



Este artículo considera la poesía estadounidense de los últimos cincuenta años desde la perspectiva de su traducción en España, atendiendo especialmente a los criterios dudosos que utilizan las editoriales españolas para la selección de los autores y de los títulos que traducen y sugiriendo alternativas mejor informadas en relación con el campo.

PALABRAS CLAVE: poesía contemporánea estadounidense, traducción de poesía inglés-español, transmisión cultural.

Panorama de la poesía estadounidense contemporánea y de su traducción reciente en España

An Overview of Contemporary American Poetry and of its Translation in Spain

This article discusses American poetry of the last fifty years from the viewpoint of its translation in Spain, focussing on the dubious criteria employed by Spanish publishers in their selection of authors and titles, and proposing alternatives based on a firmer grip on the field.

KEYWORDS: contemporary American poetry, poetry translation English-Spanish, cultural transmission.

Esteban Pujals Gesalí
Universidad Autónoma de Madrid



I. EL SIGLO XX EN LA POESÍA ESTADOUNIDENSE: PANORAMA ESQUEMÁTICO

12

Es habitual aproximarse a la poesía contemporánea estadounidense remontándose al momento, hace ahora cincuenta años, en el que la aparición de una pluralidad de nuevas poéticas revelara la previsibilidad y el agotamiento del tipo de escritura que venía dominando las revistas, las antologías y los premios de poesía desde hacía más de dos décadas. A mediados del decenio de 1950 los autores de los experimentos iconoclastas que en los años diez y veinte habían abierto la poesía a su avatar moderno (T. S. Eliot, Ezra Pound, Hilda Doolittle, W.C. Williams, Marianne Moore, Wallace Stevens) tenían más de setenta años y es comprensible que estuvieran más interesados en consolidar sus logros y en vincularlos a la tradición que en desafiar una autoridad que en aquel momento ellos mismos representaban. Vivos y celebrados, rodeados de un aura de rebeldía pero enfáticamente conservadores, aparecían como una abrumadora galería de modelos para la segunda generación de poetas modernos, la de los nacidos entre 1900 y 1920, quienes forjaron sus estilos respectivos en la emulación de la obra tardía de sus laureados predecesores, especialmente de la de T.S Eliot, cuyos *Cuatro cuartetos* dominaron el panorama poético en los años de posguerra.

Frente al autodidactismo de Eliot, de Pound, o de William Carlos Williams, la formación de poetas como Robert Lowell, John Berryman, Randall Jarrell, Theodore Roethke o Delmore Schwarz tuvo lugar en los departamentos universitarios de lenguas y literaturas modernas, de reciente creación, y bajo la tutela de profesores como Alan Tate, Robert Penn Warren, Cleanth Brooks o W. K. Wimsatt, es decir, los representantes de la «nueva crítica» formalista que en los

EE. UU. se impuso a partir del decenio de 1930 en los estudios literarios. Algunos de estos profesores eran ellos mismos poetas y todos ellos compartían una concepción de la poesía que la convertía en un refugio contra los conflictos del presente y en una barricada contra una cultura de masas que desde su perspectiva amenazaba con arrollar la cultura elitista tradicional de la que se consideraban herederos y defensores.

La primera generación de poetas modernos se había mostrado siempre muy ambivalente en relación con los signos característicos de la nueva sociedad industrializada, masificada, demótica, y la predisposición inicial de sus integrantes a la innovación técnica, como marca de una identidad generacional diferenciada de la poesía del XIX, se había visto afectada por el «retorno al orden» que conocieron las artes tanto en Europa como en América a partir de mediados de los años veinte. Ello acentuó en sus obras tardías los rasgos potencialmente conservadores y autoritarios que ya presentaban sus obras tempranas. Y es al conjunto de estas tendencias, a su teorización por parte de Eliot y de la llamada «nueva crítica» formalista, y a su adopción como propias por parte de la generación de Berryman, Lowell y Jarrell a lo que la historia de la poesía estadounidense ha dado en referirse mediante la palabra «modernism», uno de los vocablos más confusos y problemáticos que ha generado jamás la historia cultural, puesto que parecería aspirar a reunir en su referencia las cualidades más irreconciliables al invocar la noción de una modernidad a regañadientes¹.

¹ Ni que decir tiene, la tendencia reciente de algunos autores a traducir «modernism» por «modernismo», además de constituir una simplificación acrítica de esta complejidad, ignora el hecho de que la palabra española es un término extraordinariamente preciso tanto en términos de la cronología que designa (el decenio de 1890 y alguna prolongación hacia el siglo XX) como a la hora de designar formas y estilemas en los ámbitos plástico y literario.

