

frank o'hara
no llueve en california
-antología poética bilingüe-



kriller71 ediciones

kriller71 ediciones / colección poesía

director de la colección

aníbal cristobo

consejo editorial

carlito azevedo, edgardo dobry, ezequiel zaidenweg

y veronika paulics

imagen de portada

« walk the line » de tharien smith.

isbn

978-84-948089-0-6

depósito legal

B 3262-2018

kriller71 ediciones

kriller71ediciones.com

info@kriller71ediciones.com

© de la traducción, eleonora gonzález capria, 2018

© de esta edición, aníbal cristobo, 2018

Todos los derechos reservados.

frank o'hara

no llueve en california
-antología poética bilingüe-

selección, traducción y prólogo
de eleonora gonzález capria



kriller71 poesía #32

Prólogo personal

*Ahora espero tranquilamente
que la catástrofe de mi personalidad
vuelva a parecer hermosa
e interesante y moderna.*
FRANK O'HARA, "Mayakovsky"

Personismos. Francis Russell O'Hara nació el 27 de marzo de 1926, bajo el signo de Aries, en Baltimore, Maryland.

Y, sin embargo, hay muchos poemas en los que afirma haber nacido el 27 de junio, bajo el signo de Cáncer.

No es exactamente un error y tampoco una mentira. Su partida de nacimiento, encontrada 25 años después de su muerte, revela la fecha auténtica que ni el propio Frank conocía y que sus padres, católicos conservadores de ascendencia irlandesa, fabricaron para encubrir un embarazo prematrimonial.¹

La fisura de la ficción aparece así, sin querer, en los poemas de O'Hara. Toda una vida vivida con una autopercepción desplazada, sufriendo los defectos de un canceriano por convicción: "Ya es el 27 / del mes (...) / un Cangrejo / que simboliza la inestabilidad, receptividad, sensibilidad / todas las ilidades como un clavicordio / de firmeza interior nada más" ("Poem (Now It's the 27th)").

Tratándose de la poesía de O'Hara, que parece fundarse en un gesto de retorno a lo íntimo, me conmueve pensar en qué medida incluso los poemas más personales están atravesados por los relatos recibidos, cuánto de la propia personalidad es en realidad ajena.

John Ashbery, en la introducción a *The Collected Poems of Frank O'Hara* (1971), ese volumen póstumo de casi 600 páginas, describe la poesía de Frank así: casi exclusivamente autobiográfica, pero desprovista de confesiones y aspiraciones de sublimación o

¹ Es la hipótesis de Brad Gooch, biógrafo de O'Hara, en *City Poet: The Life and Times of Frank O'Hara*, Nueva York, Knopf, 1993

catarsis. Es cierto que en esta poesía no hay confesionalismo. Y a O'Hara, tan predisposto a declarar sus amores y odios literarios (hasta en los poemas, como en "Personal Poem"), no le simpatizaba esta vertiente poética, como lo demuestra su poca estima hacia Robert Lowell.²

Ashbery piensa ante todo en los poemas de O'Hara como resultados del proceso y la experiencia. Son crónicas, dice él, del acto creativo que los produce. Como si lo que leyéramos y viéramos en sus poemas sobre el amor, los almuerzos, los amigos, la ciudad y todos los otros temas ínfimos y gigantescos fuera el *making-of*, el documental que es a la vez y en sí mismo una obra.

Después está también lo que el mismo O'Hara dice, en broma o en serio, sobre su propia escritura. Dos de sus definiciones son muy cercanas a la de Ashbery y al poema metapoético. Una, la que figura en las notas a "Second Avenue": "espero que el poema sea el tema". La otra, la que aparece en "Getting up Ahead of Someone (Sun)". Allí llama a sus poemas "I do this I do that poems", "poemas de hago esto hago aquello". Creo que esta última es la fórmula que la crítica más ha retomado, aunque sirve para pensar una sola época de sus poemas, la neorrealista, posterior a 1956, tal vez la más celebrada, en la que caben muchos de los *lunch poems*, pero ninguno de los *love poems*.

Hay otros que, por lo general, han pasado más inadvertidos y son los poemas escritos a la tradición. A veces, esa tradición está encarnada en un nombre querido o detestado (Cavalcanti, Mayakovsky y Reverdy) y nos devuelve una genealogía que

² Creo que invirtiendo la ecuación, y viendo cuánto tienen de propias sus afirmaciones sobre otros, sus declaraciones polémicas tal vez nos acerquen un poco más a lo que significa lo personal en O'Hara. En la entrevista que Edward Lucie-Smith le hizo en 1965, O'Hara declaró sobre el famoso poema "Skunk Hour": "Y por otra parte opino que Lowell tiene un estilo confesional que [le permite] salirse con la suya escribiendo cosas que en verdad son lisa y llanamente malas, pero se supone que tienen que interesarte porque se supone que él está muy alterado (...). No creo que una persona deba ir a ver a los amantes que se besuquean en un aparcadero para escribir un poema, y no entiendo por qué es admirable que se sienta culpable. Tendría que sentirse culpable. ¿Por qué está espiando? ¿Qué tiene de genial ser un figón? Y si además después lo comparas con zorillos que meten las narices en los cubos de basura, hiciste algo totalmente asqueroso. No importa cuál sea la métrica. Y la métrica no es una cosa tan rara. Uno de cada dos estudiantes universitarios de Estados Unidos podría metrificar eso". (Mi traducción para esta y todas las otras fuentes citadas en el prólogo).

