

**ted berrigan**  
cosas para hacer en nueva york  
-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

**asistente editorial**

marina miravet cristobo

**imagen de portada**

sílvia galup

**isbn**

978-84-948089-9-9

**depósito legal**

B 1590-2019

**kriller71 ediciones**

kriller71ediciones.com

info@kriller71ediciones.com

© herederos de ted berrigan

© de la traducción, mónica caldeiro

© de esta edición, aníbal cristobo, 2019

Todos los derechos reservados.

**ted berrigan**

cosas para hacer en nueva york  
-antología poética bilingüe-

traducción y prólogo de mónica caldeiro

selección  
mónica caldeiro, patricio grinberg y aníbal cristobo



kriller71 poesía #39



## **femenino maravilloso & duro**

**notas para una inmersión en la vida y obra de ted berrigan**  
por mónica caldeiro

Resulta difícil, en eso que llamamos historia de la literatura, encontrar poetas cuyo ejercicio de la praxis literaria implique una apuesta total y absoluta no sólo por la propia escritura, sino por la poesía como oficio y forma de vida. La obra y la vida de Ted Berrigan (1934-1983) constituyen un nítido ejemplo de cómo, según su propia ideología vital que muchos calificarían de artísticamente radical, la poesía puede ser más que suficiente en una sociedad que exige a los escritores que sean otra cosa distinta de lo que son, en aras de asegurar la supervivencia material o un cierto prestigio. Berrigan negó por completo esa aseveración, y no lo hizo con acritud; más bien, su convicción formaba el telar que sostenía los hilos de un sentido del humor y una ternura característicos de su sello, experimental y punzante a la par que sentimental.

Nacido en Providence, Rhode Island, Berrigan sitúa su obra dentro del marco de la denominada segunda generación de poetas de la Escuela de Nueva York. Criado en el seno de una familia de origen irlandés de clase trabajadora, en 1957 regresó de hacer su servicio militar en la Guerra de Corea, donde permaneció dieciséis meses como centinela, ejerciendo su puesto entre cervezas y visitas a Japón. Antes de unirse al ejército pasó por el Providence College,

y tras su regreso de Corea fue a la Universidad de Tulsa, donde se licenció e inició su tesis de máster sobre George Bernard Shaw<sup>1</sup>. Allí fue donde puso fin a su servicio en el ejército, intercalando los estudios con ciertas obligaciones militares los fines de semana, pero también fue donde conoció a los que serían sus compañeros de andanzas por los senderos de la literatura: Ron Padgett, Joe Brainard y Dick Gallup, a los cuales John Ashbery calificaría de modo jocoso como “la presunta Escuela de Tulsa”. Los tres se volverían a encontrar en Nueva York entre 1960 y 1961 para unirse a la deriva literaria neoyorquina.

Los primeros años en Manhattan vieron a Berrigan consolidarse como poeta y editor. En 1963, a la vez que escribía su primer y más reconocido libro, *The Sonnets* (1964), creó la revista “C”, por cuyos números desfilaron los más prominentes poetas de la Escuela de Nueva York: Frank O’Hara, John Ashbery, Kenneth Koch, Ron Padgett o Dick Gallup entre otros, algunos ya consolidados, otros más jóvenes apenas iniciándose o tratando de hacerse un hueco entre los nombres más reputados. En esa labor, Berrigan se erigió en cierto modo como agente literario de sus amigos pero también como motor de la propia historia literaria, dibujando un hilo de vínculos estéticos entre los poetas de la primera generación de la Escuela de Nueva York y los jóvenes poetas de la segunda.