Lowell, Jarrell y Berryman se dirigían al mismo público que la generación anterior y en términos muy parecidos, por lo que obtuvieron un reconocimiento temprano, mientras que otros poetas de su misma generación (Louis Zukofsky, Charles Olson, Elizabeth Bishop, George Oppen) pagaron por su inventiva y su originalidad con la marginación y el silencio. A mediados del decenio de 1950 el mismo destino parecía esperar a una tercera generación de poetas, la de los nacidos entre 1920 y 1940, en tanto en cuanto su producción, todavía incipiente en muchos casos, se orientaba en direcciones que trascendían claramente los estrechos límites de lo que resultaba aceptable para las revistas relevantes del momento, revistas como *Kenyon Review* y *Sewanee Review*, sobre las que los llamados «nuevos críticos» ejercían un control estricto. En efecto, excepto un pequeño grupo de autores (W. S. Merwin, Adrienne Rich, James Merrill, Richard Wilbur) que respondieron a la situación adoptando una versión extrema del decoro poético e ideológico vigente en dichas revistas e incluso resucitando procedimientos retóricos característicos del siglo XIX, el grueso de la tercera generación de poetas del siglo XX parecía condenada a una existencia precaria en publicaciones marginales. Fue su propia exclusión lo que empujó a estos poetas a constituir grupos y comunidades al margen de los canales académicos y comerciales y a crear, además de sus poéticas y estilos característicos, revistas y editoriales alternativas gestionadas a menudo por los propios poetas. Durante el decenio de 1950 las más conocidas entre estas revistas fueron *Origin* y *Black Mountain Review*, en tanto que pequeñas editoriales como *City Lights*, creada en San Francisco por Lawrence Ferlinghetti, o la *Jargon Press*, editada por Jonathan Williams en Carolina del Norte, publicaron

libros importantes de la generación más joven en ediciones de pequeña tirada.

El hecho de que existiera un discurso poético dominante e intransigente en los años de posguerra determinó en gran medida la orientación de las nuevas poéticas hacia posiciones polarizadas. Así, si la poesía hegemónica se identificaba con la proyección de una voz distanciada y ecuánime, con la coherencia discursiva que emanaba de un sujeto consistente pero que enmascaraba su especificidad con la impersonalidad que había predicado T.S. Eliot a lo largo de tres décadas, los poemas de Olson, Ginsberg, O'Hara o Creeley presentaban, por un lado, una cualidad oral, entrecortada, un discurso poético incoherente a veces y a menudo inconcluso, que se quería expresivo de su aspiración característica a fundirse con el habla más espontánea. Por otro, los poemas de estos autores a menudo hacían referencia sin rubor a sus contextos históricos y vitales y a la experiencia generacional o personal más específica, una tendencia que en los textos de Frank O'Hara llega al extremo de nombrar no sólo las calles que su autor recorre o los bares y cafeterías que frecuenta, sino los nombres propios de sus amigos y conocidos.

La publicación en 1960 de la antología de Donald Allen, *The New American Poetry*, transformó drásticamente el panorama de la poesía estadounidense en muy pocos años. De repente, los cuarenta y cuatro poetas antologados accedían por vez primera a una distribución nacional, es decir, al público del que la anterior generación los había mantenido apartados, y este público se reconoció inmediatamente en piezas como «The Kingfishers», de Olson, «Howl», de Ginsberg, o «The Day Lady Died», de O'Hara. Aunque la antología buscaba su coherencia y su unidad en el subrayado de la influencia de Ezra Pound sobre Charles Olson y Robert Duncan, y de





éstos sobre el conjunto de la generación nacida después de 1920, también proyectaba un mapa aproximado del nuevo territorio poético, distinguiendo los cuatro grupos un tanto flexibles que desde entonces ha sido habitual diferenciar en la poesía estadounidense que tuvo su momento emergente en los decenios de 1940 y 1950, que dominó el panorama en los de 1960 y 1970 y que en muchos casos empezó a mostrar signos de flaqueza y agotamiento en el de 1980.

El grupo que encabezaba la antología de Allen era el de los poetas vinculados a Black Mountain College, una escuela interartística creada en 1933 cerca de Asheville, en Carolina del Norte, y parcialmente inspirada en la Bauhaus de Weimar, Dessau y Berlín. Fueron profesores de la escuela artistas como Josef Albers, Merce Cunningham, John Cage, Willem de Kooning, Robert Motherwell, Franz Kline y Walter Gropius, y el poeta Charles Olson fue rector de la institución entre 1951 y 1956. Allen incluyó en su antología a diez poetas de este grupo, muchos de los cuales habían sido profesores o alumnos de Black Mountain: Charles Olson, Robert Duncan, Robert Creeley, Edward Dorn, Joel Oppenheimer, Jonathan Williams, Paul Blackburn, Paul Carroll, Larry Eigner y Denise Levertov.

Un segundo grupo aparecía identificado en la antología de Allen con el «renacimiento» poético que había tenido lugar en San Francisco desde el fin de la Segunda Guerra Mundial, en el que Robert Duncan, presente también entre los poetas de Black Mountain, había tenido un papel preponderante. De los miembros de este grupo Allen incluía poemas de William Everson, Robin Blaser, Jack Spicer, James Broughton, Madeline Gleason, Helen Adam, Lawrence Ferlinghetti, Bruce Boyd, Kirby Doyle, Richard Duerden, Philip Lamantia, Ebbe Borregaard y Lew Welch.

El tercer grupo de poetas que distinguía la antología de Allen era el de los «beats», asociado a una geografía nómada entre San Francisco y Nueva York, y del que la antología presentaba solamente cuatro nombres: Allen Ginsberg, Peter Orlovsky, Jack Kerouac y Gregory Corso. Finalmente, el cuarto grupo lo constituía la llamada «escuela de Nueva York», cuyos miembros mantenían vínculos estrechos de amistad y de poética con los pintores que habían protagonizado la aventura del expresionismo abstracto. Los seis miembros de este grupo representados en la antología de Allen eran: John Ashbery, Frank O'Hara, Kenneth Koch, Edward Field, Barbara Guest y James Schuyler. A estos cuatro grupos el antólogo añadía uno más compuesto por poetas desplazados en su escritura con respecto a los lazos geográficos y personales que los vinculaban a uno u otro de los cuatro anteriores. En él Allen incluía a Gary Snyder, Philip Whalen, Stuart Perkoff, Michael McClure, Ron Loewinsohn, Ray Bremser, David Meltzer, John Wieners, Edward Marshall, Gilbert Sorrentino y LeRoi Jones.