construye la imagen del mismo poeta. Otras veces, en un tópico literario —como el cazador cazado de “The Hunter” o la imagen del amado grabada en el corazón del amante de “Poem (Some Days I Feel That I Exude a Fine Dust)” — que se aleja de las convenciones y se acerca a la provocación o al disparate.

Hay muchos poemas que articulan respuestas formales incluso, sobre todo en los inicios de su poesía, como un camino de definición hacia el estilo individual. O’Hara no es solo el poeta versolibrista y coloquial, de formas abiertas y plásticas, que conocemos y adoramos. Es también el poeta que ensaya y juega con las formas recibidas, el lector, el traductor, hasta el universitario. “A City Winter”, por ejemplo, que da nombre a su primer libro,³ es una serie de sonetos basada en Wyatt, Petrarca y Shakespeare. No es un caso único tampoco. En la obra de O’Hara se pueden encontrar elegías, rondeles, un libro entero de odas llamado precisamente *Odes* y está completa además la batería de formas italianas con sus sonetos, madrigales, canciones y hasta sextinas.

Esas respuestas formales a los usos de la tradición incluyen la imitación, la parodia y la ironía, el humor y las apropiaciones camp. O’Hara elige formas consagradas para temas irreverentes, en donde la forma y el fondo colisionan por completo, y nos hace reír mientras nuestras expectativas de lectura estallan por los aires: un madrigal a un gato muerto llamado Julia, un soneto que termina con una erección. También fuerza las formas hasta el ridículo para demostrarnos su agotamiento (mi favorito, el soneto que le dedica a Jane Freilicher, con las rimas *Fabergé*, *risqué* y *Léger*). O encuentra en ellas la técnica perfecta para reforzar el absurdo, lo delirante del tema, como en “Poem (At Night Chinamen Jump)”.

Por supuesto que estas clasificaciones y definiciones no agotan, por suerte, la poética de O’Hara, que además no existe como tal, porque no es programática y solo puede construirse o imaginarse en la lectura. O’Hara se mantuvo intencionalmente

³ Estos son los libros que publicó: *A City Winter, and Other Poems* (1952); *Meditations in an Emergency* (1956); *Odes* (1960); *Lunch Poems* (1964); y *Love Poems (Tentative Title)* (1965). A estos se suman *Oranges: 12 Pastorals* (1953) y *Stones* (1958), más las publicaciones en revistas.

a un costado de las poéticas⁴ y a la distancia, sobre todo, del academicismo.

El único gesto programático de O'Hara es, también, humorístico. En 1959 escribió "Personism", un falso manifiesto que se publicó dos años después en la revista *Yugen*. Traduzco el corazón del texto:

El personismo, un movimiento que fundé hace poco y del que nadie sabe, me interesa muchísimo, porque se opone tanto a ese tipo de supresión abstracta del poeta que está a punto de alcanzar la verdadera abstracción por primera vez en la historia de la poesía. El personismo es a Wallace Stevens lo que la *poésie pure* era a Béranger. No tiene nada que ver con la filosofía, es puro arte. Tampoco tiene que ver con la personalidad ni la intimidad, ¡al contrario! Pero para darte una idea aproximada, uno de sus aspectos mínimos es que se dirige a una persona (aparte del poeta), y así los matices del amor se evocan sin destruir su vulgaridad vivificante, y se mantiene lo que el poeta siente por el poema sin dejar que se distraiga con el amor y sienta cosas por la persona. Eso es parte del personismo. Lo fundé después de almorzar con LeRoi Jones, el 27 de agosto de 1959, día en que estaba enamorado de alguien (no de Roi, aclaro, de un rubio). Volví al trabajo y le escribí un poema de amor a esa persona. Mientras escribía, me di cuenta de que podía llamarlo por teléfono si quería, en vez de escribir el poema, y así nació el personismo. Es un movimiento muy emocionante y que seguro tendrá montones de seguidores. Pone el poema directamente entre el

⁴ En su nota obituario "Frank O'Hara's Question" (*Book Week*, 25/09/66), Ashbery insiste violentamente sobre este aspecto: "La poesía de Frank O'Hara no tiene programa y por lo tanto es imposible sumarse a ella. No promueve el sexo y la droga como panacea contra las enfermedades de la sociedad moderna; no habla en contra de la guerra de Vietnam ni a favor de los derechos civiles (...); en una palabra, no ataca al establishment. Simplemente ignora su derecho a existir, y así se convierte en una fuente de irritación para los partisanos de todo tipo".

poeta y la persona, al estilo Lucky Pierre, y entonces el poema queda contento. Por fin, el poema se da entre dos personas y no entre dos páginas. Confieso con toda modestia que tal vez sea el fin de la literatura tal como la conocemos.