*The Sonnets*, el libro que Frank O’Hara definiría como “un hecho de la poesía moderna”, parte de la forma clásica del soneto shakespeariano para hacerlo avanzar, dándole un vuelco moderno a un patrón métrico que parecía ya desgastado por los siglos. Mediante recursos con reminiscencias e influencias de T. S. Eliot, Berrigan se encamina hacia una propia poética innovadora y experimental que conjuga a la perfección la tradición literaria y la pictórica<sup>2</sup>, desde la propia forma del poema hasta el modo en

<sup>1</sup> Cuenta una anécdota que el Berrigan poeta, tras acabar su tesis en 1962, estando ya en Nueva York recibió su título de Máster en Arte y devolvió el título acompañado de la nota: “I am the Master of No Art” (“Soy Maestro de Ningún Arte”).

<sup>2</sup> Otro ejemplo de la conjunción entre arte y literatura propio de la obra de Berrigan (y de otros poetas de la Escuela de Nueva York) era el diálogo con las artes visuales, que a veces cobraba forma en las colaboraciones de las propias portadas de los libros de poemas. La cubierta de la primera edición de *The Sonnets* (editada en la editorial “C” en 1964) fue obra de Joe Brainard. Otros artistas visuales, como Donna Dennis, Larry Rivers o George Schneeman diseñaron algunas de las cubiertas de sus libros y carteles de recitales.

que algunos de sus textos se configuran como paisajes visuales en sí mismos (pienso ahora en “Paisaje con figuras (Southampton)” o “Arcoiris bebé”)<sup>3</sup>. Pero tal vez la traslación pictórica en la composición del poema más relevante que se encuentra en *The Sonnets* sea la influencia del cubismo a partir la idea de una construcción textual casi arquitectónica, basada en lo que Berrigan denominaba *building blocks* o bloques de construcción, haciendo uso de la técnica del collage y repitiendo versos que se suceden poema tras poema, generando una secuencia con variaciones formales y de significado. Aunque *The Sonnets* sintetiza en un solo libro el uso de esta técnica, es un recurso que podemos apreciar en toda la obra de Berrigan. Así, el lector podrá navegar por sus páginas y encontrar reiteraciones y estrofas aparentemente fuera de contexto, o bien pequeños tesoros sutiles de boca de otros poetas, insertados en el texto sin citar, de forma que sólo el lector de ojo avizor podrá reconocerlos. A modo de ejemplo, podemos encontrar uno de estos guiños en el poema “Espamos de judía”, donde aparece un breve extracto del Soneto CVI de William Shakespeare.

El “robo” de citas, que constituye un juego constante pero también una suerte de trampa para el lector, conduce a una disolución del concepto de autoría pero también refleja un modo muy específico de hablar y de entender, y por lo tanto de escribir, la poesía. En *The Sonnets* los préstamos son tomados, principalmente, de otros poetas de la Escuela de Nueva York que Berrigan admiraba, como Frank O’Hara, John Ashbery o Kenneth Koch, o de su grupo más cercano de amigos: Dick Gallup, Joe Brainard y Ron Padgett. El propio Padgett relata cómo esos “robos” y “pseudo-citas” formaban parte de su propia jerga diaria: “por aquel entonces no hablábamos inglés, hablábamos poesía” (Waldman 1991, 10). “Nos habíamos convertido en antologías literarias vivientes”, admite

<sup>3</sup> El interés por la adquisición de conocimiento plástico respondía en cierto modo a una cuestión práctica del consumo de cultura, que se puede convertir en una experiencia en sí misma. Según relata el propio Berrigan: “Ezra Pound dijo: ‘Leedlo todo’. Así que lo leíamos todo. Después dijo: ‘Estudiadlo todo’. Y nosotros dijimos: ‘No queremos estudiarlo todo’. Y después descubrimos a los pintores. No tienes que estudiarlo todo, sólo verlo. Así que subíamos y bajábamos por Madison Avenue viéndolo todo, yendo a cada galería y viendo millones de cuadros. Sobrecargábamos los circuitos con una increíble cantidad de información y de drogas. Tomábamos millones de drogas de todo tipo. Cambia tu consciencia. Veo plano; me tomo un poco de ácido y veo profundidad” (Waldman 1991, 112).

