

NATALIA CARBAJOSA, ED.

RAE ARMANTROUT

POEMAS (2004-2014)



RAE ARMANTROUT

POEMAS (2004-2014)

Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans

<http://www.uv.es/bibjcoy>

Directora
Carme Manuel

RAE ARMANTROUT
POEMAS (2004-2014)

Rae Armantrout

Traducción y edición Natalia Carbajosa

Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans
Universitat de València

Rae Armantrout: Poemas (2004-2014)

©Rae Armantrout

©Traducción y edición de Natalia Carbajosa

"Almost," "The Fit," "Seconds" and "Upper World" first appeared in book form in *Up To Speed*. RAE ARMANTROUT, 2004. "Two, Three," "The Subject," "Thing" "Close," "Reversible," "Yonder" and "Yahoo" first appeared in book form in *Next Life*. RAE ARMANTROUT, 2007. "Results," "Versed," "Address." "A resemblance," "Scumble," "Later," "On Your Way," "Around," "Dark Matter," "Unbidden," "Simple," "Djinn," "Integer" and "Hoop" first appeared in book form in *Versed*. RAE ARMANTROUT, 2009. "Second Person," "Across," "Prayers," "Fuel," "The Gift," "Spin," "Bubble Wrap," "Soft Money," "Exact," "Autobiography: Urn Burial," "Advent," "With," "Errands," "Outage," "Sway" and "Long Green" first appeared in book form in *Money Shot*. RAE ARMANTROUT, 2011. "Cold," "Progress," "Experts," "Scripture," "Dress Up," "Accounts," "Haunts," "The Look," "At Least," "Arrivals," "Transactions," "Scale," "Bardos" and "New Intelligence" first appeared in book form in *Just Saying*. RAE ARMANTROUT, 2013. "Chirality," "Sonnet 3," "Itself," "Flo," "Sponsor," "Headlong," "Occurrence," "Believing," "Head," "Rituals," "Holiday" and "Expression" first appeared in book form in *Itself*.

1ª edición de 2014

Reservados todos los derechos Prohibida
su reproducción total o parcial

ISBN: 978-84-9134-160-4

Imagen de la portada: Rosanne Olson

Diseño de la cubierta: Celso Hernández de la Figuera

Publicacions de la Universitat de València

<http://puv.uv.es>

publicacions@uv.es

Índice

Prólogo de Rae Armantrout

Agradecimientos de la traductora

Introducción

UP TO SPEED (2004)

Almost
Casi

The Fit
El acceso

Seconds
Segundos

Upper World
Mundo superior

NEXT LIFE (2007)

Two, Three
Dos, tres

The Subject
El asunto

Thing
Cosa

Close
Cerca

Reversible
Reversible

Yonder
Más allá

Yoo-hoo
¡Yu-hu!

VERSED (2009)

Results
Resultados

Versed
Versados

Address
Dirección

A resemblance
Un parecido

Scumble
Difumino

Later
Después

On Your Way
De camino

Around
Alrededor

Dark Matter
Materia oscura

Unbidden
Sin ser llamada

Simple
Sencillo

Djinn
Genio

Integer
Número entero

Hoop
Miriñaque

MONEY SHOT (2010)

Across
A través

Prayers
Oraciones

Fuel
Combustible

The Gift
El regalo

Spin
Giro

Bubble Wrap
Plástico de burbujas

Soft Money
Dinero en B

Exact
Exacto

Autobiography: Urn Burial
Autobiografía: entierro de una urna

Advent
Adviento

With
Con

Errands
Recados

Outage
Apagón

Sway
Balanceo

Long Green
De los verdes

JUST SAYING (2013)

Scripture
Sagradas escrituras

Dress Up
De etiqueta

Accounts
Recuentos

Haunts
Parajes embrujados

The Look
La mirada

At Least
Al menos

Arrivals
Llegadas

Transactions
Transacciones

Scale
Escala

Bardos
Bardos

New Intelligence
Nueva inteligencia

ITSELF
(en proceso de publicación)