Al dar a conocer súbitamente a toda una copiosa generación de poetas, algunos de ellos de notable talento y autores de una obra ya consolidada, la antología de Allen desarticuló el edificio de la poesía contemporánea estadounidense, modificando también las posiciones respectivas de los clásicos modernos y determinando la incorporación al canon de nombres como los de Gertrude Stein, Hart Crane, Langston Hughes y, algo más tarde, Louis Zukofsky. Pero mucho más importante aún que esto fue el impulso que la antología imprimió a la composición y a la lectura de poesía en los Estados Unidos. Muchos de los autores antologados por Allen pasaron en muy pocos años de publicar sus libros en diminutas empresas editoriales a menudo gestionadas y sufragadas por ellos



mismos a firmar contratos con editoriales como Farrar Strauss & Giroux, Norton o Knopf. Ello demostraba que existía un público considerable para la numerosa nómina de poetas *nuevos* y que, por lo tanto, el interés por la poesía había experimentado un visible incremento, una situación que se prolongaría hasta finales del decenio de 1970, cuando las ventas de libros de poesía y la presencia de poemas en las revistas literarias de mayor circulación comenzarían de nuevo a descender.

También, y tal vez como consecuencia más o menos directa, la composición de poesía conoció un notable crecimiento que se manifestó en el ámbito educativo en la demanda creciente desde finales del decenio de 1960, no ya de talleres informales de composición organizados por poetas o lectores en centros sociales o educativos, sino de auténticas licenciaturas en escritura creativa que empezaron tímidamente en Iowa y Houston y muy pronto pasaron a ofertar por todo el país las universidades públicas y privadas. Con la multiplicación de estos estudios empezó a proliferar desde comienzos de los setenta un tipo de poesía autobiográfica en verso libre que se veía a sí misma en la estela de O'Hara o Ginsberg, pero que carecía por completo del espíritu de rebeldía y de la motivación edípica que habían sido determinantes en la formación de la generación anterior. Las antologías en las que se reunía esta poesía expresaban con claridad la fetichización de lo espontáneo en sus propios títulos: *Naked Poetry* (1969) o *No More Masks!* (1973).

Fue la reacción contra esta tendencia a reducir la poesía a sus contenidos, manifiesta en los gestos estereotipados en los que se inscribía, lo que dio lugar a la aparición del fenómeno «Language» a finales del decenio de 1970 como la aspiración de muchos escritores jóvenes a una poesía más intelectualmente ambiciosa,

más crítica consigo misma y con sus materiales y más rica en la diversidad potencial de sus estilos. *L=A=N=G=U=A=G=E*, la revista que terminó dando su nombre a las poéticas de estos escritores, se publicó en Nueva York entre 1978 y 1982 editada por Charles Bernstein y Bruce Andrews. Pero *L=A=N=G=U=A=G=E* no fue ni la primera ni la única de las revistas que se proponían agrupar y coordinar la actividad poética como una praxis lingüísticamente crítica del presente. *This*, publicada por Robert Grenier en Iowa desde 1971 y desde 1973 hasta su desaparición en 1982 en Berkeley por Barrett Watten, desarrollaba ya un proyecto poético característicamente consciente (desde su propio título) de la problematicidad de la referencia lingüística y de la naturaleza socialmente construida de la sensación que los hablantes de una lengua tienen de la naturalidad de la misma. Hubo otras revistas (*Roof, Hills, Tottel's, Miam, The Difficulties, Temblor, Boundary 2, Poetics Journal*), todas ellas de formato muy humilde (*L=A=N=G=U=A=G=E* y *This* se reproducían en fotocopia) que cumplieron con eficacia el objetivo de articular las fuerzas críticas y creativas de la cuarta generación poética moderna, la de los autores nacidos en los años de la posguerra mundial. Estas revistas y la publicación de las antologías de escritura «Language» hacia finales del decenio de 1980 (*In the American Tree* (1986) y «Language» *Poetries: An Anthology* (1987), editadas por Ron Silliman y Douglas Messerli respectivamente) evidenciaron tanto la importancia del movimiento, que incluía al menos a una veintena de poetas notables, como la variedad de orientaciones que presentaba la propuesta.

Silliman diferenciaba en su antología a los autores de la costa oeste (Rae Armantrout, Steve Benson, Alan Berheimer, David Bromige, Michael Davidson, Jean Day, Robert



Grenier, Carla Harryman, Lyn Hejinian, Tom Mandel, David Melnick, Michael Palmer, Bob Perelman, Larry Price, Kit Robinson, Stephen Rodefer, Ron Silliman y Barret Watten) de los de la costa este (Bruce Andrews, Tom Beckett, Charles Bernstein, Clark Coolidge, Tina Darragh, Alan Davies, Ray DiPalma, Lynne Dreyer, Michael Gottlieb, Ted Greenwald, Fanny Howe, Susan Howe, Erica Hunt, Peter Inman, John Mason, Bernardette Mayer, Peter Seaton, James Sherry, Diane Ward y Hannah Wiener) basándose en la importancia que tanto en la bahía de San Francisco como en Nueva York revestía para los poetas «Language» la noción de una comunidad de poetas que interactuaban en sesiones de lectura pública y en otros eventos.