Padgett, por lo que hablar de plagio en este contexto sería casi absurdo; podríamos referirnos más bien a una colectivización de la propia poesía que se construye a través de la historia, o de *The Sonnets* como una imagen detenida y visualmente exacta de las influencias que emanan de la obra de todo escritor. O de cómo esas influencias se reescriben y regresan en un texto ajeno adquiriendo nuevos significados. Podríamos hablar también de re-creación, en el sentido de crear de nuevo algo ya creado: tomar un verso robado, una línea prestada, y a partir de su idea producir un nuevo poema. Es así como, a través de esas pistas que deja Berrigan a modo de migas de pan, se puede trazar un recorrido, un vínculo literario, un juego, un guiño. Un puzzle donde las piezas y sus variaciones dialogan entre sí, desde la humildad de lo local y lo concreto hacia lo universal, que es finalmente desde donde se constituye el canon.

Los diálogos y la nubosidad de la autoría a veces toman forma, también, en las colaboraciones entre poetas que escriben a cuatro manos. Aquí ofrecemos una de ellas en el poema que abre esta muestra. “Espasmos de judía” es una escritura a dos entre Berrigan y Padgett, del mismo modo que *Memorial Day*, otro de sus poemarios, fue escrito junto con Anne Waldman. Un aspecto interesante de “Espasmos de judía” es que, del mismo modo que mantiene algunos recursos estilísticos propios de *The Sonnets*, también sirve como muestra de otra forma poética por la que Berrigan se haría célebre: el poema de campo abierto (*open field*)<sup>4</sup>. El poema de campo abierto introduce la novedad de la distribución del poema en la página, ocupándola toda, otorgándole al texto una nueva espacialidad. Aquí el poema parece pisar en la página en blanco, habitando los versos el campo del propio espacio y abriendo nuevas posibilidades estéticas. Me pregunto si la denominación de esta técnica, la propia apertura del *campo*, no dialoga con la apertura del *verso* de la que tanta gala hacía Charles Olson a mitad de siglo XX. Sería difícil, cuando no imposible, escapar a esa influencia en los años sesenta, pero éste no sería el único eco que llegaba desde los poetas que habían creado en el ecuador del siglo.

---

<sup>4</sup> El primer poema de campo abierto que escribió Berrigan fue “Tambourine Life”. Aunque no aparece en esta muestra, puede encontrarse fácilmente en las obras completas de Berrigan o en sus poemas escogidos (ver bibliografía).



La publicación de *The Sonnets* condujo a Berrigan a una cierta fama literaria entonces, y también a su inclusión dentro del canon poético. No resulta difícil adivinar que los motivos se basan, precisamente, en el uso (por moderno que fuera) de una forma clásica. Pero lo que nos interesa aquí de esa nueva notoriedad que adquirió Berrigan fue que ésta le permitió hacerse un hueco, como poeta más joven, en otros círculos establecidos como el de los poetas beat. En 1965, Allen Ginsberg, Gary Snyder y la demás tropa de la Costa Oeste ya formaban parte del *star system* contracultural de la poesía estadounidense cuando tuvo lugar la Berkeley Poetry Conference en ese mismo año.

