
A. R. AMMONS

**BASURA
Y OTROS POEMAS**




Edición bilingüe
Traducciones de Daniel Aguirre y Marcelo Cohen

Lumen

BASURA
Y OTROS POEMAS

A. R. Ammons


RANDOM HOUSE MONDADORI

LUMEN



BASURA, O LA TRADUCCIÓN ENTRE EL VERTEDERO Y EL VERTIDO

Basura se conforma en torno a la imagen central de un *dump*; esto es, un vertedero. El vertedero constituye una imagen idónea para acercarse a la traducción de este poema, y es que para verter a otra lengua los 2. 217 versos prácticamente ininterrumpidos que lo integran conviene tener presente una premisa clave de su composición: tratar la lengua como un vertido incesante, como la inagotable materia que se procesa en un basurero. Archie Randolph Ammons (Whiteville, Carolina del Norte, 1926 - Ithaca, Nueva York, 2001) buscaba un tema inagotable en 1987 cuando vio una montaña de desperdicios mientras conducía rumbo al norte por una autopista de Florida. Ammons mecanografió el poema, veloz e improvisadamente, en un rollo de papel para calculadora y luego partió el papel en dieciocho secciones de aproximadamente un pie de longitud.

Semejante materia requería una forma flexible donde cupiera volcar la lengua en un persistente proceso de deformación: una forma dialéctica capaz de plasmar el incesante transcurrir entre lo concreto y lo abstracto, lo orgánico y lo inorgánico, lo hecho y lo deshecho, lo aprovechable y lo desechable, lo sublime y lo vil, la vida y la muerte. Se trataba de escribir una pieza simultáneamente larga y comprimida, abierta y ajustada al correr de un verso proliferante: un universo entendido como «un profundo lugar que arruinar, un vertedero donde siempre/cabrà crear espacio por compactación». Según Ammons, el poema largo soporta bien la improvisación y la multiplicidad si se construye conforme a un eje organizador. La imagen del

vertedero permite que cualquier cosa que suceda durante la escritura se sume a la pieza y quede vinculado a ella como un reflejo de su derramamiento. Así, el vertedero da cabida a la fragmentación, la discontinuidad y, también, la reflexión sobre las condiciones de posibilidad del poema.

El signo que encauza el vertido de tal «despropósito de poesía» es el colon: concretamente, los dos puntos, signo ortográfico idóneo para indicar vínculos indefinidamente abiertos. Junto con las minúsculas, los dos puntos son para Ammons signos democráticos porque dejan que múltiples registros lingüísticos discurran por el poema en pie de igualdad. Es más, los dos puntos sugieren que a lo vertido en la página siempre precede y sucede algo, incluso poemas de forma cerrada como los *Cuatro cuartetos* de T. S. Eliot, que asoman irónicamente fragmentados: «en tu fin está mi principio: el operario devuelve el saludo al comisario»; «en tu fin está mi principio, repito; también/ mi fin; mi fin, de hecho, es tu principio, en cierto modo».

De este modo el poema es concebido como un incesante transcurrir, un continuo volcarse con cabida, en principio, para todo y para todos, conforme a una suerte de ecología poética lejanamente deudora de la cosmología de Ralph Waldo Emerson. La economía textual de *Basura* presenta una dimensión política en consonancia con la corriente poética estadounidense interesada en la creación de un verso libre a la medida del proyecto de América imaginado por Walt Whitman. Ahora bien, si con sus proféticas hojas de hierba Whitman se encomendaba a la tierra, citando al lector y prometiéndole buena salud, bajo la pautada medida que marca el milenarismo invertido de *Basura* Ammons espera que cunda «un largo reguero de bazofia».

El colon multiplicado que articula *Basura* es, con todo, una sencilla vía de formalización para lo informe, un lugar «donde el resi-

duo/ fluye hasta deformarse», como lo son las mil y pico parejas de versos repartidas en secciones que lo componen. Los signos de puntuación, los dísticos y las secciones no son más que partes de un telar concebido para poner de relieve la materia aleatoria y desbordante que va entreverándose hasta configurar el texto: «estoy pasándome/ al pasar tantos hilos y dejar que se escapen tantos puntos en este/ ir tejiendo que gira en torno a..., qué». No en vano los dísticos están a menudo abruptamente encabalgados. Los versos no están contruidos silábicamente (el cómputo varía entre siete y veinte y tantas sílabas), ni acentualmente, aunque predomine cierto aire de pentámetro. De ahí que *Basura* se asemeje a «un tejido que no está diseñado para/ quedar cortado y acabado como un tapiz».

Dada una escansión tan variable, el patrón formal básico que sostiene *Basura* más allá de la primera impresión visual difícilmente puede ser el verso. Por otro lado, el poema está integrado de oraciones muy abiertas, a menudo desprovistas de la puntuación necesaria para marcar netamente el fin del sentido gramatical y lógico. De aquí que abunden las cláusulas equívocas, formas rayanas o volcadas en lo informe, dudando entre la afirmación y la pregunta. Al margen de las abreviaturas, el conjunto del poema contiene solo seis puntos: excepto el final, todos menos uno van seguidos de minúscula. Por tanto, *Basura* es y no es verso, es y no es una sola oración: es una oración prolongadamente porosa, sumergida en el incesante verterse del poema. Estos rasgos formales dan lugar a un ritmo muy irregular, pero persistentemente propulsivo, con un eco lejano de los experimentos prosódicos de William Carlos Williams y seguidores suyos como Charles Olson, promotor del verso proyectivo.

Tonalmente, *Basura* también constituye un paradójico intento por amoldarse a la multiplicidad: los registros culto, común, coloquial y vulgar conviven con términos de las ciencias naturales y citas bíbli-

cas y literarias; combinaciones anagramáticas, arcaísmos y voces derivadas del latín y el griego se alternan con formas anglosajonas y vernáculos estadounidenses. Pero la dicción de Ammons no se distingue tanto por su complejidad como por su compresión, elasticidad y aspereza, rasgos que distinguen asimismo su insistente uso de asonancias y aliteraciones, así como su desconcertante despliegue de gradaciones, su vertiginosa combinación de clímax y anticlímax.

En sus absorbentes escritos sobre métrica y traducción, Tomás Segovia propuso una solución de compromiso para el problema de traducir el verso en inglés al español: la métrica «sumergida» de una silva modernista heredera de la flexibilidad petrarquista. De acuerdo con los argumentos reunidos en una nota suya sobre la traducción de *Hamlet*, existe una regularidad métrica en sílabas pares, un patrón yámbico común a los esquemas dominantes en las respectivas tradiciones: el pentámetro y el endecasílabo. Según el oído segoviano, en un «ambiente» endecasílabo donde priman los acentos en la sexta sílaba o en la cuarta y la octava, cabe articular un verso elástico de ritmo sostenido.

Esta traducción se construye con un esqueleto similar. No se trata de un patrón estricto: como la esquinada musicalidad de Ammons, abunda en licencias, cabos sueltos y líneas discontinuas. Los entrecortados no son solo métricos: los encabalgamientos del original a veces se transforman para preservar cierta regularidad en las parejas de versos. A su vez, estos ajustes causan nuevas hipermetrías e irregularidades sintácticas. Dotado de una forma tan dúctil y hasta defectuosa, el poema en castellano habría de sugerir un vertido de lo informe semejante al que precariamente contiene y promueve *Basura*.

DANIEL AGUIRRE OTEIZA
Cambridge, 2013