

BARBARA GUEST


RAPTO DEFENSIVO

TRADUCCIÓN Y EDICIÓN
DANIEL AGUIRRE OTEIZA



LIBROS DE LA RESISTENCIA

COLECCIÓN ποίησις [POÍESIS] 42

Diseño y maquetación: ANGELUS  NOVUS

Título original: *Defensive Rapture*
from: *The Collected Poems of Barbara Guest*, edited by Hadley Haden Guest, copyright 2008
The Estate of Barbara Guest, published by Wesleyan University Press, Middletown, CT,
US, and used by permission.

1ª edición: Madrid, 2024

© de su estudio, la edición y la traducción, Daniel Aguirre Oteiza

© libros de la resistencia
www.librosdelaresistencia.com

ISBN: 978-84-19943-07-1
Depósito legal: M-8633-2024
Impreso en España

BARBARA GUEST

FIGURA DE OCULTACIÓN, OSCURA IDENTIDAD

DANIEL AGUIRRE OTEIZA

DE LA SOCIEDAD

El poeta está siempre fuera de la sociedad. En cuanto entra en sociedad, al poeta le suceden cosas extrañas. Le sucedió a Pound. Creo que tenemos que ser muy conscientes de las dificultades en este ámbito, que marca el tiempo, la energía y el lugar de la poesía. La poesía desea evitar los nombres. Desea evitar todo lo que vaya a dañarla mientras se mueve por la página. Yo quiero que la poesía me revele algo.¹

Barbara Guest hizo estas declaraciones durante el congreso «Donde la tradición lírica se encuentra con la Poesía del Lenguaje: innovación en la poesía americana contemporánea escrita por mujeres», celebrado en Barnard College, Nueva York, en 1999. El vínculo entre poeta, poesía y sociedad que establecía esta escritora al término del siglo XX en una de las instituciones de enseñanza superior para mujeres más prestigiosas de los Estados Unidos invita a preguntarse por los distintos lugares que ocuparon las poetas en la cultura de este país tras la Segunda Guerra Mundial y, en particular, por los que la propia Guest ha ido ocupando en tal entorno durante los últimos sesenta años, antes y después de su fallecimiento en 2006. Y es que, así como su obra poética suele,

¹ Barbara Guest, «Remarks», *Fence* (2000) (123). Deseo expresar mi agradecimiento a Katie Reneslaciis por su ayuda en la preparación del manuscrito. Esta traducción sigue principalmente el espaciado y el interlineado de la primera edición de *Defensive Rapture* (Sun & Moon Press, 1993), incorpora las correcciones que aparecen en Hadley Haden Guest (ed.), *The Collected Poems of Barbara Guest* (Wesleyan, 2008) y subsana las omisiones y los desajustes de esta última. Las traducciones de las citas son todas del traductor a menos que se indique lo contrario.

conforme a sus declaraciones, «evitar los nombres» (sin excluir los de la sociedad), las principales antologías e historias de la poesía estadounidense publicadas desde mitad del siglo pasado han relegado su nombre a un segundo plano, cuando no lo han omitido. En consecuencia, no resulta del todo sencillo situar la biografía y la bibliografía de esta enigmática escritora, única mujer entre los poetas de la renombrada Escuela de Nueva York. Aun así, pasadas casi dos décadas de su muerte, no parece prematuro afirmar que la obra de Barbara Guest representa un punto de referencia tan singular como necesario en el mapa de la escritura experimental en inglés del último medio siglo.

Barbara Ann Pinson nació en 1920 en Wilmington, Carolina del Norte, y residió con distintos parientes en West Virginia, Florida y California hasta que concluyó la educación secundaria. Estudió literatura inglesa en la Universidad de Los Ángeles y en la Universidad de Berkeley, donde se licenció en 1943. Sobre este particular la escritora señaló en 1999: «Alguien me preguntó una vez: “¿Fuiste a la universidad?” Yo era un pájaro raro, según esta persona. Yo quiero ser un pájaro raro. Respondí: “sí, fui, pero no aprendí nada”»². Tres años después se trasladó a Greenwich Village, Nueva York. Guest describió en 2002 la impresión que le causó la ciudad en 1946: «Nueva York era entonces una mezcla de artes. Y si caminabas por la calle era probable que te toparas con otros artistas. Todo era nuevo para mí. Nueva York era sumamente nueva y moderna [...]. Pero cuando llegué era la guerra [*sic*], y muchos refugiados estaban en Nueva York. Estos artistas nos salvaron. Nos enseñaron muchísimas cosas»³. Entre estos artistas se hallaban Anni y Josef Albers, Louise Bourgeois, André Breton, Salvador Dalí, Marcel Duchamp, Max Ernst, Yvan Goll, Arshile Gorky, Hans Hofmann, Fernand Léger, André Masson, Piet Mondrian y Man Ray.

Al concluir la contienda bélica la escritora empezó a tratarse con la sociedad de poetas y artistas que se formó en la ciudad del Hudson en el

² «Remarks» (123).

³ Elisabeth A. Frost y Cynthia Hogue (eds.), *Innovative Women Poets: An Anthology of Contemporary Poetry and Interviews* (2006) (354).

umbral de la Guerra Fría⁴. En 1947 Stephen Guest (un traductor inglés que había emigrado a Estados Unidos en los años treinta y con quien se casaría en segundas nupcias) le presentó a Hilda Doolittle (más conocida como H.D.), una poeta señera de las vanguardias estadounidenses que iba a ejercer un gran ascendiente sobre su obra. Entre 1951 y 1959, Guest trabajó de editora asociada para la influyente revista de arte *ARTnews*, volvió a casarse, crió a dos hijos y se relacionó asiduamente con artistas, galeristas, críticos y escritores de Manhattan vinculados a la denominada Escuela de Nueva York. Este círculo estaba conformado sobre todo por hombres, y son sus nombres los que protagonizan las historias, antologías y catálogos que marcaron la política cultural de la segunda mitad del siglo XX en los Estados Unidos. Algunos de los poetas cercanos a la escuela, como John Ashbery y Frank O'Hara, no tardaron en adquirir fama bajo la etiqueta «The Poets of the New York School».

Esta calificación es una referencia a la antología del mismo título que publicó en 1969 John Bernard Myers, fundador de la galería de arte Tibor de Nagy. El local abrió sus puertas en 1950 en el Lower East Side, un barrio señalado por atraer a inmigrantes y disfrutar de una notable diversidad cultural. Unos de sus propósitos era ocupar el vacío que había dejado Peggy Guggenheim, quien había cerrado su famosa galería *The Art of This Century* tres años antes, tras exponer obras de figuras fundamentales de las vanguardias europeas y americanas. Como es sabido, *The Art of This Century* fue clave en la constitución y difusión del expresionismo abstracto y la Escuela de Nueva York, al contar con personalidades como Joseph Cornell, Hans Hofmann, Willem de Kooning, Robert Motherwell, Jackson Pollock, Ad Reinhardt o Mark Rothko. Atento a las sugerencias de expertos como Clement Greenberg o el propio de Kooning, Myers se propuso crear un espacio de exposición para artistas más jóvenes⁵. En

⁴ Según Louis Menand, la Guerra Fría comenzó en los Estados Unidos el 27 de marzo de 1947, cuando el presidente Harry S. Truman leyó ante el Congreso su discurso sobre la oposición entre «dos modos de vida». Esta oposición sería conocida como «doctrina Truman», *The Free World: Art and Thought in the Cold War* (2021) (4-5).

⁵ Entre estos artistas se hallaban Carl André, Darby Bannard, Nell Blaine, Helen Frankenthaler, Jane Freilicher, Robert Goodnough, Grace Hartigan, Alfred Leslie, Fairfield Porter y Larry Rivers. Tibor de Nagy, cofundador del local, explicó en 1976 las razones

este marco, la etiqueta «The Poets of the New York School» resultaba tan llamativa como incongruente, por cuanto la asociación con la escuela de pintores ponía de relieve el escaso o nulo renombre de los poetas. Aparte de Ashbery y O'Hara, los escritores reunidos en la antología de Myers eran poco o nada conocidos a finales de la década de los sesenta: Joseph Ceravolo, Kenward Elmslie, Kenneth Koch, Frank Lima, James Schuyler, Tony Towle y la propia Guest⁶.

El primer libro de poemas de Guest, *The Location of Things*, apareció en 1960, precisamente en Tibor de Nagy Editions, sello que también contaría con títulos de Ashbery, Ceravolo, O'Hara y Koch. Aquel mismo año, Donald Allen, a quien Guest conocía de los años de Berkeley, incluyó cuatro composiciones de la poeta y varios textos de Ashbery, O'Hara, Koch y Schuyler en *The New American Poetry: 1945-1960*. Esta antología se ha erigido en una obra de referencia indispensable para quien desee asomarse a la dinámica historia de la poesía experimental estadounidense de la segunda mitad del siglo XX. En un prólogo tan sucinto como general, Allen explicaba los criterios a los que se había atendido para preparar su selección: la nueva poesía mostraba una estrecha, aunque imprecisa, relación con la inventiva propia de la pintura expresionista abstracta y el jazz de aquellos lustros (el *bebop*, especialmente) y, en términos formales, se regía por el rechazo de los patrones estróficos y métricos convencionales del «verso académico», toda vez que, conforme al modelo de Ezra Pound y William Carlos Williams, anteponía el verso libre y la tipografía «abierta»⁷.

para su apertura: «Conocíamos a toda esta gente: Jackson Pollock, de Kooning, Kline y demás. Todos ellos pensaban —Peggy Guggenheim se había ido— que no había una salida para los jóvenes a los que habían influido; hacía muchísima falta una galería. Y ellos nos animaron», «Oral History Interview with Tibor de Nagy», *Smithsonian Archives of American Art* (1976).

⁶ La antología de Myers incluía también obras de los pintores Fairfield Porter, Red Grooms, Joe Brainard, Robert Goonough, Alex Katz, Neil Welliver, Norman Bluhm, Jane Freilicher y Alan D'Archangelo.

⁷ Donald Allen (ed.), *The New American Poetry: 1945-1960* (1960, 1999) (xi). A finales de los cincuenta, O'Hara, que era buen amigo de Guest, frecuentó el Five Spot, el célebre club de jazz situado en el centro de Manhattan donde tocaron personalidades descolantes del *bebop* y el *free jazz* como Thelonious Monk, John Coltrane y Ornette Cole-

Apertura y libertad son dos términos habituales en las descripciones de la poesía neovanguardista, pese o, probablemente, gracias a su relativa imprecisión. En el caso concreto de Guest, apertura y libertad se definen principalmente con arreglo a su singular asimilación de la última fase de Mallarmé y de las artes visuales de posguerra, sobre todo el expresionismo abstracto y el surrealismo. Sin embargo, el valor de la obra poética de Guest ha quedado desdibujado por la relativa indiferencia con que suele tratar esta singularidad una crítica literaria y cultural centrada mayormente en catalogar grupos y tendencias dominantes. Tal indiferencia contrasta con el sostenido interés que continúan despertando en este esquema crítico antologías como *The New American Poetry: 1945-1960* y escritores de la escuela de Nueva York como Ashbery y O'Hara⁸.

Un ejemplo reciente de este contraste puede hallarse en *The Free World* de Louis Menand, una ambiciosa historia cultural aparecida en 2021, centrada en dilucidar las múltiples facetas que fueron constituyendo el polí-

man. No resulta sencillo establecer un vínculo directo entre la estética de la escritora y la del *bebop*, más allá del aire de familia propio del momento histórico. En 1968, cuando se le pidió que caracterizara la poética de los años cincuenta, Charles Olson señaló que no existía tal poética (ni tampoco la clase de agrupaciones y asociaciones que proponía Allen en su antología), sino la música de Charlie Parker (Charles Olson, *Mutbolagos; The Collected Papers and Interviews. Vol. II* [1979] [71]). Como ha argumentado Benjamin Lee acerca de las denominadas estéticas de la espontaneidad que cundieron por aquella época, «las destacadas e idiosincrásicas ideas de improvisación proyectadas en la música de Parker y sus colaboradores se cruzaron con los acercamientos improvisadores de otros medios, lo que aumentó su impacto colectivo. Al darle a la pintura el nuevo significado de acción, gesto o acontecimiento, los expresionistas abstractos captaron la imaginación de poetas de la Escuela de Nueva York como Frank O'Hara, John Ashbery, Kenneth Koch, James Schuyler y Barbara Guest», «Spontaneity and Improvisation in Postwar Experimental Poetry», Joe Bray, Alison Gibbons y Brian McHale (eds), *The Routledge Companion to Experimental Literature* (2012) (75-76).