Los poetas que habían emergido en el decenio de 1950 habían conocido durante toda la década una marginación que se debía a la rigidez ideológica y estética de la generación poética que les precedía, cuyos miembros los mantuvieron alejados de premios, revistas y antologías hasta la aparición de *The New American Poetry* de Donald Allen, cuando estos poetas encontraron al fin a su generación de lectores y fueron inmediatamente reconocidos y apreciados por ellos. Esta aceptación casi inmediata se relacionaba íntimamente con la orientación vitalista y en gran medida anti-intelectual que dominaba la antología de Allen y la vinculaba a sus lectores y a cierto espíritu generacional que los poetas compartían con ellos. A medida que avanzaban los decenios de 1960 y 1970 algunos de los poetas antologados por Allen fueron desapareciendo del horizonte; unos murieron prematuramente (Kerouac, O'Hara, Lew Welch), otros, como Gilbert Sorrentino, se orientaron hacia experimentos narrativos; y un pequeño número sencillamente dejó de publicar. Al mismo tiempo, se fueron

haciendo visibles otros poetas de la misma generación cuyas poéticas eran afines a las de los miembros de los grupos diferenciados por Allen, especialmente su difuso quinto grupo, y a los que por ello les hubiera correspondido figurar en la antología: David Antin, John Cage, Ronald Janson, Kenneth Rexroth y Jerome Rothenberg. También ellos fueron encontrando a su público, aunque desde posiciones más personales o individualizadas. Clark Coolidge y Susan Howe, algo más jóvenes que la mayoría de los «new American poets», fueron acogidos en los círculos y antologías «Language» como predecesores que practicaban poéticas afines a estos autores.

El recorrido de los autores «Language» por las dos últimas décadas no ha podido ser, sin embargo, más diferente. En primer lugar, frente a la aceptabilidad inmediata e intuitiva de la obra de los «nuevos poetas americanos» de los cincuenta, tanto los procedimientos y estilos característicos de estos autores como las poéticas que los orientaban presuponían una familiaridad de sus lectores con el discurso del estructuralismo clásico (Peirce, Saussure, Jakobson) y con la crítica de la representación y de la referencia en las que consistió principalmente lo que se dio en llamar el post-estructuralismo francés emergente en el decenio de 1960. Esta inclinación determinó desde el principio una vocación experimental y minoritaria característica de estos escritores, para quienes las decisiones formales más nimias o rutinarias en el trabajo de un escritor revistieron siempre un carácter polémico y abierto a la generación de alternativas de escritura. No era, por lo tanto, imaginable para estos autores un público comparable en extensión al que habían encontrado poetas como Allen Ginsberg o Frank O'Hara o incluso al que ha terminado encontrando John Ashbery

en los últimos tres decenios, si bien algunas publicaciones de autores «Language» (*My Life* (1980), por ejemplo, de Lyn Hejinian, objeto de seis reediciones) han conocido en ocasiones un éxito inesperado.

Más que como el de autores individuales que se dirigían a un público de lectores anónimo, los poetas «Language» tendieron a ver su trabajo como una colaboración en la que la lectura y la composición se concebían como aspectos de una misma actividad crítico-creativa en el contexto de una comunidad de poetas que entendían el propio acto de lectura como una actividad de producción textual. A ello contribuía tanto la tendencia de estos autores a utilizar sintaxis abiertas en sus textos y a implicarse en proyectos de escritura en colaboración con otros poetas como el énfasis que desde un primer momento pusieron los poetas «Language» en la lectura pública, convertida en un tipo de evento en el que el texto poético se presentaba ante la atención crítica de otros poetas como la ocasión de un debate sobre poética. En este contexto, el éxito, para los autores «Language», se identificaba con el hecho de ser leídos por otros poetas, por los miembros de una pequeña comunidad que cabía estimar como integrada nacionalmente por entre quinientas y tal vez dos mil personas, es decir, la tirada habitual de un libro de poemas. Así, si en su antología, *In the American Tree*, Ron Silliman reunía poemas y textos sobre poética de treinta y ocho poetas, en su prólogo el antólogo afirmaba que se trataba de una selección en gran medida arbitraria y proveía los nombres de otros setenta y nueve autores con cuya obra se hubiera podido elaborar una antología paralela y análoga. Con ello subrayaba Silliman la principal convicción de los autores «Language» en relación con la escritura, resultado, desde su punto de vista, de comunidades de escritores y lectores más

bien que de individualidades y de criterios de calidad.



Comparada con las de 1960 y 1970, la década de 1980 conoció un descenso dramático en las ventas de libros de poesía, de la que algunos observadores culparon a los poetas «Language» por su experimentalismo intransigente. Más razonable resulta la explicación consistente en apuntar que, además de la poesía «Language», los años ochenta vieron la aparición de las propuestas poéticas de las comunidades «minoritarias»: en primer lugar las propuestas feministas y homosexuales, seguidas de las de afroamericanos, chicanos, asiático-americanos y americanos nativos, lo que resultó en una fragmentación extrema del panorama poético. Resulta necesario observar que las poéticas características de estos movimientos presentaban en aquel momento un perfil extremadamente conservador en lo que se refería a la forma y a la retórica del poema. Muy conservadora también fue la fórmula que algunos autores entonces jóvenes, como Dana Gioia o Brad Leithauser, propusieron a mediados de la década para recuperar al público, ahuyentado, en su opinión, por los excesos experimentales de los poetas «Language»: el retorno a las medidas de la poesía tradicional e incluso al uso de la estrofa rimaada. Independientemente de la celebridad que pueda haberles procurado individualmente a estos autores, los llamados «nuevos formalistas», el procedimiento fracasó estrepitosamente y las cifras de venta de libros de poesía no han dejado de descender desde entonces.