La Berkeley Poetry Conference se convirtió en una reunión en la que tuvieron encuentro los poetas de Black Mountain (Robert Creeley, Charles Olson), los poetas pertenecientes al Renacimiento Poético de San Francisco (Robert Duncan, Jack Spicer, Joanne Kyger), poetas beat (Allen Ginsberg, Gary Snyder, Lew Welch y Lenore Kandel) y poetas de la escuela de Nueva York (Ron Padgett y Ted Berrigan). La representación de la Escuela de Nueva York estuvo encabezada por poetas jóvenes de la segunda generación; O'Hara y Ashbery habían sido invitados pero no pudieron acudir al evento. Berrigan relata el choque le supuso llegar de la efervescente escena poética neoyorquina y toparse con la sensación de que los poetas de la Costa Oeste actuaban como si el epicentro de la poesía fuera San Francisco, como si "todo" naciera de allí. Pero a la vez, los poetas de Black Mountain (especialmente Creeley) dejaron en él la huella de su influencia, así como los beat. Berrigan fue amigo de Neal Cassady hasta su muerte, comprendió la dimensión oral y bárdica de Ginsberg y admiró profundamente la poesía de Philip Whalen, cuyo encuentro fue para él el más relevante, pues Whalen conocía bien su obra y la revista "*C*". Y aunque Berrigan pertenece inequívocamente a la Escuela de Nueva York, siendo esa su clara crisálida literaria, sí existe un cierto paralelismo con los relatos principales que conforman el periodo beat.

Es probable que la dimensión más evidente de ello sea la propia construcción de una mitología personal, basada principalmente en la camaradería masculina, y empezando por su

propio mito: el del Berrigan de cuerpo enorme, ávido bebedor de Pepsi y consumidor de sándwiches de mantequilla de cacahuete y estimulantes; el Berrigan que falleció antes de tiempo por cirrosis hepática, por adscribirse radicalmente y no renegar nunca de su estilo de vida; Ted, el tipo grande y bondadoso de corazón grande y bondadoso que leía los manuscritos de jóvenes poetas, a quien acudían buscando una alabanza, tal vez para recibir una feroz pero cuidadosa crítica. Ese Berrigan salvaje y a la vez sentimental; Ted, el tipo brillante, colgado y tierno.

Pero más allá del mito personal están las mitologías de grupo, esas que tan bien supo construir Jack Kerouac con *En el camino*, *Los vagabundos del Dharma* o *Big Sur*. Ésas que también aparecen en el *Aullido* de Allen Ginsberg, la mención a la cuadrilla como parte indivisible de la propia vida literaria que acaba tornándose ficción. En Berrigan esa faceta queda marcada principalmente por el robo de versos, la co-autoría y también la alusión directa. En el poema “Gente que ha muerto” aparece una lista de obituarios, entre los que se incluyen tanto vínculos personales como amigos poetas fallecidos: Frank O’Hara, Jack Keroauc, Neal Cassady.

Este mismo poema es representativo de una deriva (no necesariamente negativa) en la obra de Berrigan a partir de 1970 hacia un cierto sentimentalismo relacionado con los amigos ausentes, la fragilidad física, las limitaciones del cuerpo y la presencia casi fantasmagórica de la propia muerte. Todo ello, no obstante, bajo el estilo personal de Berrigan, sin perder un ápice de lucidez poética.

\*

Como modo de ganarse el pan, a partir de 1968, Berrigan escogió la enseñanza como vía para satisfacer sus necesidades materiales. Pero el Berrigan-profesor se hallaba totalmente supeditado al Berrigan-poeta, pues era en sus clases donde volcaba sus amplísimos conocimientos sobre poesía, poética y escritura. Podría afirmarse que esa faceta suya alimentaba su propia artesanía

artística, pues se sucedieron numerosos puestos de trabajo a lo largo de los años por todo el país y en el extranjero (en la Universidad de Essex en Inglaterra), lo que le llevó a encontrar una vida más allá del espectro neoyorquino, a hacer nuevas amistades y conocer otros artistas. Ese movimiento continuaría hasta acabar en el City College de Nueva York, donde impartiría clase hasta su muerte.