⁸ Sobre el lugar que ocuparon las mujeres en las antologías de poesía de la época, Menand indica: «De los cincuenta y dos poetas de *The New Poets of England and America* (1957) seis eran mujeres; en la segunda selección (1962), de sesenta y dos poetas siete eran mujeres. De los cuarenta y cuatro poetas de *The New American Poetry* (1960) cuatro eran mujeres. De los veinticinco poetas de *Contemporary American Poetry* (1962), la antología que preparó Donald Hall para Penguin, dos eran mujeres. En la antología *The New Poetry* de A. Álvarez (también de Penguin y de 1962) había diecinueve poetas y ninguna mujer», *The Free World* (547).

drico concepto de libertad en la cultura estadounidense de la Guerra Fría. El capítulo «El libre juego de la mente» toma en consideración *The New American Poetry: 1945-1960* en el marco de las denominadas «guerras de las antologías», que el autor interpreta según la oposición entre verso académico y verso vanguardista⁹. En la colección de Allen despuntan los poetas de la Escuela de Nueva York porque, según Menand, se mostraban «irónicos, juguetones [y] urbanos», «estaban influidos por la poesía francesa, no por Williams o Pound», y «se diferenciaban de los demás en que eran (o actuaban como si fueran) poco serios con respecto a la poesía misma». Esta descripción recuerda a la que proporciona David Lehman en *The Last Avant-Garde: The Making of the New York of Poets*, una obra de referencia sobre este grupo de escritores. Para definir su poesía, Lehman subraya «el ingenio, el humor y la ironía avanzada de la *blague* (es decir, la broma o el chiste insolente)», su actitud «jubilosamente irreverente» y su decidido uso de «dispositivos cómicos»¹⁰. Así, considerados desde estas dos perspectivas panorámicas, Ashbery, O'Hara, Guest, Koch y Schuyler presentan una sensibilidad netamente distinta de la que caracteriza, por ejemplo, a Charles Olson, Denise Levertov, Robert Creeley, Edward Dorn, Lawrence Ferlinguetti, Lew Welch, Philip Lamantia, Jack Kerouac, Allen Ginsberg y Gregory Corso, conocidos representantes de Black Mountain, San Francisco Renaissance y Beat Generation, los otros tres grupos destacados en la antología de Allen.

Ahora bien, establecidas estas distinciones, la obra de Guest aún se encontraría lejos de encajar en la descripciones catalogadoras que ofrecen Lehman y Menand¹¹. Las vertientes experimentales que le atrajeron de la poesía de Mallarmé (sobre todo, el aprovechamiento del espacio de la página en *Una tirada de dados*) no divergen mucho de las que siguieron y adaptaron Williams y Pound, precisamente. Si extrapolamos la descripción de la nueva estética de Mallarmé propuesta por Barbara Johnson,

⁹ *The Free World* (494).

¹⁰ David Lehman, *The Last Avant-Garde: The Making of the New York School of Poets* (1999) (4, 20).

¹¹ Este tipo de descripciones han abundado pese a su falta de rigor, como advirtió Marjorie Perloff hace casi medio siglo: «al final, dadas las diferencias entre estos poetas, la etiqueta de grupo (producto de su compartida lealtad a los pintores neoyorquinos) resulta en gran medida irrelevante», *Frank O'Hara: Poet Among Painters* (1977) (13).

Guest se detuvo en «los patrones y pistas del significante, prestando una nueva atención a la sintaxis, el espaciado, la intertextualidad, el sonido, la semántica, la etimología e incluso las letras individuales»¹². La exploración de las posibilidades del significante, unida a la libertad para moverse y actuar sin trabas por la página, a la ventura de imprevistas vinculaciones textuales, acústicas y plásticas –sin excluir las sinestésicas–, permitirá a la escritora desarrollar una singular retórica reticente, alusiva y aun hermética. Como se ha adelantado, esta exploración se verá impulsada por una sutil asimilación del expresionismo abstracto y el surrealismo.

De este modo, sin necesidad de cultivar la broma y la irreverencia (como hicieron, aunque no de manera continuada, Ashbery y O'Hara), Guest evitará la retórica expositiva, representacional y directa que cundió en la poesía de los cincuenta, incluida la de algunos de sus compañeros de grupo (por no hablar de la denominada «poesía confesional», convencionalmente identificada con Robert Lowell, Sylvia Plath y Anne Sexton), hasta distanciarse de los cauces discursivos en que se asentó buena parte de la escritura de su época¹³. De ahí que ni siquiera a partir de una publicación tan profundamente influyente como *The New American Poetry: 1945-1960* (probablemente el lugar más antológico que hayan llegado a ocupar sus poemas) resulte hoy sencillo situar con nitidez la biografía y la bibliografía de Guest en el complejo campo de la cultura estadounidense de posguerra.

¹² Barbara Johnson, «Mallarmé Gets a Life», *London Review of Books* (1994).

¹³ En su análisis de los distintos modos en que O'Hara, Ashbery y Guest adaptaron el surrealismo y el expresionismo abstracto, Charles Altieri señala el protagonismo que adquirió Robert Lowell en el mundo de las letras de los Estados Unidos durante los años cincuenta, cuando «los principales modernistas seguían siendo eminencias grises que definían qué debía ser la poesía». Altieri concluye: «quizás la única liberación posible era que los poetas aprovecharan las oportunidades del fermento intelectual que los pintores estaban creando», «Surrealism as a Living Modernism: What the New York Poets Learned from Two Generations of New York Painting», Jennifer Ashton (ed.), *The Cambridge Companion to American Poetry Since 1945* (2013) (54).

OSCURA IDENTIDAD

La reticencia que Guest cultivó en su escritura parece corresponderse con la relativa oscuridad que envolvió su imagen de poeta. Esta conjetura cobra sentido si cotejamos sus poemas con los de O'Hara, un escritor que no sólo estuvo estrechamente vinculado a ella, tanto en el plano biográfico como en el bibliográfico, sino que se transformó en todo un protagonista de la poesía estadounidense a raíz de la publicación de *Lunch Poems* en 1964 y del accidente que acabó con su vida meses después, cuando acababa de cumplir cuarenta años. En 2014, con motivo del quincuagésimo aniversario de la primera edición de este reputado libro, Ashbery vino a coincidir con las ideas expuestas por Allen en *The New American Poetry* al señalar la falta de convencionalismo que distinguía *Lunch Poems* del resto de la poesía de la época: «Ningún otro poemario de los años sesenta contribuyó más a hacer añicos la congelada superficie de la poesía académica del momento [...]. El desengañado entusiasmo de Frank lleva al lector a un maravilloso universo medio ficticio en el que nos codeamos con Lana Turner, Billie Holiday, Rajmáninov y las Madres de América»¹⁴. No es extraño que aparezcan nombres de sociedad en la poesía de O'Hara, sobre todo los ligados al mundo de las artes. Su poema más famoso, «The Day Lady Died», esboza ágilmente a un viandante en primera persona que, inmerso en la inmediatez callejera de Nueva York, no sólo nombra de pasada a Miss Stillwagon, Brendan Behan y Jean Genet, sino que menciona el veloz vistazo al periódico que de pronto lo llevará a recordar una canción susurrada por Billy Holiday, la personalidad del jazz recientemente fallecida: «despreocupadamente pido un cartón de Gauloises y un cartón / de Picayunes y un *NEW YORK POST* con la cara de ella // [...] y todo el mundo y yo dejamos ya de respirar». El poema parece compuesto al paso de los ecos de la sociedad y la cultura estadounidenses de los años cincuenta¹⁵.

Otra composición indicativa de la manera rupturista que Ashbery subrayó en la poesía de O'Hara se titula, significativamente, «Con Bar-

¹⁴ John Ashbery, «Preface», *Lunch Poems: 50th Anniversary Edition* (1964, 2014) (vii-viii).

¹⁵ Donald Allen (ed.), *The Collected Poems of Frank O'Hara* (315).

bara Guest en París» (1958). Este poema, de carácter autorreflexivo, comienza planteándose juguetonamente un universo poético donde el gesto de codearse con nombres célebres queda suspendido entre la solemnidad y la socarronería: «¡Oh, Bárbara! ¿Tú piensas / que alguna vez le pondrán nuestro nombre a algo como / *rue Henri-Barbusse* o / *canard à l'Ouragan?*»¹⁶. Se diría que la humorística y apremiante manera de apostrofar que resalta en este y otros poemas de tono semejante firmados por O'Hara buscara precisamente hacer explícito el incierto lugar que ocupaban los poetas en la sociedad de entonces, marcada como estaba por la compleja política cultural que había generado el vaivén de intelectuales entre París y Nueva York al menos desde la Primera Guerra Mundial. Tal reflexión metapoética se inscribiría en el controvertido trasfondo de manifiestos declaradamente políticos que entretejieron en torno a la Segunda Guerra Mundial nombres fundamentales de la poesía vanguardista como Louis Aragon, Gottfried Benn, Filippo Tommaso Marinetti o el mismo Ezra Pound. En los primeros versos de otro poema de 1958, titulado precisamente «A Gottfried Benn», O'Hara también se sirve del apóstrofe para denunciar, de un modo sentencioso y declarativo, el utilitarismo al que se había entregado el escritor alemán en tiempos de nacionalismo y guerra:

La poesía no es instrumentos
que funcionan a veces
y entonces echan a andar y te dejan
[...]
la poesía es parte de tu ser¹⁷

Se diría que, al menos en esta composición, O'Hara supiera con certeza en qué lugar exacto se sitúan el poeta y el poema con relación a la sociedad.

A diferencia de O'Hara, Guest organiza algunos de sus primeros poemas de una manera notablemente más matizada e indirecta, con pausa, contención y economía de medios, como si escribiera a tientas, apuntando, sin dar a entender gran cosa. Un caso ilustrativo es «Histo-

¹⁶ *The Collected Poems of Frank O'Hara* (1995) (310, 542).

¹⁷ *The Collected Poems of Frank O'Hara* (309).

ry», una composición de 1959, dedicada precisamente a O'Hara, incluida en *The Location of Things*. La premisa del título —*el lugar de las cosas*— se insinúa en diferentes puntos del libro como si se tratase de una indagación poética. En «History», concretamente, las posibles referencias personales enmarcadas por dos apóstrofes («Vieja cosa», sugerido al principio del poema; «Mon ami!», resaltado hacia el final) se difuminan en vista de los sobresalientes versos centrales, cuando, poco después de quedar destacada la primera persona del singular («yo recuerdo»), se lee:

y fuimos desterrados

Al suspirar

extraños

somos

el último aliento uniforme

poetas¹⁸

En el paulatino escalonarse de las palabras sobre la página va manifestándose una determinada incertidumbre respecto del lugar que ocupan los poetas en el poema y en la sociedad, como si, mediante un premioso proceso de extrañamiento y espectralización de categorías gramaticales (el tiempo y el número), acentuado por la carencia de puntuación y de un orden sintáctico expreso, las personas poéticas devinieran cosas y viceversa, y únicamente cupiera encontrar una serie de puntos de referencia vital en el plano del «último aliento uniforme» que las inscripciones textuales describen brevemente, como si la biografía de tales personas sólo alcanzara a darse a conocer *in extremis*, oscuramente, con un tiento y un comedimiento insólitos, al ir adentrándose en los espacios que abren las palabras, y persona y cosa, escritor(a) y escritura, poeta y poema, fueran una y otra cosa al mismo tiempo, en una suerte de nece-

¹⁸ *The Collected Poems of Barbara Guest* (23).

sario ir singularizándose, un inusitado ir alentando que, entre actividad y pasividad, fuese definiendo su posible lugar en la página.

No en vano el apóstrofe (la figura consistente en volverse a un lado para invocar a un tercero, animado o inanimado, presente o ausente, a una entidad abstracta o a una persona, sin excluir la propia) ha sido definido como el tropo de la vocación poética, la apasionada manifestación de la persona en la lírica¹⁹. A partir de este desvío retórico, hay poetas que se constituyen como poetas cuando entran, precisamente, no en sociedad, sino en poesía; esto es, cuando la persona se inscribe en el poema como entidad textual, despersonalizándose en cuanto personaje o máscara, figuración de aliento y voz. La reticencia por la que se distingue la poesía de Guest, en la medida en que quepa categorizarla de lírica, está asociada a esta sentida pero indirecta forma de identificarse: el acto de habla de la apelación viene a ser un alentar y un invocar de poetas («Mon ami!»), un alentarse e invocarse entre poetas que permite que las palabras vayan conformándose poco a poco por la página hasta dar lugar a una posible identidad de poeta y poema: «extraños / somos // el último aliento uniforme // poetas». Esto es, la configuración de un «nosotros» singular, una rara forma personal que, como se entrevé en la trayectoria de Guest, se altera, desdobra y arrebatata misteriosamente, como una suerte de tercero (in)animado.