El tono de este manifiesto es el tono de muchos poemas. Pero pensando en la centralidad académica de T. S. Eliot en los años cincuenta, su producción poética y crítica, y en el New Criticism, esa corriente formalista de análisis que buscaba liberar al texto de biografías e intenciones autorales, el manifiesto de O'Hara parece bastante menos desenfadado.

En un mundo de correlatos objetivos y citas eruditas, donde los libros dialogan con otros libros, y adquieren sentido a través de intertextualidades por detectar y reconstruir, O'Hara propone un poema entre dos personas. No presupone un interlocutor universal o atemporal, ni la extinción continua del poeta en la poesía. No, el interlocutor y el mundo de O'Hara son otros: una poesía anclada en el presente que no está abstraída de su contexto y sus coordenadas, escrita sobre y para interlocutores de carne y hueso, presentes en avalanchas de alusiones extratextuales, de nombres propios y dedicatorias, que es voz y quiere transportarse en el tiempo y el espacio con la rapidez y naturalidad de una llamada telefónica. La universalidad, si existe, es por oposición. El poeta no se remueve a sí mismo del poema, al revés, se instala allí y por eso el poema es universal, o puede alcanzar la máxima abstracción. En el manifiesto que O'Hara dice haber escrito en broma, está reelaborada la teoría de la impersonalidad de Eliot.

Al fin y al cabo, no es que no haya referencias literarias en la obra de O'Hara. Lo cierto es que hay muchas, pero esa no es la materia principal del poema. La materia es otra: la vida y las personas que forman parte de ella, lo que del arte se ha hecho propio, los espacios transitados, como una fiesta llena de amigos.

O yo no me llamo Frank O'Hara. O'Hara se crió en Grafton, Massachusetts. Estudió en Worcester y Boston. Pasó parte de

la Segunda Guerra Mundial en la Marina, operando sonares en un buque destructor, navegando por el Pacífico sur hasta Japón. Gracias a la “G. I. Bill” de 1944, la ley federal que daba financiación educativa a los veteranos de guerra, estudió en las universidades de Harvard (donde se hizo amigo de Ashbery) y Michigan. En 1950 empezó a hacer viajes a Nueva York. Conoció a Kenneth Koch, Larry Rivers, Jane Freilicher, Farfield Porter; después, a Joseph LeSeur y James Schuyler. Y, en el otoño de 1951, se instaló definitivamente en la ciudad.

Rivers dijo en su panegírico, en el funeral de O’Hara: “Frank O’Hara era mi mejor amigo. En Nueva York hay por lo menos sesenta personas que piensan que Frank O’Hara era su mejor amigo”. Koch, en “A Note on Frank O’Hara in the Early Fifties”: “Durante los dos primeros años que pasó en Nueva York, Frank tuvo una especie de efecto explosivo en mucha de la gente que conoció (...). Su presencia y su poesía hacían que las cosas giraran a su alrededor”.

Estos son solo dos testimonios, pero los que lo conocieron coinciden en afirmar que O’Hara se convirtió en el núcleo de los poetas y pintores, en ese grupo que se dio en llamar “Escuela de Nueva York” y entre los que se suele incluir a John Ashbery, Kenneth Koch y James Schuyler.

Pero estos poetas no se nombraron a sí mismos y tampoco formaron una escuela. El origen de ese nombre hay que rastrearlo hasta dar con dos personas muy relevantes para la obra de estos poetas y especialmente para O’Hara. El primero, Donald Allen, fue responsable de recoger y publicar la obra dispersa de O’Hara en *The Collected Poems* y de seleccionar lo más relevante de ese volumen en *The Selected Poems of Frank O’Hara* (1974), así como un libro con sus ensayos y sus poemas recobrados. El segundo, John Bernard Myers, que con Tibor de Nagy fundó en 1950 la galería homónima, albergó a los pintores de la segunda generación del expresionismo abstracto y publicó por primera vez a los poetas bajo el sello editorial de la galería, entre ellos, tres de los libros de Frank.

En la antología de 1960, *The New American Poetry. 1945-1960*, Donald Allen los llamó “poetas de Nueva York” por razones que incluso él describía como “algo arbitrarias” en su prefacio. Su

intención era presentar el legado de Ezra Pound y William Carlos Williams, el panorama poético posmodernista de los Estados Unidos, caracterizado por el rechazo total del verso académico. Allen introdujo entonces cinco grupos de poetas que, con nuevas concepciones del poema, representaban a su juicio la vanguardia de la poesía norteamericana: los Black Mountain, San Francisco Renaissance, Beats, Poetas de Nueva York y un quinto grupo, con Philip Walen, Gary Snyder y otros, sin ubicación precisa.