Berrigan consideraba la poesía como un oficio en sí mismo. No aprobaba el hecho de que algunos poetas jugaran a ponerse el disfraz de otras profesiones. Visitaba a los colegas que se habían trasladado a Bolinas (un pequeño pueblo en las afueras de San Francisco donde se estableció una sólida comunidad artística en los años sesenta<sup>5</sup>) y le parecía absurdo que ejercieran de carpinteros, que construyeran sus propias casas o que se volcaran en el estilo de vida rural del *do it yourself*. Para Ted, bastaba con ser *buen* poeta. La poesía misma debería ser suficiente, y para él, el poeta tiene la obligación de ser lo que es, de escribir poemas excelentes y de permitir que salgan al mundo. En una charla en la Universidad de Naropa en Boulder, Colorado, afirmaba lo siguiente (Waldman y Webb 1978, 55-56):

En cuanto a la poesía, siempre he sentido que debéis escribir cada poema que os sea entregado para que lo escribáis, si podéis. Porque si no lo escribís, tal vez nadie lo hará, y esos poemas se perderán, lo cual ninguno de nosotros puede permitirse. La vida, para poder vivirla, necesita desesperadamente que cada poema exista. Así que lo que eso significa es que deberíais tener una cajonera grande en la habitación en la que trabajáis, donde podáis dejar un montón de poemas que tal vez no os parezcan en absoluto importantes, pero es muy importante que los hayáis escrito. Porque tenéis una responsabilidad con el mundo, que es donde existen los poemas, si es que podéis ver ahí poemas que podrían ser escritos. Tenéis

---

<sup>5</sup> Bolinas fue célebre por convertirse en un pequeño epicentro artístico comunitario y rural en las afueras de San Francisco. Allí residieron los Creeley, Joanne Kyger, Jim Carroll, Bill Berkson, Lewis y Phoebe MacAdams, Richard Brautigan, Ebbe Borregaard, David Meltzer, Bobbie Louise Hawkins, Duncan McNaughton, Philip Whalen, Arthur Okamura, Ken Botto y Joe Brainard (Sigo 2017, 13).

la responsabilidad de escribirlos. Y si resulta que no salen tan bien, o si resulta que no son tan sorprendentes, si no estabais en condiciones para escribirlos en aquel momento, eso también está bien, sí.

Berrigan tendía a ser inspirador en su todo por el todo por la poesía. A sus estudiantes de la Universidad Naropa solía decirles que leyeran, como mínimo, un libro al día. Otro consejo que se puede encontrar en sus charlas era el de la propia imitación, y el escoger a quién imitar como parte del proceso creativo. El propio Berrigan tenía claro su objeto de imitación. Frank O'Hara era el poeta cuyos versos tenían la cualidad de lanzarle a la máquina de escribir. O'Hara popularizó los poemas del tipo *I do this I do that*, forma que le trajo una cohorte de imitadores, entre ellos el propio Berrigan, quien tomó prestada esta peculiaridad formal de O'Hara para reconvertirla y reescribirla. En este libro que aquí nos ocupa el lector encontrará un buen número de ejemplos de poemas-lista que relatan las acciones de la vida cotidiana. En ellos se encuentran reminiscencias de la célebre máxima de Ezra Pound "*poetry is news that stays news*" ("la poesía son noticias que siguen siendo noticia"), en el sentido de que lo cotidiano puede ser relevante en el mundo que el poeta habita, y volverlo trascendental desde su mirada; y puede seguir siéndolo no sólo por su contenido, sino por la forma en que éste se expresa.

El modo en que Berrigan comprende la forma lleva consigo ecos de Charles Olson. Su acercamiento al aspecto formal del poema parte de la idea de que forma y contenido son uno, inseparables e indisolubles. No puede hablarse de la forma como una extensión del contenido. Se trata de una antítesis de la rima tradicional (lo que Olson llamaría el verso cerrado), aunque en *The Sonnets* Berrigan introduzca una apertura nueva a una forma antigua.