Material
Material

Fundamentals
Fundamentos

Chirality
Quiralidad

Sonnet 3
Soneto 3

Itself
Sí misma

Flo
Flo

Sponsor
Espónsor

Headlong
Precipitadamente

Occurrence
Acontecimiento

Believing
Creer

Control
Control

Head
Cabeza

Rituals
Rituales

Holiday
Vacaciones

Geography
Geografía

NEW WORK
(inédito)

Easily
Fácilmente

Followers
Seguidores

The Difficulty
La dificultad

Before
Antes

Song
Canción

Legacy
Legado

Prólogo

Rae Armantrout

Le estoy muy agradecida a Natalia Carbajosa por sus excelentes traducciones de mis poemas y por su introducción, altamente pertinente y reveladora. Son conocidas las palabras de Robert Frost: “Poesía es lo que se pierde en la traducción.” Todos sabemos lo que quiere decir (probablemente lo hemos experimentado). La poesía es más difícil de traducir que la prosa por varias razones: el sonido es parte importante del significado; la ambigüedad y los dobles sentidos que cuentan en el texto original puede que sean casi imposibles de trasladar a otra lengua; y las diferencias culturales a veces ocultan las connotaciones en la elección de una palabra o el tono de una expresión. Mi poesía, que a decir verdad ha sido calificada de difícil por parte de algunos lectores estadounidenses, acaso suponga un reto especial para un traductor. En primer lugar, como Natalia advierte citándome en su introducción, mis poemas están bastante condensados y a veces dependen de la activación simultánea de diferentes interpretaciones posibles. Además, como también apunta, tiendo a usar una variedad (casi una cacofonía) de voces imaginarias implicadas en diversos tonos y tipos de dicción. Natalia ha sido capaz de superar estos retos no solo porque domina el

inglés, sino porque ella misma es poeta, y resulta que como tal comparte algunos de mis intereses, de la cosmología y la física cuántica a la representación de género en la cultura popular. Como ella cuenta, hemos estado involucradas en una intensa y productiva conversación por correo electrónico sobre los poemas y sus posibles traducciones. Me halaga cuando asegura que hablo español. Estudié español en el colegio y puedo leer bastante bien con un diccionario a mano, pero no lo domino. Comprendo lo justo para apreciar mejor la gran complejidad que entraña todo trabajo de traducción.

Me siento agradecida y sorprendida, incluso abrumada por el tiempo y la dedicación que Natalia ha empleado en la comprensión no solo de los poemas sino del contexto en el que surgen. Ello ha supuesto el estudio de mi bagaje personal junto con el medio cultural y artístico que se expande a lo largo de al menos cuarenta años de la historia de los Estados Unidos. Su introducción proporcionará al lector una idea adecuada de los movimientos y tendencias en la poesía estadounidense de este período, en especial el desarrollo de la poesía del lenguaje y su relación con el momento histórico y cultural. La introducción de Natalia me ha mostrado a mí incluso, como hacen los buenos críticos, aspectos de mi propio trabajo de los que tal vez no me había dado cuenta (estoy pensando en cómo revisa la influencia de mi madre —aun siendo una experiencia ambivalente— a lo largo de mis once libros en modos que le hacen entablar conversación, lo mismo que a mí, con la teoría feminista.

Desearía que, gracias a la generosidad de Natalia Carbajosa y Carme Manuel, mi poesía sonara de formas nuevas y quizá sorprendentes para los lectores en español.