La organización que diseñó fue de orden pragmático, primordialmente geográfica. O'Hara, Ashbery, Koch, junto con Edward Field, Barbara Guest y James Schuyler, quedaron definidos por dos aspectos casi accidentales: su amistad, su relación con Harvard y su coexistencia en el espacio de la gran ciudad. O'Hara, por otra parte, fue uno de los asesores de Allen en el armado del libro y además la estrella de la selección, con quince poemas antologizados.

El nombre "Escuela de Nueva York", en cambio, llegó por escrito en 1962. Myers fue quien los bautizó así en su artículo de la revista *Nomad*, "In Regards to This Selection of Verse, or Every Painter Should Have His Poet":

Hace cuatro o cinco años que vengo usando la frase "Escuela de Poesía de Nueva York", pero siempre con la impresión de estar diciendo una mentira. Los poetas que aparecen en las siguientes páginas no tienen mucho en común y, si lo tuvieran, está claro que algunos de ellos o todos renunciarían de inmediato a la "Escuela". (Pienso que Kenneth Koch sería el primero). Tal vez usé la frase porque todos han vivido en Nueva York a la vez en algún momento u otro, aunque nunca durante mucho tiempo.

Myers probablemente estaba tratando de capitalizar la fama de los expresionistas abstractos de la primera generación, que para la década del cincuenta ya eran internacionalmente conocidos, o de tejer una relación con los pintores de la segunda generación, que iluminara a los dos grupos de artistas, incluso sabiendo, como

admite, que la escuela poética era una mentira.

Años después, en una antología paradójicamente titulada *The Poets of the New York School* (1969), se arrepintió del nombre que él mismo había impulsado y ofreció una explicación más sensata, diciendo que estos poetas no conformaban una escuela sino una *coterie*, un grupo de escritores rechazados por el establishment literario que avanzaron gracias a su amistad y apoyo mutuo.⁵ Igualmente, ese nombre perduró y perdura, con todas sus imprecisiones, y sigue siendo una de las pocas categorías de pertenencia que se le aplica a la poesía de O'Hara, aunque haya enojado a sus supuestos miembros y a sus amigos, como Bill Berkson, que la llama “etiqueta infame”.

¡Estoy yendo a Nueva York! (¡qué gracioso!, ¡qué canción!).

O'Hara volvió a Grafton solo una vez, el 14 de febrero de 1952, para el funeral de su tía. Le dijo a su hermana Maureen, quien sería después su albacea: “Me voy y no volveré, y opino que deberías hacer lo mismo”, y cumplió con su palabra.

Ashbery, que critica la denominación “Escuela de Nueva York” por inútil, concede que O'Hara es sin duda un poeta de Nueva York. Hay una suerte de fascinación provincial por la ciudad, y Nueva York suele ser escenario y tema, el espacio que todo lo contiene, incluso a la naturaleza en su mejor forma, que es justamente metropolitana: “No hace falta cruzar los confines de Nueva York para encontrar todo el verde que uno quiere: no puedo ni disfrutar de una hoja de hierba si no sé que hay un metro a mano”

⁵ Myers mismo ubica a O'Hara en el centro del grupo: “El más singular, más intenso de este grupo de poetas —el que más se animaba a ser él mismo— era Frank O'Hara. O'Hara tuvo una gran influencia en todos estos escritores. Tenía una personalidad expansiva, inspirada e inspiradora. Su carisma, su ingenio estimulaba a cada poeta con el que se relacionaba. (...) O'Hara alentó de una forma u otra a todos los poetas que aparecen en este libro, así como muchas veces me dio valor para publicar obras que yo no siempre entendía, pero que de a poco, mientras me acostumbraba a las nuevas formas de escritura, llegué a adorar. Casi nunca faltaba a las exposiciones de mi galería y tenía el ingenio y la rapidez de ojo para ‘ver’ lo que los artistas estaban haciendo. (...) La cualidad más notable de O'Hara era su absoluta generosidad hacia la obra de otros poetas. Leía y criticaba la obra de cualquier escritor que se lo pidiera, y a veces se pasaba días y semanas ayudando al escritor a aclarar y completar lo que estaba tratando de hacer” (*The Poets of the New York School*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1969).

(“Meditations in an Emergency”). El poeta traza un recorrido, ya sea un mapa de regalos o de sexualidades, y la ciudad se mueve con él. La Nueva York de O’Hara no es estática, ni idealizada, sino que está en tránsito, en proceso constante de cambio, en la sinestesia de los taxis color zumbido y los fluidos letreros luminosos, en medio de la construcción y demolición, entre la novedad Seagram Building y las ruinas del Manhattan Storage Warehouse.

Creo que la clave de lo urbano en O’Hara no es la ciudad en sí, es el movimiento, la velocidad, el caos, la inmediatez, esas cuatro palabras clave de los poemas “Sleeping on the Wing”, “My Heart” y tantos otros. Lo urbano está ahí donde el orden se disuelve, las relaciones interpersonales reales o especuladas del caminante entre la multitud dan forma al poema, las jerarquías se desgastan y todo se convierte en materia poética, capaz de albergar elementos heterogéneos, o, como Ashbery lo expresa: en la convivencia de lo encantador, lo corrupto y lo sano, el aroma a basura, pachulí y monóxido.