A medida que avanzaba el decenio de 1990 la influencia de los estilos «Language» de escritura se fue extendiendo a autores más jóvenes y empezó a ser frecuente entre críticos y poetas la referencia a una poesía «Language» de segunda generación que se hizo visible en 1994 con la publicación de una nueva antología, *The Art*



of Practice: Forty-Five Contemporary Poets, editada por Peter Gannick y Dennis Barone. En ella aparecen representados poetas de la nueva generación, como Sheila Murphy, Jena Osman, Spencer Selby o Rod Smith junto a poetas del momento inicial de la poesía «Language» que por algún motivo no habían sido incluidos en las antologías de Silliman y Messerli, como Joan Retallack, Leslie Scalapino, Kathleen Fraser, Hank Lazer y John Taggart; la antología incluía además a los jóvenes poetas canadienses Karen McCormack y Jeff Derksen. Desde mediados de los años noventa se han hecho visibles nuevos nombres de poetas nacidos en el decenio de 1960, como Jennifer Moxley, Rodrigo Toscano, Dale Smith, Kristin Prevallet o Ange Mlinko, así como los de poetas a los que por edad les hubiera correspondido aparecer en las antologías «Language» de los ochenta, como Carolyn Wright, Peter Gizzi o Forrest Gander, e incluso los de poetas algo más jóvenes que John Ashbery, pero de su misma generación, como Rosemary Waldrop, Allen Grossman o Keith Waldrop, quienes no han trascendido hasta muy recientemente el minúsculo círculo de culto para el que eran conocidos anteriormente.

La caída de las cifras de ventas de libros no debe interpretarse como el comienzo de un momento de decadencia de la poesía en los Estados Unidos. En términos de producción de estilos y de poéticas, el ámbito estadounidense continúa siendo hoy el más fértil, activo y variado en comparación con cualquier otro escenario poético actual y cabe caracterizarlo por dos rasgos que dominan el horizonte reciente. En primer lugar, las diferencias insalvables que en los años ochenta dividían el terreno poético entre los autores formalmente radicales y los que no lo eran, o entre el interior y el exterior de las pequeñas comunidades

poéticas constituidas por las minorías étnicas o de género parece haber dado paso a un panorama de hibridaciones en el que ha dejado de resultar incompatible el uso de la primera persona de singular y de la voz lírica de la poesía tradicional con cierta experimentalidad de herencia «Language» que sin duda ha afectado a la mayoría de los poetas emergentes. Esta tendencia, grata sin duda a oídos liberales, se lo pone, sin embargo, muy difícil a quien se acerca a la poesía estadounidense intentando orientarse en el panorama para discriminar entre individualidades y encontrar los estilos que le interesan. Sugiere también una estrategia cautelosa y ecléctica en los poetas, que parecerían responder de este modo a las dificultades existentes para publicar y encontrar a sus lectores.

La otra característica de la poesía estadounidense del último decenio y medio ha sido la tendencia de las revistas poéticas en la red y de los blogs de poesía a ir ocupando paulatinamente el espacio que hasta no hace mucho habían tenido las publicaciones dedicadas a reseñar novedades o a comentar los aspectos más notables o urgentes del ámbito poético actual. Lo más interesante de estos foros es que trascienden los ámbitos nacionales, abriendo sus páginas a los hablantes de la lengua inglesa en la que tiene lugar su actividad. *Jacket* (<http://jacketmagazine.com/00/home.shtml>), por ejemplo, creada por el poeta australiano John Tranter en 1997 y una de las más veteranas de estas revistas, tiene ambiciones globales y ha sido un ejemplo de buen hacer para otras revistas y redes de activismo poético surgidas de manera paralela, como *Slope* (<http://www.slope.org>), *web del sol* (webdelsol.com) o *The Believer* (believermag.com), revistas que, junto a las publicaciones en papel que siguen imprimiendo y reseñando la poesía más innovadora,

contribuyen a complicar y a diversificar la que hoy es sin duda alguna la tradición poética más viva del planeta.

2. EL SIGLO XXI: BREVE NOCTICIA DE LAS TRADUCCIONES DE POESÍA CONTEMPORÁNEA ESTADOUNIDENSE EN ESPAÑA

La última década, primera del nuevo siglo, ha visto en nuestro país una intensa actividad traductora en relación con la poesía estadounidense del siglo XX y el resultado lo constituyen versiones a español de obras de al menos veintiséis poetas, algunos de ellos miembros heroicos de la primera generación moderna, como Wallace Stevens, William Carlos Williams, T.S. Eliot o Hilda Doolittle; otros pertenecientes a la generación que antologó Don Allen en *The New American Poetry* (1960), como Robert Creeley, Allen Ginsberg, Gary Snyder o John Ashbery; y un tercer grupo de poetas nacidos en los decenios de 1930 y 1940 para los que tal vez no quepa encontrar mejor descripción general que la expresión «ganadores de premios nacionales», como el Pulitzer, el National Book Award o el National Book Critics Circle Award. Me refiero al grupo heteróclito (pero finalmente muy homogéneo, representativo de un tipo de normalidad poética imprescindible para obtener este tipo de galardones) constituido por C.K. Williams, Charles Simic, Charles Wright, Billy Collins, Robert Hass, Louise Glück, Jane Kenyon o Mark Strand.