I am very grateful to Natalia Carbajosa for her excellent translations of my poems and for her extremely substantive and insightful introduction. Robert Frost famously said, “Poetry is what gets lost in translation.” We all know what he means. (We’ve probably seen it happen). Poetry is more difficult to translate than prose for a number of reasons: its sound is an important part of its meaning; ambiguities and double meanings which may be important in the original text can be almost impossible to carry into another language; and cultural differences can easily obscure the connotations of a word choice or the tone of an expression. My poetry, which has in truth been called difficult by some American readers, may present particular challenges for a translator. For one thing, as Natalia notes (quoting me) in her intro, my poems are quite condensed and sometimes depend on the simultaneous activation of different possible interpretations. In addition, as she also suggests, I tend to use a variety, almost a cacophony, of imagined voices implicated in various tones and types of diction. Natalia has been able to overcome these challenges not only because she is fluent in English, but because she is a poet herself—and one who happens to share a number of my interests from cosmology and quantum physics to the representation of gender in popular culture. As she says, we engaged in an intense and productive email conversation about the poems and their possible translations. She flatters me when she asserts that I speak Spanish. I took Spanish classes in school and can read passably well with a dictionary in hand, but I am far from fluent. I have understood just enough to gain an enhanced appreciation of the interesting complexities translation projects involve.

I am grateful and amazed, even humbled by the time and dedication Natalia has put into understanding not only the poems but the context from which they arise. This has involved studying my personal background as well a cultural and artistic milieu spanning at least forty years of American

history. Her introduction will leave the reader with a good sense of the movements and trends in U.S poetry during this time, particularly the development of language poetry and its relation to its historical and cultural moment. Natalia's introduction has even shown me, as a good critic can, things about my own work of which I was, perhaps, insufficiently aware. (Here I am thinking of the way she traces my mother's influence—however ambivalently experienced—through my eleven books in ways that put them—and me— in conversation with feminist theory).

I like to hope that, because of the generosity of Natalia Carbajosa and Carme Manuel, my poetry will be heard in new and perhaps surprising ways by readers in Spain.

Agradecimientos de la traductora

Quisiera agradecer la ayuda prestada a las personas que, directa o indirectamente, han contribuido a la elaboración o mejora de este volumen: a la funcionaria de Relaciones Internacionales Val Hunter y el profesor Daniel Laqua, ambos de la Northumbria University en Newcastle, y al profesor Adam Sharman, de la University of Nottingham, por facilitarme el acceso a las bibliotecas de Humanidades de sus respectivas instituciones.

A Beatriz Marín Noriega, jefa del Servicio de Relaciones Internacionales de mi centro de trabajo (la Universidad Politécnica de Cartagena), por apoyar mi participación en los programas de movilidad que me llevaron a esas universidades. Al científico y escritor Juan José Gómez Cadenas por aclararme algunas dudas, insalvables para mí, sobre la física.

Y a la propia Rae Armantrout, siempre presta a responder con paciencia y precisión a los múltiples mensajes con que la estuve asaltando durante los meses anteriores a la publicación del libro.

Introducción

Rae Armantrout nace en Vallejo, California, en 1947, en el seno de una familia de clase media-baja. Como afirma en su libro de memorias de infancia y juventud *True*, publicado en 1998, considera su historia personal de esos años como un ejemplo de la patología de la “clase media americana” de mitad del siglo XX (134).¹ Su padre, suboficial en la guerra de Corea, está ausente durante su primera infancia; al final de la guerra, vuelve a casa para convertirse en la figura borrosa de un padre bebedor y huraño. Hija única, Armantrout está más unida a su madre, quien gusta de mitificar los relatos familiares (134)² y ejerce una gran influencia en la niña, como todo buen contador de historias. A pesar de que el barrio de casas de la Marina americana en el que viven en San Diego no ofrece el más mínimo estímulo intelectual, la autora recuerda cómo a su madre le gustaba leerle rimas de una enciclopedia para niños que, junto a las típicas rimas infantiles, contenía composiciones como “La canción de Ariel,” de Shakespeare, y un poema de Emily Dickinson. Fue este su primer contacto con la poesía y, lo que es más importante, con sus cadencias: “Los sonidos de la poesía entraron en mi mente antes de comprender, de hecho, el significado de las palabras” (“Rae Armantrout, “Me inquieta tener una experiencia que no se puede articular”). Tendrá que esperar años hasta que un profesor en el instituto le regale su segundo hito poético, una antología de poesía norteamericana contemporánea en la que lee por