Hay algo de movilidad social en la obra de O’Hara también, esa posibilidad de reinención, esa permeabilidad de las jerarquías establecidas que es propia de las ciudades. Koch afirma que en los poemas de su amigo se encuentran cosas que nunca antes habían aparecido en la poesía: aspirinas, chapitas con la leyenda “Good Teeth”, pistolas de agua ascienden para convertirse en nuevos sujetos poéticos. Pero mientras los objetos que podrían considerarse triviales pueden nombrarse, la sexualidad, que en la ciudad se tolera pero se practica a escondidas, se afirma y se disimula en los códigos de lo camp, se grita para encubrirla, como en “Homosexuality”.

El movimiento y la velocidad son también características del proceso compositivo y forman parte del anecdotario encantador y mítico de O’Hara: escribió “Sleeping on the Wing” en unos minutos y ganó así una apuesta contra Schuyler y LeSueur, “Poem (Lana Turner has collapsed!)” en un viaje en ferry a una lectura que compartiría con Lowell, “Personism” mientras Allen Ginsberg iba de camino a retirar el manifiesto y todo un libro en la hora del almuerzo, según dice en la contratapa de *Lunch Poems*, en máquinas de escribir de

muestra. Koch describe ese proceso creativo como excepcional y caótico:

Una de las cosas más sorprendentes cuando lo conocí era su capacidad para escribir poemas cuando otras personas estaban hablando, o incluso para levantarse en medio de una conversación, tomar su máquina de escribir y escribir un poema, a veces mientras participaba de la charla. Puede sonar afectado, pero no lo era para nada.

El proceso artístico espeja el tono y el tema, como si para alcanzar la espontaneidad y la autenticidad, para capturar un momento presente interno o externo fuera necesario llevarlo al papel sin las mediaciones del tiempo o las deformaciones del recuerdo. O'Hara incluso declara "no creer demasiado" en el trabajo de edición y revisión. David Shapiro, en cambio, propone para O'Hara una transformación menos radical del dictado romántico: "la velocidad rememorada en el sosiego".⁶

En el texto también hay aceleraciones vertiginosas. No hay frenos y los poemas avanzan, como en el resto de los casos, sin indicaciones de pausas o jerarquía. Las fronteras de la lengua se desdibujan igual que la ciudad sin orillas de "Sleeping on the Wing", en un sueño que se disuelve en lo irracional o en un vuelo que borra los contornos de las cosas. O'Hara nos hace responsables de nuestra lectura también. Nos deja a cargo de mayúsculas casi inexistentes, signos de puntuación idiosincráticos, anfibologías, y nos obliga a reconstruir el final de una frase, a conjeturar las dependencias sintácticas o a identificar las clases de palabra en busca del sentido. Parece que la escritura aspirara a la oralidad. El registro coloquial se suma a los anacolutos y lo dicho a medias o a medias oído (frases al pasar, titulares de diario) entra al poema. El resultado de esta trasposición de la oralidad a la escritura es la dificultad interpretativa, en muchos casos, la ambigüedad insalvable, la inestabilidad del sentido, la apertura.

⁶ "David Shapiro in conversation with John Tranter", *Meanjin*, volume 4, 1984.

Pero en los poemas de O'Hara la inestabilidad y la apertura son un valor, no un defecto. Nadie quiere parecerse a sí mismo. Definirse de una vez y para siempre es casi como morir: "Quiero estar / tan vivo como la del mal gusto, al menos. Y si / algún aficionado a mi caos dice: '¡Qué raro / de Frank!', ¡mucho mejor! No / uso trajes grises y marrones todo el tiempo" ("My Heart").

En su "Statement for Paterson Society" (1961), que al final nunca mandó a la Paterson Society, prácticamente lo único que O'Hara afirma sobre su propia poética es su capacidad de contradecirse a sí misma, inasible, anclada como está en el momento presente: "Además, no puedo pensar en más de un poema a la vez, así que terminaría con una 'poética' basada en uno de mis poemas, que entraría en total contradicción con cualquier otro poema mío, salvo por ciertas inclinaciones o hábitos de habla que puedan incluir".

La contraparte de este amor a la velocidad y el movimiento, al caos y la inmediatez, es el espanto que producen las estatuas. En "Having a Coke with You", uno de los poemas escritos al bailarín Vincent Warren, la inmovilidad de las estatuas es lo solemne, la muerte enemiga del amor. Del otro lado está el cine, donde todo está fluctuando, animado, vivo, donde también están el erotismo y el sexo, hasta involuntariamente, como en "An Image of Leda".