Tras esta configuración del poeta como entidad textual reticente se hallaría una de las célebres «divagaciones» que Stéphane Mallarmé escribió a finales del siglo XIX en torno a la denominada «crisis del verso»: «La obra pura implica la desaparición elocutiva del poeta, que cede la iniciativa a las palabras, por el choque de su desigualdad movilizadas; se iluminan con reflejos recíprocos, como una virtual estela de fuego sobre piedras preciosas»²⁰. Tanto para Mallarmé como para otros simbolistas ceder la iniciativa a las palabras suponía, principalmente, liberar sus aspectos materiales (sobre todo, los sonoros): es decir, abrirse a las posibilidades combinatorias de los significantes. Si

¹⁹ Jonathan Culler, «Apostrophe», *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction* (1981) (138, 142).

²⁰ Stéphane Mallarmé, *Oeuvres Complètes* (1945) (366).

se lee la poesía de Guest tomando en consideración esta «desaparición elocutiva del poeta», no sorprenderá mucho que, en el mencionado congreso de Barnard College, la escritora afirmara no sólo que el poema «va de lugar en lugar tratando de encontrar una identidad», sino que el «mundo» que, una vez cedida la iniciativa a las palabras, podemos construir en la página, nos proporciona una «gran oportunidad para que nos convirtamos en nosotros mismos».

Si reparamos en los inesperados nexos entre sentidos que sugieren las reverberaciones textuales, acústicas y plásticas rastreables en las palabras que se despliegan en la página, «History» se nos presenta como un espacio en expansión, proliferante, donde cabe dar con identidades posibles. Este moverse y mudarse verbal, este peculiar aventurarse en el devenir lingüístico (una modalidad de la amplificación, en términos retóricos), describe para la poeta el «hermoso viaje» que, al igual que Ulises, emprendemos tanto en la escritura como en la lectura: «no debe tener ninguna traba, nada que impida a esa palabra ir a la página donde desea estar, y donde sabemos que debe estar, porque nos los dice»²¹. Según explica Guest en el ensayo del mismo título, «The Beautiful Voyage», el poema «no debe ser programático, ni didáctico, ni ostentoso»; conviene, más bien, «*estar a oscuras* al principio del viaje» y, al final, «*encontrarse con la oscuridad identidad del poema*»²². Tal insistencia en la oscuridad del trayecto en su conjunto invita a deducir que para Guest la escritura y la lectura de poesía equivalen a procesos indagatorios que requieren tanteo y atención: exploraciones lingüísticas y textuales de signo abierto, sigiloso y provisional aun cuando apunten, negativamente o no, al encuentro y a la identificación.

Incluso un poema de corte más convencional incluido en *The Location of Things* como el antologado «Parachutes, My Love, Could Carry Us Higher», ordenado como está en torno a un apóstrofe amoroso repetido tres veces («My Love»), construye una composición de lugar marcada por la incertidumbre y la inquietud:

²¹ «Remarks» (124).

²² Barbara Guest, *Forces of Imagination: Writing on Writing* (2003) (80-81).

Tan sólo dije que yo no sabía
 Y ahora tú me sostienes a mí
 [...]
 Aun así, alrededor de la red estoy flotando
 [...]
 Ahora la suspensión, dices
 Es exquisita. Yo no lo sé.

La composición va encabalgándose hasta converger en una sutil sugere-
 ncia de indeterminación metafísica. Los reflejos recíprocos entre las
 figuras y sintagmas que giran en torno a la reiterada oración copulativa
 («I am») anuncian, si no la desaparición, al menos la desorientación
 elocutiva del yo:

Esta amplia red, yo estoy hollando agua
 Cerca de ella, van subiendo las burbujas y la sal
 Secándose en mis pestañas, y aun así no estoy más cerca
 Del aire que del agua. Estoy más cerca de ti
 Que de la tierra y estoy en un océano más extraño
 De lo que yo deseaba.

«The Open Skies», escrito por aquella misma época, en 1962, resulta
 llamativo por una retórica sigilosa e indagatoria semejante a la de «His-
 tory». Sin puntuar, perceptiblemente pautada y pausada por los espa-
 cios en blanco, la segunda sección del poema desemboca en una pre-
 gunta que anima a proseguir la lectura más allá de los límites
 establecidos en principio por la numeración y el título:

Patrón de la deriva Es ojo de aire
 extraviado efímero visible mano conforme a cielo forma?²³

Estos dos versos confirman una tendencia, de raigambre mallarmeana,
 definida por el espaciamiento, la apertura, el desvío, la elipsis, la alite-
 ración, la abstracción y la intertextualidad, tendencia que irá acentuán-
 dose hasta resultar dominante en los libros de la memorable última

²³ *The Collected Poems of Barbara Guest* (49).

etapa de Guest, desde *Fair Realism* (1989) y *Defensive Rapture* (1993) hasta *The Red Gaze* (2005). Un ejemplo sobresaliente de esta tendencia se halla en un libro notablemente metapoético como *Rocks on a Platter: Notes on Literature* (1999):

FANTASMA

(ensueño)

(pasión)

en canoa

de doce-tonos

o *Helena en Egipto*.²⁴

La disyuntiva que al final introduce la referencia al poemario *Helena en Egipto* de H.D. (a partir de la alusión a una técnica compositiva no expresiva como es el dodecafonismo) refuerza el carácter espectral de la travesía musical esbozada justo antes: dos versos encabalgados han perfilado con contadas palabras el sentido sondear onírico sugerido por los sustantivos precedentes: «(ensueño) / (pasión)». El valor absoluto que el sustantivo titular del poema («FANTASMA») adquiere al aparecer aislado y en mayúsculas sobre la página queda primero en suspenso por el espacio en blanco y luego relativizado por ambos sustantivos, que se destacan al aparecer en minúsculas y entre paréntesis. Estos sustantivos se presentan, pues, en marcado contraste, poco menos que como rastros del primero. No es de extrañar esta impresión de huella, toda vez que los nombres parentéticos recuerdan la ilusión que pone etimológicamente de manifiesto el título. «Fantasma» signifi-

²⁴ *The Collected Poems of Barbara Guest* (440-441).

ca mera imagen, aparición absoluta, como lo serían, de hecho, todas las palabras: figuras espectrales que cobran realidad en relación o comparación con otras palabras.

Para el lector avezado a los elementos más misteriosos y aun místéricos de la poesía vanguardista en inglés, las reverberaciones de este espectro pueden seguir creciendo retrospectivamente más allá del parco poema de Guest, por cuanto la referencia final evoca a la Helena de «apasionada habla» que recreó H.D., a menudo considerada una poeta de poetas. «Encantadora» y «encantada», Helena navega como «un fantasma o un sueño», «traspuesta o traducida», de Grecia a Egipto, pero «no quiere olvidar», ya que es «tanto fantasma como realidad»²⁵. El poema de Guest se expande, amplificándose y dispersándose a un mismo tiempo, al menos hasta asomarse al trasfondo mítico que H.D. despliega en su poemario. De este modo la escritora construye en la página un lugar textual donde, precisamente por la extremada sobriedad de su arquitectura, no dejan de resonar, asociarse y entreverarse formas de «habla», ambivalentemente vivas y muertas, míticas y reales, en una suerte de espectralización (ensoñación, trasposición, traducción) mediante la cual puede ir haciéndose realidad una identidad posible. Un lugar textual que aparece, en gran medida, rondado, alentado, apalabrado por poetas.

Además de posibles intertextos musicales y literarios, elementos distintivos de este y otros poemas de Guest son, en resumidas cuentas, la apertura espacial de la página, el énfasis en las posibilidades sonoras y tipográficas, la fragmentación y tensión sintácticas, y la correlativa vinculación paratáctica entre los distintos bloques de texto de acuerdo con un uso tan escaso como idiosincrásico de la puntuación (uso que entroncaría con la «silvana puntuación» de Emily Dickinson, que emboscó la sintaxis al punto de alterar irreversiblemente las vías convencionales de lectura). Mecanismos vanguardistas como estos los empleó a conciencia, dentro del cauce imagista, Ezra Pound, atento a las premisas de la poesía más visual de Mallarmé. Ahora bien, a diferencia del artífice de los *Cantares*, Guest combina estos elementos con economía

²⁵ H.D., *Helen in Egypt* (1961) (1, 3, 13, 116, 213, 265). Para «poeta de poetas», véase la introducción de Horace Gregory para esta edición de *Helen in Egypt* (ix).

de medios, modulando la tensión entre los bloques de texto de modo que su «apasionada habla» de poeta alcance a desbordarse por los espacios en blanco, si bien de manera circunspecta, prácticamente inexpresiva, en un medido movimiento de contraste entre revelación y ocultación, como si el lugar del habla en la página hubiera que ir definiéndolo a tientas, con conciencia de su naturaleza espectral e inaprensible, como quien contuviera el aliento, y sólo entonces, cediendo a la incertidumbre de un viaje sin trabas, fuese posible «encontrarse con la oscura identidad de un poema».

LA GRANDE PERMISSION

Los principios de apertura y libertad que orientan la poesía de Guest no sólo partieron de las mencionadas premisas mallarmeanas respecto del significante, la intertextualidad, la sintaxis, el espaciado, la puntuación y la acústica. Como se ha esbozado, la escritura poética y ensayística de posguerra en los Estados Unidos se vio animada por los replanteamientos que impulsaron las artes visuales asociadas al expresionismo abstracto y al surrealismo. Los escritores que Myers seleccionó para su antología, *The Poets of the New York School*, trabajaron de críticos de arte, compusieron poemas sobre pintura y otros medios visuales y, en colaboración con diversos artistas, produjeron obras de teatro, películas, litografías, etc.²⁶ Además de crítica, Guest hizo collages e incluso algún cómic (con dibujos de Joe Brainard). Por otro lado, importa recordar que entre los refugiados llegados de Europa de los que la escritora tuvo conocimiento al poco de llegar a Nueva York en

²⁶ La defensa del valor que las artes visuales adquirieron para todos los escritores de la antología estaba también tras la crítica que James Schuyler dirigió a quienes se empeñaban en establecer un marco meramente literario para trazar la ascendencia estética de los distintos poetas neoyorquinos. En el ensayo «Poet and Painter Overture» (1960), recogido en la sección de poéticas que cerraba la colección de Allen, *The New American Poetry: 1945-1960*, Schuyler afirmaba categóricamente la importancia fundamental que tenía la pintura para entender la singularidad de su grupo: «Kenneth Koch escribe sobre Jane Freilicher y sus pinturas; Barbara Guest es *collagiste* y expone; Frank O'Hara decidió ser artista cuando vio una escultura asiria en Boston; John Ashbery intentó a veces emular a Léger; y así sucesivamente», *The New American* (418-419).

los años cuarenta se hallaban surrealistas de primera línea como André Breton, quien vivió en América entre 1941 y 1946²⁷.

En el ensayo «The Shadow of Surrealism» (1987), Guest destacó los puntos de referencia que guiaron su formación de poeta y crítica de arte:

Crecí a la sombra del surrealismo. En esa atmósfera creativa de ritos mágicos no había una separación reconocida entre las artes. Quienes compartíamos esta atmósfera iluminada por Apollinaire, Éluard, Valery, Breton, nos considerábamos parte de un hemisferio en el que todas las artes evolucionaban unas en torno a otras [...].

Durante la explosiva época del expresionismo abstracto [...] admiramos la obra de los pintores que rompían las reglas del arte al plasmar en el lienzo el estado emocional del pintor (que de otro modo quedaría oculto) [...].

El arte como reflexión se vuelve más instantáneo, voluntarioso, entusiasta, liberado por la acción.²⁸

Extrapolando la idea central que Harold Rosenberg expuso en el célebre ensayo «Los pintores de acción americanos» (publicado en 1953 en *ARTnews*), la escritora empieza a tratar el texto como un espacio donde «actuar», no donde «reproducir, rediseñar, analizar o “expresar” un objeto, real o imaginado»²⁹. El poema se libera por la acción y viceversa: la acción de la persona biográfica se confunde con la acción de la persona textual. Se trata de que en la página se produzca no un poema en el sentido mimético y expresivo convencional, sino un acontecimiento poético. Como señaló Guest en el congreso de Barnard College, este aconte-

²⁷ Para la crítica de arte de Guest, véase la recopilación *Dürer in the Window: Reflexions on Art* (2003), donde, además de colaboraciones con artistas, se reúnen reseñas y ensayos sobre Jean Arp, Stephen Etner, Childe Hassam, Theodore Stamos, Richard Stankiewicz, Ludwig Bemelmans, Gustav Wolf, Alfonso Ossorio, Moura Chabor, Enrico Donati, Louise Nevelson, Alfred Leslie, June Felter, Tony Smith, Helen Frankenthaler, Mary Abbott, Louise Bourgeois, Leatrice Rose, Piet Mondrian, Grace Hartigan, Robert Goodnough, Richard Tuttle y Joan Miró, entre otros.

²⁸ Existen al menos dos versiones de «The Shadow of Surrealism»: la transcripción de una conferencia leída en 1986 en la galería Kouros de Nueva York y una versión ampliada y publicada en 1987. Véase *Forces* (51-52).