primera vez a T.S. Eliot y a William Carlos Williams (no por casualidad, los dos autores cuya influencia reconoce decisiva en su obra son, precisamente, Dickinson y Williams). Por el camino se encuentra con otro profesor que afirma que las mujeres no pueden ser escritoras, y recibe en innumerables ejemplos de este tipo el mensaje, propio de la sociedad estadounidense de mitad de siglo, de que no se espera gran cosa de las mujeres en general. Pero para entonces la joven Rae ya escribe poemas; escribe para sí misma, y se siente acompañada en su soledad de hija única, inmersa en el páramo cultural de la América de las zonas residenciales. Esta idea temprana de la poesía como un modo de comunicación ante todo con una misma, y en soledad, está presente en sus poemas de madurez:

Anoto cosas
para enseñárselas a otros
después
o para enseñarme a mí
que no estoy sola con
mi experiencia.

(“Con,” de *Money Shot*, 2010)

Su madre se une a una iglesia metodista fundamentalista y, a través de ella, Armantrout absorbe otra influencia fundamental en su obra, la Biblia, que no es sino una aportación más a los mitos familiares y los de los cuentos infantiles que van moldeando, de un modo no consciente todavía, su manera de hacerse poeta. Pero pronto comienza a sentirse alienada de la religión de su madre, no menos que de los estereotipos que tanto ella y el padre comparten, típicos del entorno social. “En cierto modo, mi vida me llevaba a la conclusión de que las opiniones heredadas eran el enemigo,” afirma. Y, en un giro muy común en su pensamiento, que le insta a cuestionarse

a sí misma tanto como a los demás, añade: “Ahora temo estar inventando mi propio mito, creándome como el héroe de mi propia narrativa, cuando creía que el gusto excesivo de mi madre por las historias y los héroes me había disuadido de ambos para siempre” (145).³ Sin poder formular todavía la contranarrativa que caracterizará su obra adulta, con sus versiones paródicas o inquietantes de lo conocido, una adolescente Armantrout intuye el peligro de lo que se toma por “real,” no siéndolo: es su propia experiencia cotidiana la que la lleva a los presupuestos teóricos de la postmodernidad, antes que el bagaje intelectual que adquirirá a posteriori.

Sin excesiva convicción, pues nada en su ambiente inmediato la dirige a la universidad, Armantrout se matricula en antropología en el San Diego State College en 1965, cerca de la casa de sus padres. Allí conoce al que más tarde será su marido, Chuck Korgegian, entra en contacto con el movimiento hippie y lee a Denise Levertov, otra de las resonancias importantes en su obra. En 1969 solicita el traslado a la Universidad de California en Berkeley, donde pasa un año decisivo para su formación. Acude al taller de poesía de Levertov y, a través del poeta Ron Silliman, entra en contacto con quienes más tarde formarían el grupo de San Francisco de los llamados “poetas del lenguaje.” Por primera vez, su poesía escrita en soledad encuentra eco y recepción en un grupo social. Por primera vez siente que se le toma en serio, sin condescendencias a su condición femenina. Más importante aún: sus poemas, escritos bajo el sello de Dickinson y Williams (concisos, minimalistas, exentos de contexto y apoyados en los juegos del lenguaje antes que en la representación de una circunstancia externa), encuentran su sitio entre esta nueva generación de poetas que, siguiendo la estela de Charles Olson, Robert Creeley y Robert Grenier, abandonan la línea de poesía post-confesional, basada en la experiencia individual, que

por entonces era mayoritaria. Del mismo modo que la intuitiva adolescente rechaza verdades heredadas y se acerca a las corrientes del pensamiento crítico finisecular, la poeta incipiente aparece en el contexto de la poesía experimental con las bases de su propia poesía ya asentadas, y no al revés.