Hay otros peligros en la quietud, peligros graves como el aburrimiento, que para O'Hara tiene un valor artístico fundamental: para él, la historia del arte avanza por la "dinámica de la impaciencia", el origen de las vanguardias está en quienes se aburren con las ideas de otras personas. En estos rasgos de lo urbano también podemos leer un posmodernismo de vanguardia que asoma en la obra de O'Hara con más coherencia de la que él se permitiría declarar: la unidad del yo cuestionada, el sentido único desestabilizado, los géneros deconstruidos hasta el eclecticismo y las diferencias entre lo alto y lo bajo, lo culto y lo masivo disueltos, en la bisagra entre lo moderno y lo posmoderno.⁷

Hay que correr en sentido antihorario, como las cebras. Hay

⁷ Hazel Smith se dedica a sostener este punto en: *Hyperscapes in the Poetry of Frank O'Hara*, Liverpool, Liverpool University Press, 2000.

que ser rápido para ganarle al tiempo y la poesía.

“Se dice que mi fuerza está en el movimiento”, explica en “Poem (Now It’s the 27th)”, y el movimiento es lo único que puede vencer lo que está fijado por los astros.

Naranjas y sardinas. Cuando se instaló en Nueva York, O’Hara consiguió trabajo vendiendo entradas, tarjetas y publicaciones en el Museum of Modern Art. Ya había conocido a Rivers y Freilicher (ella dice que fue el primero en comprarle una pintura y que era bastante mala) y en 1952 conoció a Helen Frankenthaler, Grace Hartigan, Joan Mitchell, Alfred Leslie, Michael Golberg, Franz Kline, Elaine y Willem de Kooning, Jackson Pollock. En 1953, renunció al MoMA y se convirtió en uno de los editores de *Art News*. Allí escribió artículos y reseñas. Volvió al MoMA en 1955, esta vez como asistente especial del programa internacional del museo. Organizó muestras itinerantes, entre ellas *The New American Painting*, la primera muestra de pintores estadounidenses del expresionismo abstracto que llegó a Europa. En 1960, fue nombrado curador asistente del Departamento de Pintura y Escultura, y curador asociado en 1965.

Cuando en la entrevista de 1965, Edward Lucie-Smith le preguntó si alguna vez había considerado ser pintor, O’Hara respondió que, aunque jugaba con la pintura si estaba esperando en algún atelier, pintar y esculpir demandaban tanta concentración durante períodos tan largos de tiempo que no estaba seguro de poder hacerlo.

Diez años antes había escrito su poema más famoso “Why I Am Not a Painter” (1956), en el que compara los procesos creativos del poeta, él, y el pintor, Mike Goldberg. Como tantos otros es un poema sobre materiales y procesos, donde Golberg sustrae y O’Hara suma, y la narración es acumulativa igual que el procedimiento poético. Uno empieza por una palabra y termina por la abstracción, el otro empieza por un color y termina con palabras. “Why I Am Not a Painter” integró el catálogo de la muestra de Goldberg en 1966, pero el desarrollo paralelo que O’Hara nos presenta entre escritura y pintura es falso. *Oranges: 12 Pastorals*, la serie de poemas sobre

la cual reflexiona “Why I Am Not A Painter”, fue terminada en 1949, mucho antes que el cuadro *Sardines*.

Oranges: 12 Pastorals se publicó recién en 1953, también como una colaboración entre poeta y pintor. La obra conjunta es la primera “pintura poema” (*poem-painting*) del grupo. La colaboración empezó a fines de 1952, cuando Grace Hartigan le dijo a O’Hara, en medio de una charla sobre Apollinaire y los cubistas, que quería hacer algo con sus poemas, pero con más de uno. O’Hara le respondió: “¿Qué opinas de doce? Tengo una docena de poemas llamados *Oranges*”.

La muestra se inauguró el 2 de abril de 1953, en la galería Tibor de Nagy. Además de las doce pinturas, una por cada poema en prosa, Hartigan pintó un bodegón con naranjas para la portada de cada copia mimeografiada, las únicas naranjas de toda la obra, ya sea escritas o pintadas. El tono, estilo y tema de *Oranges* van de la mano con la técnica y el soporte pictóricos, tal vez por razones menos meditadas que accidentales. Hartigan usó pintura de paredes y papel periódico, por falta de dinero,⁸ para componer los cuadros: materiales afines a un texto sobre la degradación y la revisión de las tradiciones consagradas. Las obras incorporan el texto de O’Hara con paletas ante todo grises, donde la abstracción convive con restos de elementos figurativos.

En cuanto a la serie, el tema que O’Hara ensaya en esta serie temprana y experimental reaparece en su obra. El rechazo a lo pastoril y la afirmación de lo urbano siguen estando presentes en “Meditations in an Emergency”, “Pastoral Dialogue” o “To the Mountains in New York”.