²⁹ Harold Rosenberg, «The American Action Painters», Jed Perl (ed.), *Art in America (1945-1970): Abstract Expressionism, Pop Art, and Minimalism* (2014) (227).

cimiento puede ser «uno de los encantos que va a llegar en plena página, cuando nos deja asombrados, atónitos, algo para lo que no estamos preparados»³⁰. El asombro se producirá en la medida en que los elementos lingüísticos que sirven normalmente para crear significado en el poema, como la semántica y la sintaxis, se distribuyan por la página como si de la superficie de una composición pictórica se tratara.

El profundo impacto que tuvo el surrealismo en la cultura neoyorquina de posguerra quedó reflejado en *Dada, Surrealism, and Their Heritage*, la exposición que organizó en 1968 el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Fue la primera dedicada en exclusiva a estos movimientos desde *Fantastic Art, Dada, Surrealism* (1936), una muestra que ya había dejado su impronta en poetas y críticos como Ashbery, gracias a la amplia cobertura que le dedicó la revista *Life*³¹. También en 1968, Ashbery explicó por qué juzgaba el surrealismo «una fuerza renovadora»: «Una vez entrevisté al poeta Henri Michaux, quien me dijo que, aunque no se veía a sí mismo como un surrealista, el surrealismo había sido la principal influencia en él como escritor, porque le dio el permiso (*la grande permission* fue la frase que empleó) para hacer lo que quisiera. En este sentido, todos estamos en deuda con el surrealismo; el arte significativo de nuestro tiempo no habría podido producirse sin él»³². Cabe deducir que Ashbery tasaba el alcance de tal «fuerza

³⁰ «Remarks» (123). En el ensayo de Rosenberg también cabe rastrear el trasfondo de las declaraciones que hizo Guest en Barnard College sobre el lugar que el poeta ocupa en la sociedad: «Muchos pintores eran marxistas [...]; habían estado tratando de pintar la Sociedad. Otros habían intentado pintar el Arte (el cubismo, el postimpresionismo); lo que viene a ser lo mismo. El gran momento llegó cuando se decidió pintar... sólo pintar. El gesto en el lienzo fue un gesto de liberación respecto del Valor: político, estético, moral», «The American» (230-231). En resumidas cuentas, la esfera de acción del artista ya no era la sociedad (como había propuesto Trotsky en *Literatura y revolución*), sino el lienzo.

³¹ El catálogo de la exposición *Surrealism Beyond Borders*, organizada en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York entre 2021 y 2022, parte de esta premisa no periódica para reivindicar que «la vida del surrealismo continúa hoy», Stephanie D'Alessandro y Matthew Gale, «The World in the Time of the Surrealists», *Surrealism Beyond Borders* (2021) (18).

³² John Ashbery, «The Heritage of Dada and Surrealism», *Reported Sightings* (1989) (7). Para el surrealismo de Ashbery, véase, por ejemplo, *Surrealist Poetry in English*, antología publicada en 1986 por Penguin, una editorial, si no canonizadora, al menos prestigiante y popularizadora. Véase, asimismo, Susan McCabe, «Stevens, Bishop, and Ashbery: A Surrealist Lineage», *Wallace Stevens Journal* (1998).

renovadora» en el contexto de la «poesía académica» que, a su modo de ver, O'Hara había hecho «añicos» cuatro años antes con *Lunch Poems*.

La grande permission se extendía a las políticas de género. De ahí que Ashbery condenara sin ambages la homofobia de Breton: «La libertad sexual, proclamó, significaba todo tipo de acto sexual concebible, excepto la homosexualidad [...]. Restringir algo proclamado como “total” es convertirlo en su opuesto limitado»³³. Ahora bien, si para Ashbery la adopción de la libertad surrealista trajo aparejada la decisión de criticar la homofobia de su adalid, para Guest supuso un perspicaz replanteamiento de la figura de la mujer. La escritora precisó a su manera el sentido de *la grande permission*: el surrealismo «significaba libertad, especialmente para una mujer»³⁴. Importa recordar que Guest fue la única poeta que apareció en la colección de Myers³⁵. Para la escritora, la mujer, que había sido idealizada y fijada por los surrealistas como el objeto del *amour fou* (una exótica figura hipersexual destinada a liberar las energías masculinas), se libera para poder perseguir la «movilidad poética», de acuerdo con un «arte asociativo» capaz de dejar entrever «una resplandeciente empatía impersonal»³⁶. Como se verá, este dinámico «arte aso-

³³ *Reported* (6).

³⁴ Véase Rachel Blau DuPlessis, *Blue Studios: Poetry and Its Cultural Work* (2006) (169-170).

³⁵ Tras la Segunda Guerra Mundial creció en Estados Unidos la expectativa de que las mujeres se centrasen exclusivamente en la esfera doméstica; como consecuencia, se recortaron sus libertades. Según estadísticas sobre estudios superiores, empleo, edad de matrimonio y natalidad, la situación de la mujer era más complicada en 1963 que en 1945 e incluso 1920 (Menand, *The Free World*, 542-543). En *New Art City: Manhattan at Mid-Century* (2005), Jed Perl se refiere a las complejas condiciones de libertad que se encontraron las mujeres en el entorno de la Escuela de Nueva York: «el clima erótico más libre de los años de posguerra tenía sus peligros para las mujeres: podían convertirse en juguetes bohemios, aunque O'Hara se empeñara en convertir a los grandes hombres del expresionismo abstracto en ídolos machistas, como hizo con el libro en el que adora y mitifica a Pollock. La situación no era sencilla, pero este periodo, en el que se daba por sentado que las convenciones sociales eran, en el mejor de los casos, tambaleantes, a las mujeres que tuviesen la temeridad les ofrecía la posibilidad de inventarse o recrearse a sí mismas. Lo mejor que podía hacer una mujer era convertirse en una excéntrica, en una excepción, y el hecho de ser una joven artista con un talento excepcional podía servir de ayuda» (271).

³⁶ *Forces* (51). Véase también «The Gendered Marvelous», el perspicaz ensayo de Rachel Blau Duplessis incluido en *Blue Studios*. Según Susan Rosebaum, la asunción, interpreta-

ciativo» la llevará a establecer una red de correspondencias prácticamente secretas con poetas señeras como H.D. y Marianne Moore, todas ellas celosas de su privacidad y de su libertad creativa, todas ellas defensoras de una escritura notablemente impersonal e inexpresiva.

En la introducción para su antología, Myers resaltó «la sensación de liberación respecto de la poesía “poética” que debió de experimentar un joven escritor al leer versos como los que escribió Breton»³⁷. Llamativamente, Myers subrayaba sobre este particular el nexo, así como la posible diferencia, entre la poesía de Breton y la de Guest: «¿A dónde va este azul errante / Este horizonte que nos cubre sin murmullo?» Estos versos pueden llevarnos a un mundo bastante diferente, pero el linaje es inconfundible»³⁸. Con todo, los ecos literarios que señalaba Myers no explicaban en qué medida el surrealismo suponía una apertura «respecto de la poesía “poética”». De hecho, añadía el editor, cuando llegó a los Estados Unidos, el surrealismo podía resultar muy «literario». En términos generales, el surrealismo suscitó en este contexto un debate acerca del uso de su iconografía, sobre todo en el ámbito de la pintura. Como ha explicado Menand, «los artistas surrealistas fueron formal y técnicamente innovadores, pero para cumplir la misión que se habían encomendado en el terreno de la política y de la representación, no para explorar los límites del medio»³⁹. De cumplir esta misión a caer en el abuso iconográfico y el academicismo «literario» no había más que un paso.

Se diría que Guest fue consciente de este peligro. Para evitarlo, los nombres que le sirven de referencia van desde Mallarmé (el «antiguo maestro») hasta Valéry, Éluard y Apollinaire, pasando por los principales pintores del cubismo y el expresionismo abstracto. No sorprende,

ción y reinención de las prácticas surrealistas que propusieron Ashbery, Guest, Koch, O'Hara y Schuyler en el ámbito de la vida cotidiana abrió el surrealismo a perspectivas queer y feministas («Exquisite Corpse: Surrealist Influence on the American Poetry Scene, 1920–1960», *The Oxford Handbook of Modern and Contemporary American Poetry* (2012) [290]). Véase asimismo el ensayo de Edward Brunner, «New York School and American Surrealist Poetics», *The Cambridge Companion to Modern American Poetry* (2015).

³⁷ John Bernard Myers (ed.), *The Poets of the New York School* (11)

³⁸ *The Poets* (13).

³⁹ *The Free World* (133).

entonces, que en «The Shadow of Surrealism» la escritora prestase especial atención a las razones por las que, a su modo de ver, Gertrude Stein se había acercado al cubismo: «Llegó incluso a escribir retratos cubistas. Lo que en realidad buscaba era escapar de la literatura, o de “lo literario”». Vio y envidió la libertad que compartían Picasso, Braque y Gris, y su paso del formalismo al cubismo»⁴⁰. Guest consideraba importante, ante todo, la posibilidad de moverse sin trabas entre las artes, de aventurarse por un lugar textual desde el que pudiera indagar los linderos y los márgenes del medio poético y de la figuración del poeta. La escritora imaginaba este lugar como «una plaza central con caminos que llevaban de la paleta a la pluma y a la clave del pentagrama»⁴¹. Al volver a investigar los vínculos entre la poesía y los lenguajes plásticos y sonoros vanguardistas, Guest trató de sustraerse no sólo al academicismo literario de cuño surrealista, sino a las maneras expresivas y personalistas que abundaron en la poesía estadounidense de los años cincuenta y sesenta.

El efecto del surrealismo no fue liberar la imagen, según la escritora, sino el espacio: «Nunca más se podría considerar la poesía un reino cerrado. La poesía se extendía tanto vertical como horizontalmente. Nunca estaba inmóvil dentro de una estructura lineal»⁴². O bien, como afirmó en «Invisible Architecture» (2002): «Los surrealistas nos enseñaron a vagar libremente por la página, liberando los pájaros mecánicos, si así lo deseamos, para que aniden en la letra invisible de la composición. Siempre hay algo dentro de la poesía que desea lo invisible»⁴³. No en vano la figura que Guest construye a menudo en sus poemas mediante la combinatoria asociativa del surrealismo ha sido descrita como la de una «*flâneuse* visionaria» que transita por el interior de un cuadro⁴⁴. Esta liberación del empleo del espacio le permitirá conjugar el dinamismo del surrealismo y el expresionismo abstracto con las provocadoras perspectivas de Matisse, por ejemplo: «Empecé a darme cuenta muy lentamente de que este gran sensualista era también un manipulador intelectual del espacio que nos despistaba

⁴⁰ *Forces* (52).

⁴¹ *Forces* (51).

⁴² *Forces* (51).

⁴³ *Forces* (19).

⁴⁴ Blau DuPlessis, *Blue Studios* (170).

con su concentración en el color. Cómo creaba sus sensuales interiores era un solemne problema intelectual»⁴⁵. La escritora examinó este problema en el plano de la composición poética.

Guest crea tensión en el poema al inscribir sus elaboradas estructuras sintácticas en la continuidad espacial propia de la pintura. Como ha explicado Charles Altieri, esta tensión puede causar una impresión de «extraña e incontrolable otredad» a quienes traten de comprender el poema de manera lineal y discursiva, centrando su lectura en elementos lingüísticos fundamentales para crear significado como la semántica y la sintaxis⁴⁶. La tensión aumenta si se estrechan las relaciones entre elementos visuales y acústicos, por cuanto las analogías visuales de la pintura y las combinaciones sonoras de la poesía tienden a dificultar la comprensión. Guest explicó en «The Beautiful Voyage» que la composición del poema depende de que el entramado de elementos plásticos y estructurales se entienda como un campo de fuerzas dinámico:

Para ordenar sus dimensiones, el poema se estira (asomándose hacia fuera y hacia dentro), obteniendo así una plasticidad que las palabras básicas, planas, lo que llamamos «el lenguaje de un poema», exigen y de la que, además, dependen.

*Esto no puede lograrse únicamente mediante el lenguaje, sino que procede de las tensiones que se ejercen sobre la Estructura: la variabilidad de la métrica, los fugaces modos de expresión, la mutabilidad de las consonantes y vocales...*⁴⁷

De ahí que la sintaxis del poema llegue a parecer, como argumenta Altieri, «una materia que se extiende más allá de lo que nuestros vehículos para determinar el significado pueden controlar»⁴⁸. De ahí, también, que las tensiones creadas en el poema puedan percibirse no sólo entre «significado y visualidad», sino entre «las dimensiones física y metafísica» de la continuidad espacial pictórica⁴⁹.

⁴⁵ Forves (53).

⁴⁶ Altieri, «Surrealism» (59).

⁴⁷ Forves (78).

⁴⁸ Altieri, «Surrealism» (59).

⁴⁹ Charles Altieri, «Barbara Guest and the Boys at the Cedar Bar: Some Painterly Uses of Language», *Chicago Review* (2008) (83).

