

**Meditaciones en una emergencia
y otros poemas**

Meditaciones en una emergencia y otros poemas/ Frank O'Hara
Traducción de Rolando Costa Picazo
-1ª ed. Buenos Aires, 2014-

ISBN 978-987-1586-49-3

© Frank O'Hara
© Rolando Costa Picazo
© Huesos de jibia

Pasaje Robertson 522
(1406) C.A.B.A.

www.huesosdejibia.com.ar
huesosdejibia@gmail.com

Edición: Walter Cassara
Diseño de la colección: Nat Filippini

Diseño de tapa: Pedro José Giraldo
Ilustraciones de tapa: Roberson
<http://www.lawebderoberson.com/>
Maquetación: Maurice Brosandi
Corrección: Laura Gómez Palma

Bajo el patrocinio de:
CARMEN IRIONDO Y PABLO LARRETA

Hecho el depósito que indica la ley 11.723
Impreso en Argentina

FRANK O'HARA

**Meditaciones en una emergencia
y otros poemas**

Traducción, notas y prólogo de Rolando Costa Picazo

Edición bilingüe

PRÓLOGO

En 1960, el distinguido editor y traductor Donald Allen publicó una antología titulada *The New American Poetry, 1945-1960* (New York, Grove Press), en la que dividía la poesía estadounidense posterior a la Segunda Guerra Mundial en cinco grupos que tenían entre sí algunos puntos en común: estaban distribuidos más o menos geográficamente; rechazaban la poesía “académica”; y hacían un culto de la espontaneidad. Podían considerarse de vanguardia, en el sentido de que les interesaba innovar y romper con la tradición, experimentar con un nuevo lenguaje poético, en algunos casos revolucionario, y explorar temas considerados tabú. Se fueron abriendo camino, aunque en muchos casos tuvieron una vida efímera y no todos lograron ser reconocidos como grupos, aunque de forma individual muchos de estos poetas adquirieron merecida notoriedad. No obstante, los grupos tuvieron su momento, formaron su propia audiencia, dieron lecturas de su producción, sobre todo en universidades, y lograron publicar sus poemas, al principio en “*Little magazines*” o en ediciones limitadas. El primer grupo era de poetas identificados con la publicación *Black Mountain Review*, y pertenecían al personal docente del Black Mountain College (en Asheville, Carolina del Norte) en la década de 1950: Charles Olson, Robert Duncan, Robert Creeley, Paul Blackburn, Edward Dorn y Denise Levertov (quien en realidad no tenía ninguna conexión con el College). El segundo grupo era el San Francisco Renaissance (Renacimiento). Los miembros de este grupo eran Lawrence Ferlinghetti, Jack Spicer y otros menos conocidos. El tercer grupo eran los Beats: Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Gregory Corso. El cuarto grupo eran los poetas de Nueva York: Frank O’Hara, John Ashbery, James Schuyler, Kenneth Koch. El quinto no tenía pertenencia geográfica; comprendía a poetas más jóvenes, cada uno de los cuales había desarrollado su propio estilo original con una nueva concepción de la poesía. Aquí Allen incluía a Gilbert Sorrentino, Gary Snyder, Michael McClure y LeRoi Jones (que más tarde, al convertirse al Islam, cambió su nombre por el de Amiri Baraka).

Como los demás grupos, los poetas de Nueva York no constituían una escuela con un programa específico, creencias compartidas o una teoría poética común. Eran más bien amigos, a quienes les apasionaba no sólo la poesía y la literatura en general, sino también la música y, en especial, el arte del momento. Les gustaba la conversación, la vida agitada, el jazz y la noche, la bebida, un poco de hierba. Sobre todo los unía Nueva York, que les aseguraba una libertad personal absoluta en un momento histórico y político conservador. En Nueva York nadie los controlaba ni les ponía límites. Algunos vivían en apartamentos sin calefacción en la zona de la Segunda Avenida y la calle Diez. Se reunían en sus casas o en cafés, como Cedar Tavern, que quedaba en University Place y la calle Ocho. Era el momento de auge del expresionismo abstracto y el *action painting*, o pintura de acción, obra de un grupo conocido como los artistas de Nueva York: Jackson Pollock, Willem de Kooning, Michael Goldberg, Franz Kline, Mark Rothko y Larry Rivers. Frank O'Hara era el centro de este grupo de poetas y este grupo de artistas: era poeta y curador en el Museo de Arte Moderno, conocido como el MOMA. Frank era muy popular, un tipo agradable, conversador brillante, amigable, fiestero, gracioso, lleno de ingenio e ironía. Sus ocurrencias y aforismos recordaban a Oscar Wilde: “Es fácil ser bello; lo difícil es parecerlo”; “Lo que nunca cambia es la voluntad de cambiar”.