En 2001 la editorial Visor había publicado, en traducción de Dámaso López García, *Inventos de la liebre de marzo*, una curiosidad bibliográfica consistente en un cuaderno (que no un libro que el poeta hubiese considerado publicar) en el que junto a las rimas escatológicas relacionadas con los repulsivos personajes

Colombo y Bolo, aparecen versiones preoriginales de algunos de los poemas compuestos por T.S. Eliot entre 1909 y 1922. De Wallace Stevens, otro de los héroes de la primera modernidad poética estadounidense, Icaria había publicado a comienzos de la década *Harmonium* (2002) y *El hombre de la guitarra azul* (2003), ambos en excelente traducción de Julián Jiménez Heffernan; en 2006 apareció en De bolsillo una antología, *De la simple existencia*, preparada por Andrés Sánchez Robayna, y Lumen ha publicado recientemente (2008) *La roca*, el último poemario de Stevens, en traducción de Daniel Aguirre. También de William Carlos Williams se han publicado en estos años dos libros importantes: *Cuadros de Brueghel* (2007) y *Viaje al amor* (2009), ambos en Lumen en traducción de Juan Antonio Montiel. Y de Hilda Doolittle, la «H.D.» de las antologías imaginistas, la misma editorial ha publicado en 2007 su obra más notable, *Helena en Egipto*, en versión de Alfredo Martínez. Con estas traducciones se consigue ir rellenando las enormes lagunas que existían en nuestro país en relación con el momento en que la poesía estadounidense hizo su irrupción en el siglo XX.

De la generación llamada «intermedia», la primera nacida en el siglo XX, Losada publicó en 2003 *Día a día*, de Robert Lowell, en excelente traducción de Luis Javier Moreno, y Linteo publicó en 2006 la pequeña joya que son los *Poemas de amor* de John Laughlin, un autor muy parco y poco conocido, continuador, como poeta y como responsable hasta su muerte en 1997 de la editorial New Directions, de la tendencia poundiana en la poesía estadounidense; en sus versiones el latinista Juan Antonio Rodríguez Iglesias acierta a acercar estos poemas a los de Catulo. Igitur, por otra parte, ha publicado en 2008 la *Obra poética* de Elizabeth





Bishop, en traducción de Sam Abrams y Joan Margarit.

El fenómeno más sorprendente de la década, en lo que se refiere a las traducciones de poetas estadounidenses en España, es la aparición en versión castellana de nada menos que siete libros de John Ashbery, de quien Javier Marías había traducido el poema «Autorretrato en espejo convexo» para la revista *Poesía* (nº 25, Invierno 1985-86), Alejandro Valero *Diagrama de flujo* para Cátedra en 1994, quien esto escribe *Galeones de abril* para Visor en el mismo año, y de nuevo Alejandro Valero *¿Oyes, pájaro?* para Cátedra en 1999. El último decenio ha visto aparecer *Una ola* (2003) en Lumen y en versión de Ignacio Infante, *Pirografía* (2003) en Visor, en traducción de Martín Rodríguez-Gaona, *Tres poemas* (2004) y el volumen completo de *Autorretrato en espejo convexo* (2006), ambos traducidos y bien prologados por Julián Jiménez Heffernan para DVD; y *Secretos chinos* (2006), *Por dónde vagaré* (2006) y *El doble sueño de la primavera* (2009), los tres publicados por Visor en traducción de Dámaso López, Daniel Aguirre y Silvia Barbero respectivamente.

Ashbery es, con Gary Snyder, de quien Árdora publicara en 2000 *La mente salvaje* en versión de Nacho Fernández, el más veterano de los poetas en activo entre los que Donald Allen antologara en *The New American Poetry* (1960). Allen Ginsberg, cuyo celeberrimo *Aullido* ha aparecido en 2006 en Anagrama y en versión de Rodrigo Olavarría, y Frank O'Hara, cuyos Poemas de la hora de comer fueran publicados en 1997 por DVD en versión de Eduardo Moga, aparecían también representados en la importantísima antología de Allen. Otros poetas contemporáneos de Snyder y de Ashbery no figuraban en dicha antología y han aparecido en traducción española en el último decenio. Se trata de Anne Sexton, de quien Vitrubio ha

publicado en 2008 *Vive o muere* en versión de Julio Mas; de Sylvia Plath, de cuya obra Jesús Pardo publicase hace unos años una *Antología* (Visor, 2003) y de quien ha aparecido en 2008 la *Poesía completa* traducida por Xoán Abeleira; de A.R. Ammons, de quien Plurabelle, de Córdoba, publicase en 2003 unos *Poemas escogidos*, en versión de David Cruz y Mario Jurado; y de W.S. Merwin, de quien Pretextos ha publicado el año pasado una antología, *Migración*, traducida por Abraham Grajera, Juan de Dios León y Ruth Miguel. De entre los que antologó Don Allen están, sin embargo, por traducir en España poetas tan importantes como Jack Spicer, Paul Blackburn, Robin Blazer, Barbara Guest y casi toda la poesía de Robert Duncan.