El ciclo de la naturaleza de *Oranges* es un ciclo de descomposición, atravesado por la muerte, donde las mujeres son cuerpos sacrificiales y la voz poética interpela a sus dioses, Pan y Orfeo. La tradición en la que se instala esta serie es la francesa (“¡Os oigo! ¡Habláis francés!”), desde la elección genérica del poema en prosa hasta las técnicas y temas surrealistas. La yuxtaposición de polaridades es el procedimiento principal. La naturaleza está

⁸ Esto lo relata Cathy Curtis, única biógrafa de Hartigan en *Restless Ambition. Grace Hartigan, Painter*, Nueva York, Oxford University Press, 2015.

contra la máquina, y coexisten lo propio y lo impropio, lo divino y lo mundano, lo etéreo y lo escatológico, lo bello y lo feo, en un movimiento constante que atrae y repele. De hecho, la propia Grace Hartigan ve en “Second Avenue”, otro poema surrealista de O’Hara, técnicas cubistas que también están en *Oranges*: “una pintura poema de collage, cuya forma está en concordancia con su significado”. En O’Hara no hay collages en el sentido estricto del término; faltan el cortado y pegado, falta la recontextualización. Pero sí en el sentido de los principios básicos: el uso de materiales antes considerados indignos (Shapiro habla de poemas hechos de cartón), la fragmentariedad que por acumulación o yuxtaposición adquiere sentido en una totalidad que no es igual a sus partes, la exhibición de la técnica que pone en primer plano el acto compositivo.

Casi toda la obra de O’Hara es colaborativa. *A City Winter* (1952) trae dos ilustraciones de Larry Rivers; *Meditations in an Emergency* (1957) tuvo una edición especial de quince copias con dibujos originales de Hartigan en la portada; *Odes* (1960) incluye cinco serigrafías de Goldberg. Hizo además una serie de 26 pinturas poema con Norman Bluhm y *Stones* (1958), la única obra que el mismo O’Hara consideraba realmente colaborativa en proceso y resultado, es una serie de litografías hecha en conjunto con Rivers.

Las búsquedas interdisciplinarias de O’Hara toman otras formas. Hay poemas dedicados a sus amigos pintores con Hartigan y Freilicher como las musas principales, poemas a los artistas amados, poemas a obras específicas, incluso algunos caligramas de juventud (de hecho, el nombre “Why I Am Not a Painter” hace alusión a un libro inconcluso de Apollinaire, *Et mot aussi je suis peintre, Y yo también soy pintor*). En “Having a Coke with You”, por ejemplo, las experiencias del amor están indisolublemente ligadas a las estéticas, a la historia del arte y lo inefable de un enamoramiento solo puede ser explicado en relación con los retratos y esculturas de los grandes artistas y movimientos de todas las épocas. Claro que a diferencia de nosotros, para O’Hara en el MoMA algunas de estas obras, como las de Marino Marini, estaban muy a mano. En otros poemas, como “To Larry Rivers”, sigue reflexionando sobre los

méritos diversos de la poesía y la pintura, representación y nombre.

John Bernard Myers, en su libro citado, formula la pregunta: “¿Por qué un grupo de jóvenes escritores se vuelca a las artes plásticas para nutrirse culturalmente en vez de a las corrientes de literatura contemporánea, como suele suceder?”. También propone una respuesta: los mejores escritores estadounidenses habían quedado generaciones atrás, los poetas coetáneos aceptaban demasiado lo literario o ignoraban demasiado los desafíos inherentes a la poesía, mientras que la pintura y escultura estaban a la vanguardia absoluta, en la apertura, efervescente, ilimitadamente permisiva.

O’Hara tomó técnicas, temas y elementos de las artes plásticas (también del cine y la música), acaso porque halló allí lo que no encontró en la tradición literaria para constituir su voz, o porque la experimentación y la libertad en esas décadas eran perseguidas con más tenacidad y éxito por el expresionismo abstracto. Hay cierta hermandad en la iconoclasia, además, según O’Hara: “para la mayoría de nosotros, poetas antiacadémicos y antiliterarios en relación con la escena estadounidense de la época, los pintores eran el único público generoso de nuestra poesía, y solíamos leer en galerías de arte o en El Club”, dice, y la *coterie* se amplía para incluir a los artistas.⁹ La heterogeneidad e interdisciplinariedad, la colaboración, por otra parte, parecen lógicas en una obra forjada sobre la búsqueda de apertura, sobre y para las relaciones interpersonales, lo extratextual.

Las vinculaciones entre la obra de O’Hara y la pintura han oscilado para la crítica entre una asociación al arte pop, con su fusión de la cultura de museo y de consumo, y al expresionismo abstracto, con su primacía de la acción y la aleatoriedad, su énfasis en la superficie y no en la mediación del símbolo o la metáfora. No creo que estas observaciones sean excluyentes. Por cierto, las colaboraciones, además, hicieron el camino inverso: O’Hara,

⁹ En “Larry Rivers: A Memoir” (1965), de donde se toma la cita, O’Hara recuerda: “John Ahsbery, Barbara Guest, Kenneth Koch y yo, los poetas, repartíamos nuestro tiempo entre el bar literario, el San Remo, y el de los artistas, la Cedar Tavern. En el San Remo discutíamos y cotilleábamos, en la Cedar solíamos escribir poemas mientras oíamos a los pintores discutir y cotillear. Hasta donde sé nadie pintaba en el San Remo mientras escuchaba a los escritores discutir”.

como Ashbery y Koch, fue modelo de muchos artistas, entre ellos Freilicher, Hartigan, Porter, Rivers, Neel, Leslie.