Regresando a las analogías arquitectónicas, Berrigan vuelve a hacer uso de ellas para expresar su propia evolución desde la experimentación con la forma del soneto hacia la transición el poema de campo abierto (Waldman 1991, 82-83):

Para empezar, siempre pensé en cada uno de mis poemas, como *The Sonnets*, como si se trataran de una habitación. Y antes de eso, solía pensar en cada estrofa como si fuera una habitación. Y de que cada estrofa sería una habitación distinta. Y que deberían quedar de ese modo, para que el espacio que hubiera entre ellas fuera eso. Así que cuando salías de la habitación, lo hacías más o menos así. Lo hacías así, hacia la siguiente habitación. Pero entonces hice que *The Sonnets* fueran una habitación entera. Pero después cada línea o cada dos líneas o cada tres líneas serían una parte de la habitación, más o menos. Y luego en los poemas abiertos, aunque también son normalmente una habitación, en vez de haber secciones de la habitación, lo que me interesaba era el aire. E intenté que los poemas fueran así, moviéndose alrededor de la habitación. Intentaba crearlo así. [...] Como móviles, sólo que sin los materiales propiamente dichos. Como un móvil hecho de viento, ¿sabes?

Siguiendo con los préstamos, las imitaciones y su resignificación, Berrigan tomó el uso del collage de William Burroughs. De O'Hara, se apropió del uso de un tono personal y coloquial en versos largos y rápidos que no se encorsetaban en una métrica que ralentizara el discurso. De Kenneth Rexroth, recuperó los "Números Naturales", el conteo integrado de las sílabas y la rima. En realidad, Berrigan se erige como un ejemplo de uso de las influencias y del estudio exhaustivo de las poéticas predecesoras para conformar su propia búsqueda formal. Toda su obra se puede ver como una gran habitación, con ladrillos y bloques de construcción que a veces se advierten en su obviedad a la vista y otras veces se cubren sutilmente, quedando en un escondite sólo visible a través de rendijas.

\*

Una de las dimensiones que menos se suele contemplar de la obra de Ted Berrigan es su aspecto oral. La vertiente más experimental de su trabajo parece alejarlo de tradiciones más arraigadas en la cultura norteamericana del bardo como es el movimiento beat, pero si se adentra el lector prestando atención a esos “Números Naturales”, vemos que Berrigan escribía, tal y como él afirma, de un modo bastante similar a su propio lenguaje oral. El trasladar el habla natural al verso escrito fue una novedad ya introducida por William Carlos Williams, y que serviría como cimiento para las poéticas orales de EE.UU., a las que Berrigan no era ajeno. En su aparición en la película *Poetry in Motion* (Ron Mann, 1982), afirma: “pongo mis poemas en el espacio, entre yo y otra gente, y cuando los leo no soy el poeta, soy el lector, y mi trabajo es leerlos correctamente para hacerles justicia, para hacerles bien”. Berrigan admite que no consideró a Ginsberg como el buen poeta que es hasta que le oyó recitar. Sostiene que no se puede saber más acerca del poema por conocer al poeta, pero sí por oírle declamar, por escuchar su voz, por percibir la encarnación del poema. Ciertamente, Berrigan no es un poeta de la oralidad en el sentido en que lo era Ginsberg, pero su reconocimiento del “gran aliento del bardo” tampoco debería obviarse. El acercamiento a esta faceta de su obra no es fácilmente asequible, y no existe tanta documentación como en el caso de las raíces beat, pero la conexión con la oralidad por parte de algunos poetas de la segunda generación de la escuela de Nueva York (como Ed Sanders o Anne Waldman) me parece sin duda un área interesante de estudio.