Me refería más arriba a un conjunto de poetas nacidos en los decenios de 1930 y 1940, muy premiados y condecorados, que han sido traducidos en España en el último decenio tal vez más atendiendo a los premios que han obtenido que a la importancia verdadera de esta escritura *profesional* y a la oportunidad de su publicación en España, pues se trata aquí de poéticas que en su ambición por lograr una accesibilidad universal juegan peligrosamente con el margen que por el bien de ambas debe siempre distinguir las intencionalidades de la poesía de las de la prosa y el periodismo. De Mark Strand el Ayuntamiento de Lucena había publicado *Aliento* en 2004 y Pretextos *Sólo una canción*, en traducción de Eduardo Chirinos; Visor publica ahora (2009) *Tormenta de uno*, en versión de Dámaso López. En el mismo año ha aparecido *Breve historia de la sombra*, de Charles Wright, publicado por DVD en mejorable edición de Jeannette L. Clariond, y Bartleby ha publicado en 2007 y 2008 *Reparación* y *El canto*, de C.K. Williams, en traducción de Jaime Priede. Una antología de la poesía de Charles Simic, *Desmontando el silencio*, realizada por Jordi Doce,

había sido publicada por el Ayuntamiento de Lucena en 2004, y DVD ha publicado en 2009 *La voz de las tres de la madrugada* en traducción de Martín López-Vega. También en 2009 ha publicado Pretextos *Delicias y sombras*, de Ted Kooser, en versión de Hilario Barrero, y de Billy Collins, el más conocido y *cercano* de los poetas estadounidenses actuales, aparecieron en 2007 *Navegando a solas por la habitación*, en DVD, traducido por Eduardo Moga, y *Lo malo de la poesía y otros poemas*, en Bartleby, en traducción de Juan José Almagro. Pretextos ha publicado dos libros de Louise Glück, *El iris salvaje*, en 2006, en versión de Eduardo Chirinos, y en 2008 *Ararat*, traducido por Abraham Grajera; y de Sharon Olds, de quien Igitur había publicado en 2001 *Satán dice*, en versión de Rosa Lentini y Ricardo Cano, Bartleby ha publicado en 2004 y 2006 respectivamente, *El padre*, en versión de Mori Ponsowi y *Los muertos y los vivos*, en versión de Juan José Almagro y Carlos Jiménez. La misma editorial ha publicado en 2008 *Tiempo y materiales*, de Robert Hass, en traducción de Jaime Priede, así como *El descenso de Alette*, de Alice Notley, en el mismo año y en traducción de Martín Rodríguez, e Hilario Barrero ha traducido *De otra manera*, de Jane Kenyon, una de las traductoras al inglés de Anna Akhmatova, para Pretextos en 2007.

La traducción de *Errancia*, de Jorie Graham, publicado por DVD en 2007 en versión de Julián Jiménez, prolijamente prologada, como es su costumbre, y de *Hombres en sus horas libres*, de Anne Carson, traducido sin marco ni presentación por Jordi Doce para Pretextos en el mismo año, sugiere una breve reflexión sobre los procedimientos de selección que practican las editoriales españolas y la representación del ámbito poético estadounidense que estos procedimientos determinan.

El primer libro de Graham que llamó la atención de críticos y lectores no fue el primero, *Hybrids of Plants and Ghosts* (1980) ni tampoco el segundo, *Erosion* (1983), sino el tercero, *The End of Beauty* (1987). En él la voz lírica de su poesía anterior, que ya presentaba síntomas conspicuos de las ambiciones filosóficas de su autora, cambiaba de estilo retórico alargando el verso, expandiendo la sintaxis y trufando el discurso de citas, de expresiones en cursiva, de sustantivos abstractos, de interrupciones y de fragmentos lingüísticos que problematizaban la recepción inmediata del poema. Consolidado en dos libros posteriores, *Region of Unlikeness* (1991) y *Materialism* (1994), fue este nuevo estilo de Graham el que le procuró el año siguiente el premio Pulitzer por *The Dream of the Unified Field*, al que gran parte de la crítica se refirió como uno de los libros más innovadores, refrescantes y atrevidos publicados en mucho tiempo en el contexto poético estadounidense.

El caso de Anne Carson es algo diferente, pues, por una parte, su nacionalidad canadiense dificulta su opción a premios estadounidenses (aunque Carson ha vivido parte de su vida en los EE. UU. y ha publicado casi todos sus libros en editoriales estadounidenses), y por otra, su proceso de escritura, desde un doctorado en filología clásica hacia la poesía contemporánea, la presenta como una figura ajena a la microhistoria de la poesía estadounidense de los decenios de 1980 y 1990. Sin embargo la emergencia a comienzos de los años noventa de sus libros, collages de verso y prosa, de historia, ficción, documento, falso documento y cita, nivelando tiempos históricos y geografías, ha despertado considerable interés, sugiriendo la posibilidad de que resulten al fin aceptables en poesía modos alternativos al marco lírico con el que el público estadounidense venía identificándola en exclusiva.





Lo que el éxito de ambas autoras hace visible es una nueva receptividad por parte del público y de la crítica a modos materializadores de la escritura que, en forma mucho más conspicua o abrupta, caracterizaron la escritura de muchos de los poetas «Language» en el momento «clásico» del decenio de 1980 y que han ocasionado su marginación durante cerca de treinta años. Mi apresurado resumen de la poesía estadounidense del siglo XX al comienzo de estas páginas no ha enfocado con suficiente precisión este «retorno de lo reprimido», de manera temprana en Carson y Graham, pero con más insistencia entre los poetas nacidos después de 1960, cosa que resulta necesario hacer ahora brevemente.