En 1962, Elaine de Kooning retrató a O'Hara sin rostro. Aparece de pie, con una mano en la cadera y una mancha rosada en lugar de rasgos. De Kooning dice: "Cuando pinté a Frank O'Hara, Frank estaba allí parado. Primero pinté la estructura de su rostro; después borré el rostro y cuando el rostro desapareció, era más Frank que antes".

No querría que una hoja se apartara del sol. Frank O'Hara murió el 25 de julio de 1966, tras un accidente. Un *jeep* lo arrolló por la noche en la playa de Fire Island, después de que el taxi que él y otros pasajeros habían tomado se averió.

En un texto que escribió para *The New American Poetry*, O'Hara habla sobre la muerte y la poesía, la vida y la poesía:

Lo que más me interesa es el mundo tal como yo lo experimento y, a veces, cuando querría estar muerto, la idea de no volver a escribir un poema nunca más me ha frenado. Creo que es una actitud poco noble. Preferiría morir de amor, pero no lo hice.

No pienso en la fama ni en la posteridad (...). Lo que me está pasando, incluidas mentiras y exageraciones que trato de evitar, entra en mis poemas. (...)

Quizás la poesía vuelva tangibles para mí los acontecimientos nebulosos de la vida y les devuelva sus detalles; o, al revés, quizás manifieste los aspectos intangibles de incidentes que son demasiado concretos y circunstanciales. O cada caso dependiendo de la ocasión, o las dos cosas todo el tiempo.

En su lápida están escritos estos versos de "In Memory of My Feelings": "Grace to be born and live as variously as possible".

Eleonora González Capria

no llueve en california

To the harbormaster

I wanted to be sure to reach you;
though my ship was on the way it got caught
in some moorings. I am always tying up
and then deciding to depart. In storms and
at sunset, with the metallic coils of the tide
around my fathomless arms, I am unable
to understand the forms of my vanity
or I am hard alee with my Polish rudder
in my hand and the sun sinking. To
you I offer my hull and the tattered cordage
of my will. The terrible channels where
the wind drives me against the brown lips
of the reeds are not all behind me. Yet
I trust the sanity of my vessel; and
if it sinks, it may well be in answer
to the reasoning of the eternal voices,
the waves which have kept me from reaching you.

Al capitán de puerto

Quería estar seguro de alcanzarte;
aunque mi barco estaba en viaje quedó atrapado
en unos cabos. Amarro todo el tiempo
y decido zarpar después. En la tormenta y
el ocaso, con las volutas metálicas de la marea
entre mis insondables brazos, no consigo
entender las formas de mi vanidad
o voy a sotavento con mi timón polaco
en mano y el sol poniente. A ti
te ofrezco mi casco y el cordaje gastado
de mi voluntad. Los canales terribles donde
el viento me empuja hacia los labios morenos
de los juncos no están del todo atrás. Pero
confío en la cordura de mi nave; y
si naufraga, seguro sea en respuesta
a las voces eternas que argumentan,
a las olas que a mí me han impedido alcanzarte.

Poem

The eager note on my door said "Call me,
call when you get in!" so I quickly threw
a few tangerines into my overnight bag,
straightened my eyelids and shoulders, and

headed straight for the door. It was autumn
by the time I got around the corner, oh all
unwilling to be either pertinent or bemused, but
the leaves were brighter than grass on the sidewalk!

Funny, I thought, that the lights are on this late
and the hall door open; still up at this hour, a
champion jai-alai player like himself? Oh fie!
for shame! What a host, so zealous! And he was

there in the hall, flat on a sheet of blood that
ran down the stairs. I did appreciate it. There are few
hosts who so thoroughly prepare to greet a guest
only casually invited, and that several months ago.

Poema

La nota impaciente en mi puerta decía: “¡llama,
llámame en cuanto llegues!” así que rápido
metí unas mandarinas en el bolso,
enderecé los párpados, la espalda, y

fui directo a la puerta. Ya era otoño
para cuando llegué a la esquina, ay tan
reacio a ser preciso o asombrado, pero
¡en la acera las hojas brillaban más que la hierba!

Pensé: qué raro, la luz encendida tan tarde
y la puerta abierta; ¿levantado a estas horas, un
campeón de jai alai como él? ¡Un espanto!
¡Qué vergüenza! ¡Qué anfitrión dedicado! Y ahí estaba

en la entrada, acostado sobre un charco de sangre que
bajaba la escalera. Yo, agradecido. Pocos
anfitriones se esfuerzan tanto por recibir a alguien
que invitaron de paso, y además hace varios meses.