En el ensayo «A Reason for Poetics» (1984), la escritora estableció un nexo entre los códigos que impulsan la elaboración del poema en estas dimensiones y la conformación de la persona en su seno:

Un tirar en ambas direcciones, entre la realidad física del lugar y la metafísica del espacio. Este tirar creará una tensión dentro del poema y dará una visión del mismo tanto desde el interior como desde el exterior. Lo ideal es que un poema sea a la vez misterioso (incunables, madera del inconsciente a la deriva) y orgánico (secular).⁵⁰

Cuando van «obedeciendo a las tensiones en su interior», estas dos fuerzas del poema –una prospectiva, otra introspectiva– figuran posibles identificaciones personales: personificaciones. Sin estas fuerzas, se diría que los poemas careciesen, concluye la escritora, de «conciencia» y de «pasión»⁵¹. No es extraño, entonces, que Guest se atenga a la generadora premisa surrealista del desdoblamiento: «La persona que se encuentra en el interior de una creación literaria puede estar a la vez dentro y observando. La ventana está abierta y el pájaro entra volando. Se cierra y comienza un drama entre el pájaro y su entorno. Sin la persona que está fuera no habría vida dentro»⁵². Estas afirmaciones aparecen en el ensayo «Shifting Persona»; esto es, «persona cambiante», título ilustrativo que activa los distintos sentidos de *persona* en latín y en inglés: «máscara de actor», «personaje teatral», «persona», «imagen pública».

«Sin la persona que está fuera no habría vida dentro». Esta «persona», fiada con frecuencia al albur de figuras híbridas (antropomórficas y/o zoomórficas), va cambiando fulminantemente de forma en poemas de *Defensive Rapture* como «Bella/Maldad», acentuando así una impresión de inquietante alteridad:

⁵⁰ *Forces* (20).

⁵¹ *Forces* (23).

⁵² *Forces* (36).

«esencia celestial»

de todo don dotada. *Pandora.*

cual lechuza – las cejas enarcadas –

a modo de Minerva.

envuelta en una capa de ave

geworfen

«lanzada adentro de la existencia»

aliento adentro.

bella/maldad.

Mediante un mesurado uso de intertextos y léxico de aire antiguo y aun arcaico, Guest perfila una atmósfera en cierto modo inaprensible, marcada por la metamorfosis, el onirismo y un erotismo latente, como hará también, de manera señalada, en «Otranto», una larga composición incluida en el mismo libro. De ahí, acaso, que la escritora Erika Duncan destacase, en una entrevista con Guest publicada en 1994, «las amaneradas figuras de la antigüedad que impregnan su poesía, los tapices medievales hechos de lenguaje y sonido, imágenes medio pintadas, medio reales»⁵³. Se trata de un conocido gesto vanguardista que, más allá de Ezra Pound y H.D., recuerda los ambientes medievalizantes creados por artistas asociadas al simbolismo y al surrealismo como

⁵³ Erika Duncan, «Hearing a Poet, But Understanding Little», *New York Times* (1994) (21).

Leonora Carrington, Dorothea Tanning y Remedios Varo, sólo que tamizado por una retórica aún más fragmentaria, alusiva y elusiva. Guest aventura así una tensa mirada móvil que oscila, especularmente, entre ocultación y revelación, tratando de describir un lugar interno que presuponga un espacio externo, un cierre que comporte una apertura, el inquieto alterarse de un «pájaro raro», una exploración y reflexión en torno a las diversas maneras en que se va constituyendo e identificando una impensada persona poética⁵⁴.

Este describir un lugar interno que presuponga un espacio externo puede llegar a parecer, conforme se avanza por *Defensive Rapture*, una serie de variaciones sobre una poética, como si la tendencia a desbordar los límites del texto que anima a la volátil figura de esta impensada persona predijese la revelación de un significado oculto en otra parte. Pero los poemas suelen frustrar de inmediato las expectativas de comprensión. Sirva de ejemplo el comienzo del poema titulado, precisamente, «Expectativa»:

más líquida
que ojos superficie adúltera —

La desconcertante estructura que presentan los primeros versos de esta composición remiten al contenido del título como si de una promesa incumplida se tratara, como si la superficie del poema falseara la naturaleza significativa del orden sintáctico y semántico. Como si: el símil resulta imprescindible para arriesgar una hipótesis interpretativa acerca de los versos, no sólo por los guiones y espacios que la complican a continuación, sino por la engañosa impresión de seguridad referencial que puede transmitir el epígrafe precedente: «(*Erwartung: Schönberg*)».

¿Qué aclara a quien quiera interpretar este poema la inserción paratextual del título de esta obra de Arnold Schönberg, una de las piezas paradigmáticas de la música vanguardista? En el ensayo «Lo indecible»,

⁵⁴ A propósito del medievalismo, Guest identificó asimismo un «desvío muy bizantino» en la poesía de Emily Dickinson, ya que, a su modo de ver, mostraba «preferencia por las abruptas conexiones con lo remoto a fin de establecer un interior concreto», «Mysteriously Speaking of the Mysterious Byzantine Proposals of the Poem», *HOW(ever)* (1986) (13).

José Luis Téllez advierte que la partitura de esta «joya de la lírica moderna» resulta «inanalizable»:

No resulta factible señalar estructuras recurrentes de ningún tipo: se diría que la forma huyese de sí misma, disuelta en su propio progreso a lo largo de un itinerario que jamás vuelve sobre sí. Es imposible aislar temas ni siquiera verdaderos motivos en el fluir de una música en perpetua transformación.⁵⁵

Cabría aventurar que, al modo del citado «Fantasma» con respecto de *Helena en Egipto* de H.D., el poema de 1993 va construyéndose elípticamente como una reverberación verbal del monodrama de 1909: se diría que los versos fluyeran sobre la página en perpetua transformación, señalando, de manera tan metapoética como autorreflexiva, su propia volatilidad mediante figuras aparentemente obvias como el humo:

— de sí mismo
un humo blanco regio cromático elevarse
de sí mismo
sin ataduras.

Con todo, si analizamos «Expectativa» con detenimiento, tal vez sea posible, como dice Téllez sobre la pieza de Schönberg, «atisbar ciertos elementos que articulan la lógica del discurso». Pero se trataría de una lógica asemántica: «*Erwartung* habla de aquello que, por su propia naturaleza, no puede pronunciarse [...]: la sustancia poética de la obra reside en su intento de expresar la inexpressable naturaleza del Tiempo desde su interior». El poema de Guest frustraría y refractaría la expectativa de significación al hacerse eco, en el seno del discurso verbal, aunque desbordándolo, de esa tensa metáfora del «presente irreductible» que materializa *Erwartung* al trabar con la música de Schönberg las palabras del poema de Marie Pappenheim que le sirven de libreto⁵⁶.

⁵⁵ José Luis Téllez, *Música reservata y otros escritos musicales* (2019) (275).

⁵⁶ Téllez, *Música reservata* (278).

DEFENSIVE RAPTURE

En 1960 Guest se traslada a Washington D.C. y comienza una etapa de exploración poética de signo notablemente individual⁵⁷. Durante las siguientes décadas la escritora publica, además de varias obras de teatro, diversos libros de poemas: *Poems* (1962), *The Blue Stairs* (1968), *Moscow Mansions* (1973), *The Countess from Minneapolis* (1976), *The Türler Losses* (1979), *Biography* (1980), *Quilts* (1980), *Musicality* (1988)... En 1978 edita la novela *Seeking Air* («en lo esencial, un poema en prosa»), donde se adentra por las vías del fluir de conciencia que Dorothy Richardson trazó entre 1915 y 1957 en su inacabado *Peregrinaje*, uno de los proyectos más ambiciosos (y menos conocidos y reconocidos) de la ficción vanguardista en inglés⁵⁸. Guest simultanea estos proyectos con la investigación y escritura de *Herself Defined: The Poet H.D. and Her World* (1984), una biografía de su gran precursora modernista que la mantiene ocupada cerca de una década y la conduce a lo que ella misma calificará de crisis personal y estética.

En una esclarecedora reseña publicada en 1986, Marianne DeKoven sitúa a Guest, junto con Rae Armantrout, Rosmarie Waldrop, Kathleen Fraser y otras escritoras experimentales, en una corriente subterránea de escritura vanguardista impulsada por mujeres estadounidenses y canadienses. Una escritura «florecente» desde hace años, pero todavía «bien sepultada». DeKoven las denomina *Gertrude's Granddaughters*. Dentro de la gran diversidad de estilos que muestran estas «nietas» de Gertrude Stein predominan tres líneas: la «alteración radical del sentido y la sintaxis en un esfuerzo por representar la apertura, la multiplicidad, la indeterminación y la densidad de las posibilidades de construcción del significado en el len-

⁵⁷ Significativamente, tras ser reconocida por Myers y Allen, Guest quedaría fuera de otra importante colección del grupo de Nueva York: *An Anthology of New York Poets*, editada por Ron Padgett y David Shapiro (1970). En *The New York Poets: An Anthology*, la selección que publicó el distinguido sello británico Carcanet en 2004, Mark Ford reunió sólo poemas de Ashbery, Koch, O'Hara y Schuyler. Guest quedó relegada al siguiente volumen, aparecido dos años después y dedicado en su mayor parte a la denominada Segunda Generación de la Escuela de Nueva York.

⁵⁸ Barbara Guest, «An Interview with Mark Hillringhouse», *The American Poetry Review* (1992) (29).

guaje», «las investigaciones surrealistas de la poderosa imaginaria inconsciente del sueño» y «las manipulaciones que la poesía concreta hacía del poema como objeto visual en la página»⁵⁹. Estas líneas son rastreables en los textos que Guest produce a finales de siglo.

En pocos años aparecen algunos de sus libros más sobresalientes, *Fair Realism* (1989), merecedor del Lawrence Lipton Prize, y *Defensive Rapture* (1993), galardonado con el San Francisco State University Poetry Award y el Poetry Center Book Award. En 1992, mientras ultima *Defensive Rapture*, Guest declara en *American Poetry Review*: «Mis poemas tienden más al lenguaje que a las ideas». No es, por tanto, sorprendente que esta etapa de exploración culmine en 1995 con la publicación de la antología *Selected Poems* en Sun & Moon Press, una editorial volcada en un destacado grupo de escritores neovanguardistas asociados a la denominada Poesía del Lenguaje: Charles Bernstein, Clark Coolidge, Carla Harryman, Lynn Hejninian, Susan Howe, Ron Silliman y Barrett Watten, entre otros. La colección de Guest incluye once poemas de *Defensive Rapture*. Paul Hoover, editor de la influyente *Postmodern American Poetry: A Norton Anthology* (1994, 2012), subraya en una reseña de *Selected Poems* que es precisamente en *Fair Realism* y en *Defensive Rapture* donde se pone de manifiesto, más allá de la convencional adscripción a la Escuela de Nueva York, el vínculo de Guest con la Poesía del Lenguaje: «El placer que genera la poesía de Guest reside en su capacidad para dispersar y volver a reunir los objetos del sentido, para habitar tanto la profundidad como la superficie. Por eso Guest constituye una figura emblemática de la poesía de nuestro tiempo»⁶⁰. La antología (cuya portada estaba ilustrada con el collage «Ninth Street, New York», firmado por la escritora en 1950) es reconocida, también en 1995, con el America Award del Contemporary Arts Council, entre otros premios. En una presentación de la antología celebrada en noviembre de aquel mismo año, Forrest Gander confirma este reconocimiento: «Pocos poetas de la segunda mitad de este siglo han registrado en nuestras psiques un impacto tan radicalmen-

⁵⁹ Marianne DeKoven, «Gertrude's Granddaughters», *Women's Review of Books* (1986) (12).

⁶⁰ Paul Hoover, «“An Education in Space”: The Poems of Barbara Guest», *Chicago Tribune* (1995).

te sutil y tan ferozmente delicado como Barbara Guest»⁶¹. Unos meses después la escritora graba sus poemas para la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos.

Así, Guest empieza a salir de su relativo anonimato durante la década de los noventa. Sigue recibiendo galardones de consideración: el Poetry Foundation Award de 1998 y la Frost Medal de 1999, concedida por la Poetry Society of America en reconocimiento de su trayectoria. Con ocasión del homenaje, Charles Bernstein (probablemente el practicante y teorizador más célebre de la Poesía del Lenguaje) sitúa a la poeta en el núcleo de la poesía experimental al recordar el prominente lugar que se le había atribuido en el congreso sobre poesía celebrado en Barnard College unas semanas antes:

Barbara Guest era un centro incandescente que iluminaba todo el acto. En una de las mesas redondas de esta conferencia histórica, Guest dijo a una sala abarrotada que se presentaba ante nosotros sin estar preparada. Quiero dar las gracias a Barbara Guest por toda una vida de poesía para la que no estábamos preparados, por examinar continuamente los límites de la forma y ampliar las fronteras de la belleza, por expandir la imaginación y revisar – revisitar y refundir– lo estético.