Durante la década de 1980 la poesía estadounidense estuvo dividida en dos campos entre los que no había comunicación posible. La emergencia a comienzos de la década de las revistas y pequeñas editoriales desde las que publicaban los autores «Language» fue percibida desde la perspectiva de los poetas que habían forjado sus estilos en la imitación de las poéticas de la experiencia y de la espontaneidad representadas en *The New American Poetry* como un ataque a su concepción de la poesía, centrada en el poema lírico muy breve o en modelos que, como *Howl*, de Ginsberg, los *Maximus Poems* de Olson, o «Self-Portrait in a Convex Mirror» (1975), se presentaban como el registro fiel de la conciencia espontánea de su autor. El énfasis de los poetas «Language» en la naturaleza artificial, inscrita en la lengua, construible y construida, tanto del poema como de la propia conciencia, y su indagación de modos de escritura no restringidos a la voz personal y al modo retórico del monólogo lírico en verso libre provocaron entre los poetas que a lo largo de la década fueron erigiéndose en sus adversarios una reacción consistente en cerrar filas en torno a una concepción extraordinariamente limita-

da de la poesía en la que cualquier desviación sintáctica, gráfica o incluso léxica con respecto a la ortodoxia del verso libre más estereotipado suponía para su autor la consideración como traidor, como colaboracionista con el contingente enemigo. Resulta necesario decir que los principales focos en los que se articularon estas actitudes fueron los talleres de escritura que habían proliferado en las universidades estadounidenses durante los decenios de 1970 y 1980, cuyos profesores, poetas de la experiencia y de la respuesta espontánea, se encontraban en posición privilegiada para diseminar un discurso muy fácil de promover entre alumnos y lectores.

Consecuencia directa de esta estrategia defensiva de los poetas que identificaban la poesía con la lírica autobiográfica ha sido el que, aunque el paso del tiempo haya ido revelando las sustanciales diferencias que existían entre los muchos estilos creados por los poetas relacionados con la órbita «Language», ninguno de ellos haya sido galardonado nunca con un premio de rango nacional. Ello a pesar de que entre quienes protagonizaron la aventura «Language» se encuentran algunos de los poetas estadounidenses más importantes en activo, como Susan Howe (cuyo *My Emily Dickinson* (1985) es un precedente más que obvio de los procedimientos de Carson), Clark Coolidge, Michael Palmer (uno de los maestros de Jorie Graham), Lyn Hejinian, Charles Bernstein, Ron Silliman o Rae Armantrout, ninguno traducido en España y todos ellos autores de una obra de mayor importancia y originalidad que la de quienes han obtenido ese reconocimiento público en los últimos decenios. Resulta así necesario insistir en que los treinta y ocho autores que antologara Silliman en *In the American Tree*, más los setenta y nueve nombres con los que decía poder elaborar una antología igualmente representativa, más los nombres de otros poetas

que a lo largo de estas tres décadas han confluído en poéticas afines a las que propusieran las revistas «Language» a comienzos de los ochenta, constituyen una auténtica *cara oculta* de la poesía estadounidense cuya influencia empieza ahora a percibirse en la apertura del marco de aceptabilidad de la poesía emergente, no ya la de Graham y Carson, autoras de una obra plenamente reconocida, sino la de los poetas nacidos después de 1960, quienes movilizan en sus obras energías que no proceden de los proyectos poéticos personales y muy profesionales de los poetas más premiados, sino de un margen en modo alguno despreciable, integrado por al menos un centenar de escritores, en el que se encuentran sin duda las fuentes veladas de la renovación actual de la poesía norteamericana.

Salta a la vista en las traducciones de poesía estadounidense contemporánea que han aparecido a lo largo del último decenio la tendencia de las editoriales españolas a tomar sus decisiones en relación con la selección de sus autores utilizando como único criterio las listas de los receptores de los premios más cuantiosos y las cifras de ventas en las librerías de Nueva York, Boston y Chicago. Ello se revela totalmente insuficiente, no sólo por ignorar los principales hechos y alineaciones que se han dado en el panorama poético estadounidense a lo largo de los últimos 30 años, lo que priva a sus responsa-

bles de toda capacidad de predicción en relación con la poesía más joven, sino también porque implica a estas editoriales con la perpetuación de injusticias y distorsiones en relación con los poetas de más edad, los que se encuentran ahora mismo en su madurez como escritores, injusticias y distorsiones de las que los responsables de estas editoriales parecerían ser perfectamente inconscientes.

Además de la adopción de algún otro criterio que permita la corrección del de premios y ventas, como lo sería la consulta de expertos verdaderos, cabe también aconsejar la presentación de las traducciones con algún marco contextualizador que sitúe a cada poeta en su posición generacional relativa, algo que puede hacer en muy pocas páginas el traductor o el editor sin apenas incremento en el precio del libro, y que contribuiría sin duda a una recepción mejor informada por parte de los lectores de las obras de los poetas traducidos. La traducción de un libro de poesía implica siempre una transformación notable del original (cabría hablar incluso de de-formación) y cuanto mejor informado se encuentre el lector sobre el libro que tiene en sus manos más rica y plena será su lectura y más capaz de sugerir la de otros libros y autores.

RECIBIDO Y VERSIÓN FINAL: ENERO DE 2010
 ACEPTADO: FEBRERO DE 2010