Las vivencias de Berkeley, sin embargo, no le instan a continuar allí tras graduarse en 1970. A pesar de todo lo bueno que recibe del lugar, así como de la efervescencia política, social y cultural de la época, una vez más, desconfía de las luchas poéticas o de cualquier índole entre grupos, cuyos miembros tienden a tomarse a sí mismos y a sus respectivas causas “demasiado en serio,” cuando ya la juventud la había preparado a ella para “sospechar de los fanáticos” (165).⁴ Tampoco concibe marcharse a Europa, como muchos de sus compañeros: “Me daba cuenta claramente de que todos eran (a excepción de Ron) de diferente clase social que yo, a pesar de que la clase social era algo que la moda de la contracultura generalmente contribuía a ocultar” (168).⁵ Así pues, vuelve a San Diego y se casa con Chuck Korkegian. Juntos se mudan otra vez a San Francisco en 1972 y, en 1975, Rae se licencia en escritura creativa por el San Francisco State College. Permanecen allí hasta 1979. A continuación, se instalan definitivamente en San Diego, donde todavía viven hoy. Ella comienza a impartir clases de escritura creativa en su antigua universidad y, aunque emprende una trayectoria poética absolutamente particular, sigue manteniendo contactos y compartiendo proyectos con el grupo de poetas que conoció en Berkeley, costumbre que perdura hasta la fecha. “De ahí en adelante me consideraría” (afirma en los compases finales de su relato), “con cierta turbación, escritora” (168).⁶

LA POESÍA DEL LENGUAJE

Contexto literario

Rae Armantrout surge para la escena poética estadounidense, como hemos dicho, asociada al grupo de la poesía o de los poetas del lenguaje (*Language Poets*), creadores que comienzan a hacerse notar simultáneamente en Nueva York y San Francisco entre finales de los años 70 y principios de los 80 del siglo pasado. Como todo grupo poético que se precie, éste aflora por oposición a las generaciones de poetas inmediatamente anteriores, principalmente los Beats, los post-confesionales y los poetas de la escuela de Nueva York; muestra afinidad, sin embargo, con los autores del llamado verso proyectivo del Black Mountain College (Charles Olson y Robert Creeley), los objetivistas como Louis Zukofsky y Lorine Niedecker, e incluso con la escritura cubista de Gertrude Stein. En cualquier caso, como su propia denominación indica, acuñada por Ron Silliman en 1975, la suya es una lucha por devolver al lenguaje, mediante la experimentación lingüística, su condición central para la poesía, en contra de los poemas del “yo” y su más inmediata circunstancia que se habían impuesto por doquier en los talleres y cursos de escritura creativa de las universidades norteamericanas; todo ello con la guerra de Vietnam como telón de fondo, esto es, con un fuerte sentido de la dimensión social que la poesía pudiera ofrecer, si no para cambiar el mundo, al menos para cuestionar sus formas de poder. Como apunta uno de los fundadores del grupo, Charles Bernstein, “La poesía es un acto privado en un lugar público, siendo el lugar público tanto ‘el lenguaje’ —compartido por todos— como la página” (77).⁷ Esta reivindicación para pasar del ensimismamiento del yo a la escena sociopolítica de la mano de la poesía se mantiene hasta hoy, fecha en que bastantes de los fundadores de la poesía del lenguaje siguen activos, pues como señala Manuel Brito, “[h]oy día los efectos de la poesía innovadora americana no se

circunscriben al ámbito retórico y subjetivo del individuo aislado sino que tienen implicaciones políticas para la sociedad en general” (26). Tales afirmaciones, no obstante, deben ser sopesadas contra el tapiz de una concepción reciente de la ética en la poesía en las sociedades postmodernas, así como en relación a la irrelevancia social a la que dicho género se ha visto relegado en tiempos recientes, como veremos más adelante.