Como lectores, no estábamos preparados para Guest: ella nunca ha encajado del todo en nuestras categorías preestablecidas, nuestras expectativas, nuestras explicaciones. Ha escrito su obra como el mundo se inscribe a sí mismo, de manera procesal, sin una indebida obligación hacia lo esperado.⁶²

⁶¹ Forrest Gander, «Remarks», *Poetry Pilot* (Winter 1995-96) (8).

⁶² Charles Bernstein, «Introducing Barbara Guest: Frost Medal, Poetry Society of America at the Celeste Bartos Forum of the New York Public Library, April 23, 1999», *Jacket 10* (1999). En un ensayo escrito en 2012 a modo de recapitulación, Bernstein resume, con un texto de 1984, el proyecto editorial de la revista $L=A=N=G=U=A=G=E$, el principal vehículo para la difusión de la Poesía del Lenguaje: «De principio a fin hemos hecho hincapié en un espectro de la escritura que pone su atención principalmente en el lenguaje y en las formas de crear significado, que no da por sentado ni el vocabulario, ni la gramática, ni el proceso, ni la forma, ni la sintaxis, ni el programa, ni el tema. Todos estos elementos siguen estando en juego», «The Expanded Field of $L=A=N=G=U=A=G=E$ », *The Routledge Companion* (281). En este ensayo Bernstein indica el nexo entre los poetas de la Escuela de Nueva York y la Poesía del Lenguaje con referencia a *The New*

Como ha recalcado Sarah Lundquist a propósito del encuentro de Barnard College, Guest «era la representante del modernismo, pero atravesaba las generaciones sin ningún esfuerzo hasta alcanzar a las poetas más jóvenes que había allí»⁶³. En efecto, al tiempo que publica colaboraciones con artistas visuales como June Felter, Richard Tuttle, Anne Dunne y Laurie Reid, la escritora se erige asimismo en una referencia fundamental para numerosas poetas nacidas entre 1935 y 1977 que, situándose en la órbita de la segunda Escuela de Nueva York y la Poesía del Lenguaje, han explorado una amplia gama de vías de experimentación textual: Mei-mei Berssenbrugge, Rachel Blau DuPlessis, Norma Cole, Kathleen Fraser, Brenda Hillman, Fanny Howe, Susan Howe, Ann Lauterbach, Bernadette Mayer, Eileen Myles, Maggie Nelson, Alice Notley, Leslie Scalapino, Cole Swensen, Anne Waldman, Rosmarie Waldrop y Elizabeth Willis, entre otras. En un programa de radio emitido en 1995, Guest declara:

Pienso que soy feminista porque realmente creo que las mujeres están escribiendo hoy prácticamente la mejor poesía de los Estados Unidos. Creo que son extraordinarias [...]. No siempre ha sido así [...].

Hay muchas mujeres, no muchas (como no hay muchas categorías de cosas), a las que respeto y cuya poesía me gusta. Pero los poetas varones de mi generación eran los poetas con los que yo me identificaba porque participábamos de la misma actitud hacia la poesía [...]. En ese sentido, me siento muy sola. No fue hasta que llegaron las nuevas generaciones, las mujeres más jóvenes, cuando pude identificarme con ellas, tal como ellas pudieron identificarse conmigo. Entre los poetas de Nueva York había muy pocas mujeres.⁶⁴

American Poetry: 1945-1960, la antología de Donald Allen. Véase también Terence Diggory, *Encyclopedia of the New York School Poets* (2009) (207, 280).

⁶³ Sarah Lundquist, «Implacable Poet, Purple Birds», Claudia Rankine y Juliana Spahr (eds.), *American Women Poets in the 21st Century: Where Lyric Meets Language* (2002) (201).

⁶⁴ «Barbara Guest in conversation with Charles Bernstein», *Jacket 2* (1995). Basándose en las conversaciones que mantuvo con la escritora durante la última década de su vida, Garrett Caples afirma que, si bien disfrutaba los elogios que recibía de las poetas vanguardistas, Guest se mostraba «franca y coherente en su desdén hacia las políticas de identidad»: «quería ser conocida como poeta, sin condiciones por razón de género», «Barbara Guest in the Shadow of Surrealism», *Chicago Review* (2008) (154).

Desde esta perspectiva, la solitaria figura de Barbara Guest ocupa un lugar notable en la cultura estadounidense posterior a la Segunda Guerra Mundial, toda vez que tendió un sutil pero insoslayable hilo de continuidad entre la gran diversidad de mujeres que contribuyeron a la innovación de la literatura en inglés a lo largo de todo el siglo XX. Entre las escritoras de las primeras vanguardias que vienen a converger en la obra de Guest descuellan Dorothy Richardson, Djuna Barnes, Gertrude Stein, H.D., Marianne Moore, Laura Riding, Mina Loy, Mary Butts y Lorine Niedecker⁶⁵.

En un ensayo de 2002, Ron Silliman (uno de los poetas y críticos más activos en el análisis y difusión de la escritura neovanguardista estadounidense en general y de la Poesía del Lenguaje en particular) juzgaba el poema «Defensive Rapture» uno de los más importantes que había escrito Guest. Haciéndose eco de las críticas que Allen y Ashbery habían dirigido al verso académico más de cuarenta años antes, Silliman afirmaba:

En una década en la que tantos poetas académicos siguen sonando como si fueran los contemporáneos de Bing Crosby, me parece intrigante que Barbara Guest se convierta en el más influyente de los Nuevos Poetas Americanos. Sin duda, esto se debe en parte a que su obra aún no ha sido incorporada por completo, de la misma manera que los Objetivistas de los años treinta tuvieron que esperar hasta los años 70 para resultar enteramente visibles.⁶⁶

Cuatro años después, en 2006, Charles Bernstein confirmaba el diagnóstico de Silliman al ver en *Fair Realism* y *Defensive Rapture* el cumplimiento de la promesa que había supuesto la aparición en 1962 de *The Tennis Court Oath*, el poemario «más explícitamente disyuntivo» de Ashbery. Según Bernstein, este libro había señalado el camino hacia la «negación lírica» que caracterizaba la escritura de Guest y de los poetas del Lenguaje

⁶⁵ Véase, a este respecto, Kathleen Fraser, *Translating the Unspeakable: Poetry and the Innovative Necessity* (1999) (94).

⁶⁶ «Silliman's Blog», 2 de septiembre de 2002 (<https://writing.upenn.edu/epc/mirrors/ronsilliman.blogspot.com/2002/09/abstract-lyric-certainly-existed.html>).

je: «Nada de ideas, sólo superficies; nada de superficies, sólo palabras; nada de palabras, sólo texturas; nada de texturas, sólo conexiones»⁶⁷.

En el caso de Guest, estas «conexiones» se orientan a menudo hacia la abstracción y se materializan de manera concreta, apuntando a una poética, en los versos de una composición de *Defensive Rapture* significativamente titulada «La superficie como objeto»:

más que planta reptante

lo que prolifera

el agridulce agarrarse

inicia

una misteriosa malla

prohíbe la instantánea revelación

demora un curso húmedo

o crea una pátina

Al margen de juicios tan contundentes como los formulados por Silliman y Bernstein, numerosos críticos han subrayado el valor de *Fair Realism* y *Defensive Rapture*. En 2009, en una reseña de *The Collected Poems of Barbara Guest* publicada en la prestigiosa *Boston Review*, David Teare hace hincapié en la categoría que la poeta alcanzó a partir de los años ochenta cuando afirma que su «originalísimo tono» se define por «una voz modulada» a medio camino entre Wallace Stevens y Frank O'Hara⁶⁸. Es cierto que la abstracción de «La superficie como objeto», sin ir más lejos, puede traer a

⁶⁷ Charles Bernstein, «Composing Herself: Barbara Guest», *Jacket* 2 (2006).

⁶⁸ David Teare, «Revelation», *Boston Review* (2009) (49).

la memoria títulos de Stevens como «Prelude to Objects» o «The World As Meditation». Ahora bien, tanto esta comparación como el uso del término «voz» pueden asimismo distraer del particular camino que Guest abrió en el transitado paisaje de las vanguardias y las neovanguardias en inglés⁶⁹. Para rastrear la trayectoria que la escritora describió a finales de siglo XX al estudiar los posibles vínculos entre imaginación, espacio textual y abstracción, resultan útiles las pistas que proporciona el poeta Peter Gizzi en la introducción a la misma edición de su poesía reunida:

Sus poemas denotan un largo compromiso con la tradición literaria y artística, no tanto al establecer señales alusivas cuanto al exponer y explorar las dificultades que han presentado siempre los actos de la imaginación [...]. De alguna manera, la obra de Guest refleja una progresión natural desde el imagismo hacia el expresionismo abstracto literario. Es decir, si una imagen no es sino un fragmento de un campo más amplio, ya se ha vuelto abstracta. Lleva las huellas de un contexto humano, pero no es inmediatamente localizable en un tiempo o un lugar concretos. Para Guest, «el poema comienza en el silencio», no en el ruido, y va integrándose discretamente en una polifonía con sus propios ecos.⁷⁰

En una entrevista concedida en 1994 Guest explicó la dialéctica entre silencio y espacio que se activa en el momento y el lugar de la escritura del poema:

Cuando el silencio es real, cuando asume una especie de realidad en el contexto de lo que estás realizando —allí donde estés, físicamente—, entonces está lleno de imágenes. Llamo a este estado «volverse pictórico». Uso la palabra «pictórico» porque presenta un marco para las imágenes. El espacio utilizado en la página forma su propio silencio [...]. El silencio en los espacios entre las palabras pertenece al Tiempo.⁷¹

⁶⁹ La noción de «voz» como medio de expresión personal o de afirmación de la identidad individual fue precisamente una de las convenciones de la poesía lírica que pusieron en entredicho los escritores de la Escuela de Nueva York y de la Poesía del Lenguaje. Véase Diggory, *Encyclopedia* (207).

⁷⁰ Peter Gizzi, «Introduction: Fair Realist», *The Collected Poems of Barbara Guest* (xix).

⁷¹ Catherine Wagner, «Silence is Real: An Interview with Barbara Guest», *Colorado Review* (1994) (173-174).

Los ecos que, al decir de Gizzi, van a integrarse en el espacio poético surgen tanto de las circunstancias de producción del poema, como de un amplio archivo de referencias literarias, pictóricas y musicales: ecos del simbolismo, el cubismo, el constructivismo, el dadaísmo, el surrealismo, el minimalismo, el atonalismo, el objetivismo y otros movimientos de la modernidad procedentes del romanticismo contribuyen así al periplo que llevará a poemarios de la última etapa como *Quill, Solitary APPARITION* (1996) y *Miniatures and Other Poems* (2002)⁷².

En 1992, un año antes de publicar *Defensive Rapture*, Guest lee una conferencia titulada «Poetry the True Fiction» donde encara, dentro de este marco de referencias, lo que Gizzi denomina «las dificultades que siempre han presentado los actos de la imaginación». La escritora menciona expresamente las tres «notas» que caracterizan la «ficción» poética según Wallace Stevens («It Must Be Abstract», «It Must Change» y «It Must Give Pleasure») para situar su conocido poema «Notes Towards a Supreme Fiction» en la estela del pensamiento de Mallarmé: «Es la poesía la que transforma el mundo real en ficción. Mallarmé lo comprendió. Escribió: “La verdadera ficción es la del poeta”. [...] La ficción del poeta forma parte de la inquieta percepción del siglo XX, basada en el descubrimiento de que la realidad es una variable, y su final está abierto en la forma y en el fondo»⁷³. Al explicar los atributos que es imprescindible poseer para que la poesía transforme la realidad, Guest da prioridad a la imaginación, conforme a una constelación de referencias que se extiende desde el romanticismo hasta el surrealismo. Tras resumir la célebre distinción entre imaginación y fantasía que Samuel Taylor Coleridge propuso en *Biographia Literaria* (1817), la escritora vincula la imaginación a otro atributo fundamental, la visión: «La Imaginación vive con lo visionario [...]. Los franceses tienen una frase, *clair-obscur*, que se traduce como luz oscura y significa el lado misterioso del pensamiento. Eso podría definir la Imaginación»⁷⁴. Al retrotraerse a la línea del romanticismo

⁷² Para los diferentes ismos a los que Guest se vinculó y ha sido vinculada, véase Lundquist, «Implacable» (192) y Wagner, «Silence» (176).

⁷³ *Forges* (26-27).

⁷⁴ *Forges* (32).

que subraya el lado misterioso, mágico y oscuro de la imaginación, Guest conduce el pensamiento poético de Mallarmé y Stevens hacia el surrealismo. De ahí que concluya la conferencia con una cita de André Breton a la que volverá pocos años después en el ensayo «Forces of Imagination»: «Imaginar es ver»⁷⁵.