En afán de simplificar, diremos que el expresionismo abstracto fue un amplio movimiento en la pintura estadounidense que comenzó a fines de la década de 1940 y se convirtió en una tendencia dominante en la pintura de Occidente en la de 1950. El movimiento comprendía muchos estilos diferentes, pero, a pesar de la gran variedad, los expresionistas abstractos compartían ciertas características generales. Por empezar, como es obvio, eran abstractos: sus formas no provenían del mundo visible. Ponían énfasis en la expresión libre, espontánea y personal de sus emociones; si bien en ellos había una gran libertad de técnica, se explotaba el carácter físico de la pintura y la evocación de cualidades expresivas, como la sensualidad, el dinamismo, la violencia, el misterio o lo poético. Predominaba la aplicación intuitiva de la pintura en una forma de improvisación psíquica emparentada con el automatismo de los surrealistas. Sus obras ocupaban grandes telas.

El *Action painting* era uno de los enfoques del expresionismo abstracto. Se caracterizaba por un manejo suelto, rápido, dinámico del material pictórico, con grandes pinceladas en que se chorreaba la tela, se dejaba caer la pintura al azar y se la distribuía moviendo la tela. El más famoso de sus cultores fue Jackson Pollock, que murió en un accidente de auto –igual que James Dean, uno de los héroes de O’Hara, a quien le dedica varios poemas–. Estas dos muertes trágicas obsesionaban a O’Hara y parecieron prefigurar su propia muerte prematura. Fue atropellado por un jeep en la playa, en Fire Island. Tenía cuarenta años.

Existía otro movimiento artístico en Nueva York en ese tiempo: Pop Art. Los cultores del Pop Art consideraban al expresionismo abstracto demasiado intelectual y alejado de la realidad social. Las imágenes del Pop Art provenían de la cultura de masas o estaban inspiradas por ella, y sus cultores usaban técnicas de reproducción masiva. Andy Warhol, por ejemplo, reproducía latas de sopa Campbell, señales de tránsito, tiras cómicas o fotografías de figuras del cine como James Dean o Marilyn Monroe. Usaban materiales de la tecnología moderna, como poliéster y acrílicos. O’Hara incorpora objetos e iconos de la civilización contemporánea en sus poemas, y hay muchos de ellos que pueden considerarse pertenecientes al Pop Art.

O’Hara y otros poetas de Nueva York, lo mismo que los Beats o los poetas del Renacimiento de San Francisco y los poetas de Black Mountain, hacen un culto de la espontaneidad y consideran la poesía como un proceso a veces simultáneo con la composición del poema, que se desarrolla mientras se lo escribe. Hay un efecto de improvisación, no lejano a *Action Painting*, totalmente opuesto, por ejemplo, a la concepción que tiene Wordsworth de la poesía como “emoción recordada en tranquilidad” (*emotion recollected in tranquillity*). Esta clase de poema rechaza el formalismo académico, y es decididamente personal, opuesto por completo a la impersonalidad de Eliot o a la estructura formal de Auden. Con referencia al poema como proceso, O’Hara escribió en su Diario, en la fecha correspondiente al 26 de octubre de 1948: “Debo dejar que la obra tome forma tan cual venga”.

Frank O’Hara nació el 27 de junio de 1926, en Baltimore, y murió el 28 de Julio de 1966 en Fire Island, una playa del estado de

Nueva York. Su familia, de descendencia irlandesa, se había trasladado a Grafton, Massachusetts, y esta ciudad pequeña representa un espacio asfixiante en su poesía. Estudió allí, en una escuela católica. Para él la religión está asociada con su infancia y su educación, y la ve como una prisión, una perspectiva estrecha. Estudió piano y consideraba dedicar su vida a la música. Sirvió en la Armada durante la Segunda Guerra Mundial. Fue operador de sónar, navegó por el Pacífico Sur y viajó al Japón. Entró a trabajar en el MOMA después de graduarse en Harvard, donde primero estudió música y luego cambió por letras. Estuvo en Harvard entre 1946 y 1950. Siguió sus estudios en la Universidad de Michigan, en Ann Arbor (1950-1). Empezó a escribir poesía en la década de 1940. Su primer volumen, *A City Winter*, salió en 1952. Publicó poco durante su vida, pero sus *Collected Poems* (Poemas reunidos) revelan un enorme corpus de trabajo.

Tenía una gran dedicación a su poesía, como dice en una carta a su amigo Bill Berkson de agosto de 1962: “La poesía es el arte mayor; todo lo demás, por gratificante que sea... por conmovedor e importante, es menos exigente, más indulgente, más superficial, menos esforzado, más comprensible en el momento...”