A medida que su salud iba decayendo debido a los años de excesos, la poesía de Berrigan parecía acercarse cada vez más al mito de su propio personaje. Aunque su voz desde finales de los años sesenta podría confundirse con la escritura de diario en verso y percibir erróneamente un cierto confesionalismo, es necesario subrayar que la escritura de Berrigan es anti-confesionalista y avanza hacia una desintegración del “yo”, desintegración que será finalmente la disolución física paulatina del propio cuerpo. Según

Lewis Macadams, así fueron los últimos años de Berrigan (Waldman 1991, 215):

A medida que las píldoras empezaban a consumir su vida, los poemas empezaron a proclamar algo más que al hombre Ted Berrigan. Empezó a ser Ted Berrigan, el personaje de sus poemas: pésima dentadura, nervios tintineantes, pelo largo y barba con copos de ceniza de sus cigarros sin filtro, Pall Malls, Chesterfield Kings y, después de vivir en Inglaterra, de Senior Service. Durmiendo todo el día, trabajando de noche, poniéndose su chaqueta Jim Bridger al amanecer para ir a buscar Pepsi y periódicos al Gem Spa. ¿Era Ted éste, o era el Ted de los poemas, el puente al poeta legendario que estaba creando a partir de su vida? El vástago legítimo de Whitman, hijo del Lower East Side donde, desde mi punto de vista, él y Ed Sanders se dividían el poder beatnik.

Berrigan, “el maestro de la variación”, robó versos de sus amigos para volver a crear sobre ellos y para diluir el yo poético en un lenguaje que podría leerse como colectivo. Tanto en el propio proceso de creación como en el resultado final del poema, la propia figura del poeta parece entrar y salir, difuminarse, apostar por una presencia agrietada y atravesada que exhala otras voces. A veces esos versos son de un círculo cercano, pero en otros momentos las esferas crecen y se amplían desde el centro de lo concéntrico, multiplicándose, afinando en su amplitud esférica el rastro de un linaje.

\*

Hasta donde yo sé, éste es el primer volumen que presenta la obra de Ted Berrigan en nuestra lengua. Gracias a todos los retos que implica traducir su trazo, principalmente por las cuestiones formales derivadas de la naturaleza experimental de su poesía, esta

traducción es un humilde intento por acercarse el máximo posible a la totalidad del original. He tratado de mantenerme cerca de su música y de reproducir, sino los “Números Naturales” del propio poeta, sí al menos el ritmo interno de los poemas tal y como Berrigan los pensó para que aparecieran en la página. Otra peculiaridad de esta traducción es que hemos decidido agregar algunas notas escritas por Alice Notley y publicadas en *The Collected Poems* como colofón a la versión en español, esperando que puedan aportar al lector una información añadida que contribuya a una visión más amplia y de conjunto acerca del proceso creativo del autor.

Quisiera aprovechar este espacio para dar las gracias a la familia de Ted Berrigan (Alice Notley, Anselm Berrigan y Edmund Berrigan) por la cesión de los derechos de la obra del poeta para su traducción al español. Su generosidad ha hecho posible que este proyecto haya podido llevarse a cabo, y no es exagerado afirmar que sin su colaboración e interés habría sido simplemente inviable. Prueba de ello es que, pese a nuestro deseo de hacerlo, no hayamos podido incluir en esta edición poemas pertenecientes a *The Sonnets*, debido justamente a que los derechos de la obra se encuentran fuera del alcance de la familia, hecho que ha complicado de forma desafortunada la incorporación de algunos de esos textos a este proyecto.

También considero relevante agradecer a Jaume Muñoz, amigo, poeta y también traductor, su acompañamiento durante la etapa de revisión de este libro. Su buen ojo ha hecho posible limar ciertas asperezas, ayudarme a tomar decisiones y encontrar soluciones a esos lugares de estancamiento que a menudo se convierten en los escollos que encuentra en el camino el traductor de poesía.

El poema que cierra esta antología, “Esta será su hora radiante”, se considera uno de los últimos poemas que escribió Berrigan, apenas un mes antes de morir el 4 de julio de 1983. Para su funeral, la imagen que se dispuso detrás del ataúd fue un retrato realizado por George Schneeman en el que Berrigan aparece sentado en una butaca, desnudo y con las piernas abiertas, a su lado una pila de libros. Berrigan dejó constancia del deseo de



que tras su muerte se publicaran sus obras completas en un tomo similar al de Frank O'Hara para que ambos pudieran figurar juntos en una estantería. Ahora su voluntad se cumple también en nuestra lengua, con el libro mellizo *No llueve en California*, editado también por Kriller71.