Más allá de los nombres que protagonizan este marco de referencias, importa subrayar la defensa que hace Guest de lo que Gizzi denomina acertadamente «las dificultades que siempre han presentado los actos de la imaginación». El lado oscuro que ofrecen estos actos de la imaginación es constitutivo del «hermoso viaje» que, como se ha visto, se emprende en la escritura y en la lectura del poema: «La alegría está en el descubrimiento de los bordes, los finales y los principios de algo que es realmente un viaje difícil y que es hermoso»⁷⁶. La dificultad que opone la naturaleza abierta e inaprensible de la realidad subyacente al poema se asocia a lo «bizantino»:

Aquello que es enrevesado, difícil de rastrear, complicado. Bajo su superficie aparente está la presencia de «algo más». Se puede pensar en este «algo más» como una mujer tras un velo [...]. Bajo este disfraz hay [...] una palabra que es tan necesaria para la poesía como el oasis para el viajero, «misterio».⁷⁷

«Una mujer tras un velo» se erige, efectivamente, como una más de las múltiples figuras que entretejen la misteriosa pero sentida impersonalidad de *Defensive Rapture*.

MISTERIO, PASIÓN, TRADUCCIÓN

Al relativo desconocimiento que, como se ha señalado, rodea aún el nombre de Guest y su relación con la sociedad de su tiempo, se suma el peculiar misterio que ella misma se propuso cultivar en su obra poética. La escritora abogaba por una poesía alusiva y, con todo, dotada de «conciencia» y de «pasión», evocadora de la «apasionada habla» de Helena (la misma que, recordemos, navegó enigmáticamente, según H.D.,

⁷⁵ *Forces* (32, 108).

⁷⁶ «Remarks» (122).

⁷⁷ «Mysteriously» (12).

como «fantasma o sueño», «traspuesta o traducida», de Grecia a Egipto). De ahí que Guest afirmase: «Me gusta muchísimo esa frase que nosotros, la mayoría de nosotros, conocemos: “Asómbreme” [...]. La poesía es misterio, y su pasión es intraducible»⁷⁸. Se trata de un asombro tal que deja a la poeta atónita: «“Astonish me”». Esto es, la deja desconcertada, pasmada, suspensa, abrumada, sin comprender lo que pasa. La deja, literalmente, aturdida por el *trueno*, un motivo inquietante en composiciones de *Defensive Rapture* como «Atmósferas». El vertiginoso comienzo de este poema dice:

más veloz — que clavar la vista
— saludable — ornamental magullamiento;
la elipsis — tenue anillo —
precede al trueno — desatado — como de brezo
disciplina — alineándose — inmovible granito —
el normal cenagal — verde y blanco mezclado
sobre la mies del mar

La insistente alineación de guiones y espacios en blanco resalta la tensión entre fragmentación y yuxtaposición de unidades sintácticas, los nexos que súbitamente pueden sugerir metonimias, rimas y aliteraciones apenas logran subsanar la escasez semántica, la omisión expresa («la elipsis») queda de inmediato traspuesta mediante una insinuación de metáfora («tenue anillo») que no hace sino reforzar el ambiente de insuficiencia e incógnita que van creando los versos a medida que se acumulan (más velozmente que la vista que clava el lector) en la página.

¿Cómo traducir entonces la «pasión» y el «misterio» de la poesía de Guest? Quizá siguiendo el movimiento del poema conforme a las múl-

⁷⁸ *Fores* (23). «Remarks» (123).

tiples reverberaciones textuales, acústicas y plásticas que permiten los espacios abiertos de la página sea posible insinuar tal «misterio» y, de paso, trazar la «elipsis» que encierra la oscura identidad, la mudable persona, constituida por la «apasionada habla» de esta poeta de poetas. Y es que la oscuridad textual parece deliberada e incluso programática. Resulta llamativo, por ejemplo, el juego de reticencias, la dinámica articulación de alusiones y elusiones, que Guest emprendió durante una charla de 1992 (por la época en que preparaba *Defensive Rapture*) al señalar la manera en que el recensor de una de las famosas antologías imagistas publicadas entre 1915 y 1927 había relegado a su admirada Hilda Doolittle: «Obsérvese el pronombre “él” en todo el texto. En su defensa, sin embargo, incluso nosotros sólo podemos decir “ella” en referencia a la única mujer imagista»⁷⁹. La crítica al uso del pronombre en la reseña alcanza una complejidad significativa si se recuerda que *Herself Defined: The Poet H.D. and Her World* —título de la biografía que Guest escribió sobre Doolittle— alude dos veces al nombre de la autora de *Hermetic Definition*, pero evitándolo. Como si extendiera el hilo tendido por este título, Guest elabora textualmente el acrónimo al que Hilda Doolittle redujo su nombre («H.D.») hasta circunscribirlo y velarlo pronominalmente («Herself Defined»). «Ella» es no sólo «definida», sino defendida de una manera (poco menos que) hermética en «su mundo».

La importancia de este juego de alusiones y elusiones —guiado en parte, como se ha visto, por «los patrones y pistas del significante e incluso las letras individuales»— resulta patente en la mencionada biografía⁸⁰. A propósito de la confianza y el respeto como artista que H.D. manifestaba en sus cartas a Marianne Moore (otra poeta clave de la modernidad en inglés), Guest se detiene, con no poca circuns-

⁷⁹ *Forces* (65). El texto más extenso de este volumen de ensayos, *Forces of Imagination*, titulado «H.D. and the Conflict of Imagism», da fe de la relevancia que adquirió H.D. en la vida y en la obra de Guest. La escritora concluye su reflexión con un juego de palabras, al matizar que H.D. fue la única mujer imagista «antes de la Amygista», en referencia a la poeta Amy Lowell (65).

⁸⁰ Para «patrones», Johnson, «Mallarmé».

pección, en la circunstancia de que las veladuras que envuelven a la persona privada no evitan que despunte la «pasión» en su escritura:

La aceptación del mundo amenazaba su privacidad. A H.D. le gustaba ocultar sus ambiciones. Quería que el mundo se diera cuenta de sus logros, pero no deseaba salir en busca del mundo. Se habría mantenido más oscura como escritora si sus asuntos se hubieran dejado en sus manos y no [...] en las de amigos poderosos. Ella, personificada, sigue siendo una figura de ocultación bajo velos seleccionados. Las verdades que decide revelar salen de ella a rastras. A menudo consisten en una o dos líneas. Con todo, la escasez no oscurece la pasión.⁸¹

La escritora elude el mundo para dejar que el poema cree un mundo propio. Es ahí, en el mundo conformado y circunscrito en la página, donde, se diría, le resulta posible ir a encontrarse, enigmáticamente, como poeta, y verse, si acaso, definida, identificada, pero en cuanto construcción retórica, en cuanto personificación: la identidad, de serlo, es una realidad textual, no expresiva, sino digna de «asombro». Pero, una vez más, ¿cómo responder a esta sentida «figura de ocultación»? «Respetar tu lenguaje privado», afirmó Guest⁸². ¿Cómo respetar esta máxima en una traducción? ¿Como acercarse a quien ha sido considerada «la poeta sin ego del yo»⁸³? ¿Cómo verter la persistente reserva que suponen los «velos seleccionados» de la atenuación retórica, en defensa de una privacidad al parecer amenazada, sin oscurecer la «pasión» entre líneas? Insinuar el «misterio» de esta poesía, trazar la elipsis que encierra su enigmática identidad poética, probablemente conllevaría, además de trasladar las mencionadas reverberaciones textuales, acústicas y plásticas, rastrear los hilos que pueda haber dejado en su escritura la red de correspondencias que Guest estableció con otras poetas vanguardistas.

«Con todo, la escasez no oscurece la pasión». Esta escasez, esta propensión a la reticencia, a la ocultación bio-bibliográfica, se erige,

⁸¹ Barbara Guest, *Herself Defined: The Poet H.D. and Her World* (1984) (140).

⁸² *Forbes* (78).

⁸³ Lundquist, «Implacable» (193).

sin ir más lejos, en un gesto característico de Marianne Moore. También ella «protegía un mundo obsesivo», afirma Guest en un ensayo sobre Louise Bourgeois⁸⁴. No en vano Moore se refirió en 1925 al «ardor controlado» de la poesía de H.D.⁸⁵ En «Mysteriously Speaking of the Mysterious Byzantine Proposals of the Poem» (un intrigante texto de 1986, a medio camino entre la crónica de viajes y el ensayo poético), Guest volvió a defender el peculiar secreto que encierra la vida de poeta. Para ello se apoyó en una cita de Moore que alude, una vez más, al mítico periplo de la escritura poética:

Sea cual sea la apariencia con que la realidad se hace visible, el poeta se aparta de ella hacia la invisibilidad. Bajo el manto de colores bizantinos, el poeta teje una vida secreta. El poema es el aliviarse de los fantasmas que han venido a acecharlo tras el viaje al laberinto [...]. Marianne Moore dijo que lo que debe estar presente en la poesía es «un interés apasionado por el secreto creativo de la vida».⁸⁶

H.D., Moore, Guest: poetas de poetas todas ellas, en una red de correspondencias en torno a la «figura de ocultación» que apunta, entre líneas de unas y otras, a un «interés apasionado por el secreto creativo de la vida»⁸⁷. Correspondencias que, por añadidura, se extienden en el pasado hacia Emily Dickinson y en el presente hacia Susan Howe, entre otras escritoras dueñas de un «interés apasionado» semejante⁸⁸.

En cuanto al «secreto creativo de la vida» de la propia Guest, la ocultación bio-bibliográfica resulta manifiesta en los dinámicos rodeos que dan, por ejemplo, los siguientes versos:

⁸⁴ *Dürer* (10d).

⁸⁵ Marianne Moore, *The Complete Prose of Marianne Moore* (1986) (113).

⁸⁶ «Mysteriously» (13).

⁸⁷ La correspondencia entre Marianne Moore y Barbara Guest se conserva en la biblioteca Beinecke de Yale University.

⁸⁸ Al hilo de una reflexión sobre *My Emily Dickinson*, el magistral estudio sobre la poeta de Amherst que Susan Howe publicó en 1985, Guest añadió que el «sobrecogimiento» que produce la poesía de Moore también lo buscó en la suya Elizabeth Barrett Browning, quien, paradójicamente, «aunque apasionada, era singularmente desapasionada», «Mysteriously» (13).

Biografía una dudosa ruta

de un cura la dolencia
la extemporánea manera en que se meten
de lleno en el vestuario

subsidios para vivir,
alas de cuervo ensombrecen el muro.⁸⁹

La poeta escribió estas líneas en 1980 para una *plaque* titulada, precisamente, *Biography*, en parte como reacción al arduo trabajo que le había costado la elaboración de la biografía de H.D.⁹⁰ Importa subrayar esta «dudosa ruta» biográfica en vista del problemático camino que toman con frecuencia las aproximaciones bibliográficas a la escritura innovadora producida por mujeres. Como ha denunciado Ellen G. Friedman, los estudios publicados durante el siglo XX sobre escritoras experimentales se concentraron habitualmente «en la especulación y la revelación biográficas más que en la práctica textual».

Lo que de hecho ha animado gran parte de la atención crítica dirigida a escritoras de vanguardia como H.D., Jean Rhys y Jane Bowles ha sido su asociación con hombres escritores famosos [...]. A menudo el cotilleo biográfico sobrepasa a la apreciación y la interpretación literarias de los textos revolucionarios de estas escritoras.⁹¹

Desde esta perspectiva al menos, la «figura de ocultación» que Guest delinea con su «lenguaje privado» cobra una sutil pero poderosa di-

⁸⁹ *The Collected Poems of Barbara Guest* (187).

⁹⁰ La poeta Mei-mei Berssenbrugge, que trabó con Guest una amistad de casi tres décadas, ha explicado cómo entendía la biografía la escritora: «Barbara tenía poca paciencia para lo personal en la biografía. Nunca supe mucho de su pasado. Le aburrían los detalles biográficos o psicológicos [...]. Al mismo tiempo, su conversación en el presente abundaba en acontecimientos aprehendidos especialmente desde el punto de vista de la literatura», «Recalling a Friendship», *Chicago Review* (2008) (116).

⁹¹ Ellen G. Friedman, «Sexing the Text: Women's Avant-garde Writing in the Twentieth Century», *The Routledge Companion* (154-155).

mención política, toda vez que elude la «dudosa ruta» biográfica favorecida por cierta crítica.

De manera asimismo alada, pero ensombrecida, como en *Biography*, Guest entreteje en *Defensive Rapture* su red de correspondencias en torno a la «figura de ocultación» cuando desmonta y vuelve a montar un mito clave de la identidad femenina: la construcción de la primera mujer como encarnación de la «bella maldad». La ruta textual que toma el poema «Bella/Maldad» es idiosincrásica⁹². A partir de unas escasas alusiones a la *Teogonía* de Hesíodo (la forja de Hefesto, la sabiduría de Atenas), la composición va materializándose a tientas, término a término, espacio tras espacio, como si se desplazara de la grava al aire, en alas de la imaginación sincrética («a modo de Minerva»). De este modo, entre apertura y amalgama, dispersión y conformación, el poema va reuniendo alusiones y ecos diversos (el existencialismo heideggeriano, el bolso mágico de Mary Poppins) que permiten recrear oscuramente la figura de Pandora como una entidad a un tiempo telúrica y aérea, inquietantemente animal («yo quiero ser un pájaro raro», recordaba la poeta en 1999): una mujer «*geworfem*», arrojada al mundo y, a la vez, a su manera, inspirada, «*breathed into*».