La contestación de la poesía del lenguaje a los discursos poéticos inmediatamente anteriores no es nueva, pero sí, quizá, su virulencia, que nace de la falta de consenso respecto a un canon relevante a partir de la segunda guerra mundial. A ello contribuyen varios factores: de un lado, la explosión demográfica y el acceso, si no masivo, cada vez más mayoritario a la educación superior en los Estados Unidos, que incorpora para la poesía a un alto y heterogéneo número de poetas y poetas/académicos cuyo principal medio de vida es, precisamente, la enseñanza en los programas de escritura creativa; de otro, la proliferación de los medios de comunicación de masas y la sociedad del entretenimiento, que hacen que cada vez resulte más difícil trazar una línea clara entre cultura y mercado, incluso aunque los poetas, como en el caso de los Beat, adoptaran una postura deliberadamente contracultural, bohemia y anti-académica. La presencia de grupos poéticos en la esfera pública fluctúa en un proceso similar al de las acciones bancarias, y las posturas de apoyo o de rechazo a unos o a otros se mantienen con cierta agresividad hasta que, con la devaluación social de la poesía, también esto deja de tener importancia. En la escena previa a la irrupción de la poesía del lenguaje, “las guerras de poesía tenían dientes tan grandes que habían convertido a Ginsberg/Lowell en una ecuación excluyente, pero incluso a mitad de los 60 esto no se pudo seguir sosteniendo” (Rasula 171).⁸

A las razones demográficas y sociales aducidas en este panorama complejo y ecléctico, se suman otras de tipo estético. Según Charles Altieri, existe una tendencia evidente en la poesía contemporánea para devolver a la retórica su papel principal, que los poetas vanguardistas habían rechazado en aras de una concepción antes visual que lingüística, basada en parte en la pintura de vanguardia, del texto poético (127). Se trata de retórica no entendida como en el pasado, esto es, como un conjunto de reglas prosódicas que ordenaban el discurso poético en patrones concretos; sino trasladando el foco de atención a las influencias textuales de la actualidad, sin desechar el caos que produce la constante interferencia, por ejemplo, de los discursos de los medios de comunicación, o los mensajes inconexos del subconsciente. A dicha tendencia, según la cual los poetas contemporáneos “están menos interesados en la experiencia concreta que en los poderes interpretativos que los poetas aportan a dicha experiencia” (130)⁹ se la ha llamado, desde distintas fuentes, retórica, poética o discursos de la indeterminación (Altieri 130; Perloff, *The Poetics of Indeterminacy*; Heller, *Conviction's Net of Branches* 98). En cualquier caso, se ha roto para siempre “la fe *modernista*”¹⁰ en el valor de verdad de las técnicas poéticas,” al tiempo que se ha dejado al descubierto “la intervención de la retórica en cualquier tipo de conexión entre formas y valores” (Blasing 2),¹¹ lo cual termina, de paso, con la validez universal del poema. Ya sabíamos, desde que reconocemos a Baudelaire y Mallarmé como los creadores de la poesía moderna, que el poeta contemporáneo no puede seguir contando, en relación a sus antecesores, el relato fundacional de su tribu; y ello aun cuando, en la sociedad norteamericana, ha estado muy arraigada hasta tiempos recientes esa imagen del poeta-profeta, epitomizada en Whitman, que conjuga su condición de bardo de la tribu con un acendrado individualismo. El de

ahora es, en todo caso, según Walter Benjamin (citado en Heller, “*Now-Time Poetics*” 202), el relato de la “incertidumbre de la tribu.”¹²