En la placa que conmemora su paso por esta tierra en la Iglesia de St. Mark en el Bowery aparece uno de sus versos más memorables de *The Sonnets*, "feminine marvelous & tough" (femenino maravilloso & duro), que tan bien sintetiza tanto la esencia de su obra como al propio Ted Berrigan. Más allá del libro que le valió un lugar en el canon poético norteamericano de mitad de siglo XX, Berrigan dejó el legado de una vida de mito y de una poesía *tremenda* (*terrific*, en inglés, era una palabra habitual de su léxico). Es mi deseo que el lector en lengua hispana pueda apreciar la genialidad de una obra experimental y a la vez carente de pedantería, que exhala ternura por entre los poros de unas líneas a menudo *punk*, en esa gran habitación de campo abierto que todo acoge, que todo sitúa en la arquitectura del espacio que respiran sus versos.

## Bibliografía citada

- Cedar Sigo (ed.). *Joanne Kyger, There You Are: Interviews, Journals, and Ephemera* (Seattle y Nueva York: Wave Books, 2017).
- Notley, Alice, Anselm Berrigan y Edmund Berrigan (eds.).  
*The Collected Poems of Ted Berrigan*  
(Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 2005).
- . *The Selected Poems of Ted Berrigan* (Berkeley: University of California Press, 2011).
- Rifkin, Libbie. *Career Moves: Olson, Creeley, Zukofsky, Berrigan and the American Avant-Garde* (Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2000).
- Waldman, Anne (ed.). *Nice To See You: Homage to Ted Berrigan* (Minneapolis: Coffee House Press, 1991).
- y Marilyn Webb (eds.). *Talking Poetics from Naropa Institute: Annals of the Jack Kerouac School of Disembodied Poetics*, Vol. 1 (Boulder: Shambhala Publications, 1978).

**cosas para hacer en nueva york**

**Bean Spams**

TO GEORGE SCHNEEMAN

New York's lovely weather

hurts my forehead

in praise of thee

the? white dead  
whose eyes know:

what are they  
of the tiny cloud my brain:  
The City's tough red buttons:

O Mars, red, angry planet, candy

bar, with sky on top,  
"why, it's young Leander hurrying to his death"  
what? what time is it in New York in these here alps  
City of lovely tender hate

and beauty making beautiful  
old rhymes?

I ran away from you  
when you needed something strong  
then I leand against the toilet bowl (ack)  
Malcolm X

I love my brain  
it all mine now is  
saved not knowing  
that &  
that (happily)  
being that:

"wee kill our selves to propagate our kinde"

John Donne

yes, that's true

the hair on yr nuts & my  
big blood-filled cock are a part in that  
too

## Espasmos de judía

PARA GEORGE SCHNEEMAN

El agradable tiempo de Nueva York

daña mi frente

alabándote

¿el? muerto blanco  
cuyos ojos saben:

lo que son  
de la minúscula nube mi cerebro:  
Los duros botones rojos de la Ciudad:

Oh Marte, rojo, planeta irritado, chocolatina

con cobertura de cielo,  
“por eso, es el joven Leandro precipitándose a su muerte”  
¿qué? qué hora es en Nueva York en aquí estos alpes  
Ciudad de odio tierno encantador

y belleza que crea rimas  
hermosas antiguas?

Huí de ti

cuando necesitabas algo fuerte

entonces me apoyé en la taza del váter (ayvá)

Malcolm X

me encanta mi cerebro

todo mío ahora es

salvado sin saber

que &

que (felizmente)

siendo que:

“nos matamos para propagar nuestra especie”

John Donne

sí, es cierto

el pelo de tus huevos & mi  
polla grande llena de sangre son parte de ello  
también