Las atribuciones que el mito alegoriza son al final puestas en entredicho, como si quedaran suspensas en el aire, mediante una barra oblicua («bella/maldad»), de suerte que la identidad de la extraña figura femenina que el poema propone resulta simultáneamente prescrita y reescrita, definida e indefinida. Esta Pandora del siglo XX, esta poeta «de todo don dotada», vuelve a abrir el bolso, caja, jarra o ánfora de su proliferante imaginación sincrética, de manera que las prescripciones textuales que han fijado la identidad de una de las representaciones femeninas primigenias en el archivo literario occidental se dispersen y espectralicen a partir de la propia composición. «Bella/Maldad» se presenta, por tanto, como un poema relativamente referencial en la obra de Guest: reúne y monta ecos y alusiones reconocibles. Pero al mismo tiempo los desmonta y los dispersa. En la medida en que la composición adquiere sentido, lo abre. O, más bien, en la medida en que se

⁹² Véase los versos citados en la página 30.

abre al sentido, lo interioriza («“lanzada adentro de la existencia” / aliento adentro»), como si el poema se recatase en significar y la poeta en significarse. Nada más lejos, entonces, de la revelación biográfica convencional. Al lector le corresponderá recoger, con más o menos tiento, los fragmentos arrojados y dispersos por el «mundo» del poema y tratar de reconstruir tal «figura de ocultación».

Tiento como el que mostró, por ejemplo, Erika Duncan en «Oyendo a una poeta, pero entendiendo poco», una entrevista de título significativo publicada en el *New York Times* en 1994: «He renunciado a intentar entender a Barbara Guest [...], para inclinarme por otro tipo de conocimiento en el que cualquier intento de precisar algo, incluso simples detalles biográficos, debe ser falso»⁹³. La manera tentativa, reticente y alusiva de construir el mundo bio-bibliográfico adoptada por Guest podría resumirse entonces con las dos palabras que dan nombre al poemario donde apareció «Bella/Maldad»: *Defensive Rapture. Rapto defensivo* sería una traducción posible. Un rapto (abducción, arrobamiento, enajenación) que es un arrebató: en el mismo acto lingüístico de salir de sí se inscriben, simultáneamente, las acciones de impulsar y retener. En cuanto arrebató, la «pasión» de la poesía de Guest se manifiesta como una suerte de movimiento de defensa, de reserva e incluso de ocultación, respecto de las prescripciones de la sociedad, del nombre y del renombre, del «mundo». El impulso de este movimiento se orienta, con todo, hacia otro «mundo», diferente, oscuro, pero, en cierto modo, inconfundible.

Importa tener en cuenta que la pasión es un estado de ánimo asociado al apartarse retórico, el desvío en el circuito de la comunicación que constituye el apóstrofe⁹⁴. A un mundo oscuro, por fúnebre, remite, por ejemplo, el poema «Inquietud» con un apóstrofe que, excepcionalmente en la poesía de Guest, lleva aparejado un nombre propio: Takahashi O-den:

allá el cadáver
envuelto en paja.

voces de insecto

⁹³ «Hearing» (21).

⁹⁴ Culler (138-139).

se filtran por la madera grabada

en la losa de la tumba el último
poema de *Takahashi O-den*

oh la paja su encorvadura.

El acto de habla epitáfico que consuma la interjección («oh la paja su encorvadura») se dilata e incluso disemina a lo largo de varios versos, al punto de extremar la otredad constitutiva de la prosopopeya: la ficción de un apóstrofe dirigido a una entidad ausente, inanimada, fallecida o carente de voz; esto es, la figura por antonomasia de la personificación, la máscara, el desdoblamiento y la extrañeza⁹⁵. Cabría imaginar que la «encorvadura» de la «paja» a la que Guest dirige la interjección corresponde a la forma que adopta «allá el cadáver» de Takahashi O-den. Pero esta posibilidad no deja de quedar meramente insinuada. Acusada de asesinar a un hombre, Takahashi O-den fue la última mujer en ser decapitada en Japón. La ejecución tuvo lugar en 1879, culminando el escándalo y el espectáculo en que se había convertido su juicio para la sociedad del periodo Meiji. Los restos de la ejecutada acabaron desperdigados en distintos lugares⁹⁶.

Por otro lado, no se sabe si Takahashi O-den escribía poesía. La inscripción de su tumba es obra del autor de una famosa pieza teatral que, conforme al género sensacionalista de biografías de mujeres criminales, la representa, falsamente, como la asesina de tres hombres. El «último poema» al que alude «Inquietud» no existe entonces como tal, más allá del apóstrofe que, inserto apositivamente tras la mención de una lápida y de unas «voces de insecto», no hace sino poner de relieve una larga serie de faltas, dispersiones y desvíos. Es más, la aparición del nombre propio en la composición, su promesa referencial, resulta inquietante en vista del

⁹⁵ Paul de Man, «Autobiography as De-Facement» (1979) (926).

⁹⁶ Takahashi O-den pasó inmediatamente a engrosar la lista de *dokuju*, las mujeres «veneno» retratadas en populares relatos de ficción y obras de *kabuki* como seductoras criminales de sexualidad desenfadada. Véase Christine Marran, «“Poison Woman”: Takahashi O-den and the Spectacle of Female Deviance in Early Meiji» (1995).

carácter particularmente elíptico del poema. El acto de habla que Guest elabora para personificar a la entidad ausente y carente de voz que se oculta tras el nombre de la ejecutada se revela, en definitiva, como un difícil y extraño acto de la imaginación. Pero la dificultad y la extrañeza no son gratuitas. La sentida interpelación luctuosa envuelve una construcción textual que, reducida a una enigmática «encorvadura», permite reconocer y conmemorar a una «figura de ocultación», sin dejar por ello de velarla y ampararla frente a las prescripciones de la sociedad⁹⁷.

Al final de otro poema de *Rapto defensivo*, «La montaña de cristal», destaca un apóstrofe más: una interpelación teñida de asombro, dirigida a una entidad caracterizada explícitamente con una palabra del campo semántico del apartamiento y la apertura:

Oh rey interminablemente

en dispersión.

En el sentido uso del vocativo («Oh rey») resuena el eco de otra referencia a ese campo semántico, referencia cercana, articulada dos estrofas antes en una pregunta retórica que apela, impersonalmente, a una opción de vida marcada asimismo por la apertura:

por qué no vivir

imagen esparcida

y va repica que repiquetea

⁹⁷ En cuanto a posibles correspondencias de Guest con otras escritoras, importa recordar su faceta como autora de obras teatrales. «Inquietud» también cita una línea de la dramaturga, novelista, ensayista y editora Hasegawa Shigure, una personalidad literaria importante entre quienes agitaron la sociedad japonesa de la segunda década del siglo XX, en parte por su interés en traducir al teatro japonés el concepto de «nueva mujer» que se había difundido en Europa en torno a las obras de Ibsen. Véase Rebecca L. Copeland y Melek Ortobasi (eds.), *The Modern Murasaki: Writing by Women of Meiji Japan* (2006), sobre todo Carole Cavanaugh, «Hasegawa Shigure (1879-1941)» y Rebecca L. Copeland, «Misayke Kaho (1868-1944)».

junto al resuelto corredor

Nada más abrirse en el espacio de la página, la opción de vida se retrae semánticamente en una construcción autorreflexiva: «imagen esparcida». Pero la construcción se vuelca de línea en línea y, animada por la agitación onomatopéyica y verbal («y va repica que repiquetea»), se amplifica, materializando el espaciamento acústico y el desperdigamiento discursivo hasta sugerir una determinada aceptación del devenir en la vida y en la poesía⁹⁸.

Aceptación del devenir en la vida y en el poema que traería aparejada la aceptación de sus correspondientes espectros. De hecho, lejos de «aliviarse de los fantasmas que han venido a acecharlo», el poema viene de alguna manera a albergarlos: «Intento recordar que siempre hay algo tras el poema, y que acecha al poema [...]. Me apoyo en lo que dijo Coleridge, que un poema debe ser a la vez claro y oscuro. Cuanto más escribes, más te abruma lo que dejas sin decir. Sin embargo, lo “sin decir” logra revelarse en el poema»⁹⁹. Ahora bien, el acto de revelación no se da sino en cuanto acecha (un acto sin decir) y en cuanto acechar (un acto de decir); esto es, fantasmalmente, en un paulatino y complejo proceso de veladuras. Así, un largo poema final incluido en *Miniatures and Other Poems*, significativamente titulado «Pathos», describe, de manera sutilmente autorreflexiva, las arduas evoluciones de una patinadora sobre el hielo.

Algo debe saber ella sobre el peligro, lo que se vierte –

— *perturbación* — *pathos*.

Equilibrio jamás fijado —

perder impulso en las pruebas — bota tirada lejos,

⁹⁸ Guest aceptó esta lectura de «La montaña de cristal» como una metáfora de la poesía. Véase «An Interview» (28). Forrest Gander ha leído este poema también en clave política, sin por ello dejar de indicar la «pasión» que entraña: «La apasionada atención que Guest ha prestado a las prácticas no depredadoras del lenguaje, al uso de una inteligencia especialmente sensible a la luz para construir con palabras un estado de asombro que dure toda la vida, constituye un compromiso tanto estético como político», «Remarks» (8).

⁹⁹ «Mysteriously» (13), Wagner, «Silence» (175).

un gesto que hizo ella.

Ponerse dificultades a sí misma en la dirección equivocada.
Temor de la palabra, acechar del temor —

la palabra pasó por aquel acechar.

Peso de la palabra inútil,
espejo echándose hacia atrás,¹⁰⁰

Las evoluciones no son sólo las de la patinadora, sino las de la palabra que falla en su pretensión de describirlas y reflejarlas. Pero en su ir «echándose hacia atrás», la figura de la palabra va creando una constelación de rastros en la superficie en blanco. En efecto, como recuerda «La superficie como objeto», «la revelación no es inmediata / demora un curso húmedo / o crea una pátina». «O» entendida, en este caso, a modo de conjunción disyuntiva; o sea, como la «imagen esparcida» que retrasa y/o produce «lo que se vierte»: la «perturbación», el «*pathos*», la (des)posesión que, palabra a palabra, va plasmándose en la página.

Lo que estaría en juego al tratar de traducir la velada «pasión» poética de Guest se inscribe, entonces, en un momento de la historia de la traducción asociado a estados de ánimo como la agitación y la aceptación. Como explica Giulia Sissa en *Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon*, el vocabulario del sentimiento en las lenguas europeas se materializa en torno a dos polos:

por un lado, la idea de una turbulencia, de un devenir, de una inestabilidad —algo se pone en movimiento y se transforma—; hay una actividad psíquica; por otro lado, esta actividad es el efecto de una causa externa a la que la mente se encuentra expuesta, a la que se somete, pasivamen-

¹⁰⁰ *The Collected Poems of Barbara Guest* (474-475).

te. Algo le sucede y la transforma. La agitación es la forma que adopta la pasividad.¹⁰¹

El término *passio*, una de las posibles traducciones del griego *πάθος*, destaca la pasividad de la mente o del sujeto, que acusa cuanto recibe del exterior, mientras que traducciones como *perturbatio* subrayan la agitación y la movilidad.

Esta disyuntiva traductora sugiere una gama de posibilidades de sentido. Así, cabe acercarse a la poética de *Rapto defensivo* como si se tratara de una forma de arrebató verbal; una forma, con todo, abierta, que, en lugar de fijarse en significados, no deja de verse impelida por arranques lingüísticos, provocando bruscas vinculaciones acústicas, plásticas y textuales. Proliferación de vinculaciones que alimenta una tensión en principio irresoluble entre pasividad y actividad, posesión y desposesión, prescripción y reinscripción, revelación y ocultación, expansión y reserva, apertura y amalgama, amplificación y retracción, escritura y escritora, sentido y sentido, poeta y poeta: *ella* misma no expresada, sino asombrada, atónita, abierta a cierto devenir, toda vez que, en la poesía, «mientras se mueve por la página», traza su propio espacio, al tiempo que es trazado por él —materializándolo, materializándose—, y así va, de manera paulatina, componiéndose, definiéndose de «mundo» en «mundo», hasta encontrarse, impersonalmente personificada, con «la oscura identidad de un poema».

¹⁰¹ Giulia Sissa, «Passion: Pathos (πάθος) (Greek) / Perturbatio (Latin)», Barbara Cassin, Emily Apter, Jacques Lezra y Michael Wood (eds.), *Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon* (2004) (745).