A pesar de la falta de consenso respecto a un canon que ordene el “quién es quién” de la poesía norteamericana de postguerra, no escasean los intentos por elaborarlo. Se señala, como proyecto fundamental de dicho intento, la antología de poesía publicada por Donald Allen en 1960 *The New American Poetry*, donde aparecen por primera vez los nuevos grupos poéticos mencionados: los Beats, con Allen Ginsberg, Gregory Corso y Jack Kerouac a la cabeza; los poetas del Black Mountain College en torno a Charles Olson; Robert Duncan y el Renacimiento de San Francisco; y la escuela de Nueva York, representada principalmente por John Ashbery y Frank O’Hara. La antología de Allen redefine las bases de la poesía contemporánea estadounidense al tiempo que atestigua el incremento del interés por la misma por parte de los lectores, prolongado hasta finales de 1970. Aunque los grupos mencionados difieren considerablemente en sus presupuestos poéticos, todos ellos comparten “un compromiso con la poesía como expresión individualista. En parte un asunto literario ligado a la persistencia del romanticismo, este énfasis también puede leerse como una reacción a la triste conformidad de la vida americana en el período de la guerra fría” (Ward 12).¹³

Lo que comienza aflorando como innovación de la mano de los grupos antologados, sin embargo, en poetas menos brillantes que los mencionados pronto se vuelve manierismo, uniformidad forjada en los talleres de escritura, premios y editoriales universitarias, definida por Dan Chiasson como “Lowell y Plath sin el genio” (11).¹⁴ Esto resulta más acuciante aún en el contexto de finales del siglo XX, donde toda manifestación cultural nace y perece con una rapidez inusitada. Como afirma Ron Silliman en el artículo “De la teoría a la práctica,” compilado y traducido

por Manuel Brito, “[e]xiste algo en la poesía norteamericana del siglo XIX que está generando una evolución cada vez más rápida de la(s) forma(s) ... la presión de esta aceleración en la historicidad literaria contribuye a la confusión, a la incertidumbre y a poner a la defensiva a los poetas” (179-80).

Esta aceleración de la que habla Silliman discurre pareja a la irrelevancia pública de la poesía que se evidencia a partir de la década de 1980; irrelevancia de la que pretenden rescatarla, precisamente, los poetas del lenguaje, huyendo de los parámetros del individualismo confesional y devolviéndole una dimensión colectiva, una presencia en los asuntos del mundo, así como la independencia de los círculos oficiales de “prestigio.” Sin embargo, en ocasiones se culpa a los poetas del lenguaje de contribuir a esta situación “por su experimentalismo intransigente” (Pujals 17), que dificulta la lectura por parte de quienes estaban acostumbrados a otro tipo de poesía mucho menos desconcertante; todo ello, con el “agravante” de que los escritores de la poesía del lenguaje han terminado por ser publicados y premiados desde el propio ámbito académico. Y es que, como afirma Ward, “la poesía del lenguaje ha heredado la llamada a la rebelión, pero ha tenido que construir su crítica desde dentro de la edad de oro del crédito y el centro comercial; se ha comprado la disidencia” (33).¹⁵

Contexto sociológico

Desde la década de 1980, el lenguaje como vehículo de comunicación pública, a diferencia de la profusión de mensajes contestatarios y en pro de los derechos civiles de los años anteriores, se convierte en reflejo de la ola de neoliberalismo y neoconservadurismo que permea el país. Manipulación política y consumo de masas, principalmente, conforman el tapiz contra el que habrán de medirse las

nuevas generaciones de poetas. Si ya Jean Baudrillard y Judith Butler venían hablando de los peligros de la sociedad de mercado como creadora de experiencias simuladas en las que los signos anteceden a las cosas referidas, con el objeto de impulsar el deseo de consumo, los debates en torno a la “ética de la representación” se aceleran con la llegada de Internet y, sobre todo, a partir del episodio del 11 de septiembre y los mensajes con que los medios abordan la posterior guerra del Golfo. En palabras de Emma Kimberley, “la realidad se establece por nuestra manera de interpretar los marcos de palabra e imagen de los que depende buena parte de nuestra experiencia. El sentido de la realidad al que llegamos mediante el proceso de representación es el equilibrio sobre el que sopesamos el valor de otras vidas aparte de la nuestra. Nuestra realidad, construida sobre los medios de comunicación visuales y verbales, es por tanto una realidad en gran medida virtual, que depende de nuestra percepción de asuntos sobre los que tenemos muy poca o ninguna experiencia” (790).¹⁶

En efecto, la clase mayoritaria suburbana estadounidense (la misma que, a la postre, el resto del mundo pretende emular), informada (o desinformada) en gran medida por la televisión y, en tiempos más recientes, Internet, y cuya identidad común ya no descansa en unos valores compartidos a través de discursos de consenso, posee escasas herramientas con las que oponerse a la infantilización y degradación de los mensajes verbales y visuales que la asaltan. Armantrout reproduce esta situación en poemas que incorporan el discurso de la guerra, como en el titulado “Cosa,” donde una descripción aparentemente inocua de una gata doméstica adquiere tintes siniestros con la interferencia de la guerra de Irak como telón de fondo:

... porque se sienta en el
retazo de sol sobre la alfombra

y se lame las garras
desde todos los ángulos

y ello es con mucho
superior
al “informe contrastado”...

(De *Next Life*, 2007)

O en “Apagón,” poema donde se mezclan referencias bélicas con las de la actual crisis financiera, en el contexto imposible de un cuerpo y su cualidad orgánica:

Enviamos al cuerpo en una misión.

No sentimos el cuerpo,
pero recibimos informes contradictorios.

El cuerpo es blanco del mortero
o de las moscas.

Del cuerpo brotan pomelos.

El cuerpo tiene un bajo
rendimiento en la intensa
actividad financiera.

(De *Money Shot*, 2010)

Sacando de su contexto los nada inocuos enunciados de los medios de comunicación y yuxtaponiéndolos sin ninguna explicación a otros retazos de discurso en un entorno para el que no fueron concebidos, Armantrout deja al descubierto su intención manipuladora. En la misma línea, abundan en los poemas eslóganes extraídos de anuncios de televisión (“¡Pincha en la nube!,” “¡Vamos, dinero!”), personajes conocidos de la industria del espectáculo (“Ahora veo/ que

las “personalidades” agigantadas// de nuestros días,/ los Brads y las Angies,// tienen la textura borrosa y granulosa/ de lo que está estirado”), así como extractos de conversaciones oídas al azar que reproducen inconscientemente esta manera “prestada” de hablar (“Es un mal/ Sean Connery, pero/ un buen Prince”). En todos los versos citados aflora lo que Richard Ohman denomina la “disminución de la autenticidad” vinculada con el “deterioro de la comunidad,” toda vez que ésta engulle pasivamente lo que le llega: “para el locutor de TV, la autenticidad se reduce a tener un aspecto honrado” (54). La televisión que modela el discurso de la sociedad contemporánea reproduce fielmente la disminución de nuestro compromiso con la palabra y su consecuente degradación, ya que “cuanto menos tiempo concedemos a la acción, menos tiempo concedemos a la participación activa en los intercambios de palabra” (54-55). De este modo, los medios de comunicación, “al haberse apropiado de algunas de las características de la literatura,” han contribuido a “ficcionalizar la realidad en que la gente vive” (56). La cuestión es que, al igual que sus compañeros de generación, en su praxis poética, Armantrout transmite constantemente al lector la idea de que “la cultura americana se había saturado hasta tal punto de lenguaje en todas sus variantes degradadas y mediatizadas ... que ya no era posible concebir la poesía como un lenguaje ‘natural’ ... ya no existía la posibilidad de alcanzar, bien el ideal *modernista* del ‘tratamiento directo de la cosa,’ bien el ideal de postguerra basado en una expresión del ‘yo’” (Beach 205).¹⁷

Una vez identificada la raíz del problema, “para el escritor que intuye que la condición del lenguaje está en tela de juicio,” añade Steiner, solo existen dos caminos: “tratar de que su propio idioma exprese la crisis general, de transmitir por medio de él lo precario y vulnerable del acto