O’Hara se cuenta entre los grandes poetas urbanos de los Estados Unidos contemporáneos. En uno de sus poemas, “Meditaciones en una emergencia”, dice: “No es necesario salir de los límites de Nueva York para disfrutar de todo el verde que se desee. Yo no disfruto de una hoja de verde a menos que sepa que hay un subterráneo a mano, o una tienda de discos o alguna otra señal de que la gente realmente no lamenta la vida”. La ciudad de Nueva York está presente todo el tiempo en la poesía de O’Hara, no como un punto de interés central, o una musa inspiradora, u objeto de elogio, o ciudad arquetípica. Sobre todo, está allí como trasfondo, con sus calles y avenidas, cafés, luces de neón, edificios, parques, modos de vida. Hay detalles de la ciudad, y sus nombres, en muchos de sus poemas. Para O’Hara, Nueva York era un faro de luz, una señal de independencia personal, en marcado contraste con su vida anterior. Tiene un poema temprano, titulado “Song”, que empieza: “Voy a Nueva York. ¡Qué jolgorio! ¡Qué canción!”. Tenía muchos amigos allí, toda una comunidad unida por el arte y la poesía.

Nadie como O'Hara para captar el flujo de la ciudad, precisamente porque sabe apreciar el valor absoluto del momento.

Utiliza su propia experiencia idiosincrásica en lugar de emular estructuras y patrones ajenos. El material del que se alimenta su poesía al principio nace del trauma infantil, una relación conflictiva con su padre, la necesidad de libertad personal y sobre todo la experiencia cotidiana, que mezcla lo significativo con lo trivial.

En su poesía, tiene gran importancia la superficie: importa la voz, que trasmite la sustancia y el tono de la conversación llena de vida e ingenio, los juegos de palabras y la vacuidad irónica, la charla trivial, los chismes. Es un discurso a veces prosaico, sin lirismo ni ascensos a lo sublime, pocas imágenes, pocos tropos como símiles y metáforas, y nada de símbolos. Abundan los signos de exclamación, los encabalgamientos y un despliegue rápido de líneas surrealistas y divertidas. Muchas frases, muchos detalles son fragmentarios. Puede haber una promesa de interés narrativo, pero no se desarrolla, no da fruto. Hacía poesía de cualquier detalle inconsecuente. Muchos de los títulos son pretextos, o fueron impuestos con posterioridad por él mismo o por editores. Hay muchos llamados simplemente "Poemas", título que va seguido de la primera línea entre paréntesis para su identificación. La nota común a casi todos es una notable apertura, una espontaneidad alejada de toda intención seria. Aflora una necesidad desesperada de divertirse, de ser joven, de tirar la vida por la ventana, si bien por momentos hay una nota de histeria. Importa la inmediatez de la vida: "Gracia de haber nacido y vivir con la mayor diversidad posible" (*Grace to be born and live as variously as possible*). Esta línea poética se relaciona con una sed insaciable por toda forma de experiencia, hambre de vida y libertad total. Su reconocida importancia en la poesía de O'Hara adquiere confirmación en el hecho de que fue incluida en su lápida sepulcral.

Hay momentos en que su poesía se asemeja al surrealismo tal cual lo define André Breton en su primer Manifiesto Surrealista de 1924 como "automatismo psíquico puro". Igual que los poemas surrealistas, el lenguaje de O'Hara puede ser ilógico y carecer de sentido, incorporar imágenes extravagantes o grotescas, como "Tu distinción es como una pluma de ganso en el fondo del mar,/ que traza

todo el tiempo las fabulosas alarmas de lo mudo (“*Your distinction is like a quill at the bottom of the seal tracing forever the fabulous alarms of the mute*”, “*Second Avenue*”). Tiene poemas que él mismo denominaba “*I do this, I do that poems*” (poemas de hago esto, hago esto otro), verdaderas transcripciones instantáneas de acontecimientos cotidianos e intrascendentes en el tiempo. Son ejemplos genuinos de la poesía como proceso (“*process poetry*”) en que el momento de la escritura y el de la lectura coinciden, de una manera no disímil a lo que sucede (o a lo que se aspira) en la pintura de acción. Son buenos ejemplos “*A Step Away from Them*” (A un paso de ellos) y “*Personal Poem*” (Poema personal). En un ensayo publicado en *Iowa Review* (invierno de 1974), la crítica Marjorie Perloff equipara el papel de la pintura de acción y el cine en O’Hara: “Como la pintura de acción, el cine es un arte modelo para O’Hara porque en él todo se puede mover, disolver, cortar en otra cosa, aparecer y desaparecer (*fade in y fade out*). (Perloff: 97)”.

Se camina mucho en sus poemas, y hay mucho “*cruising*”, es decir, deambular, circular en busca de sexo ocasional. El *cruising* era una parte importante de la vida de O’Hara y sus amigos, homosexuales liberados en Nueva York de las restricciones y prohibiciones de las ciudades pequeñas de donde muchos provenían y de las que habían huido.

No es desacertado calificar el idioma de O’Hara como “lenguaje de jazz”: su estilo es tan improvisado como el del jazz.

O’Hara celebra el arte y la literatura: lector incansable desde casi niño, conoce a ambos cabalmente. Celebra también el amor y la amistad, y teme a la muerte y al fracaso. Desconfiaba de la política. Vivió en la era de McCarthy. Era gay en un tiempo en que metían a los homosexuales en la cárcel, en que recorría las calles la patrulla policial que combatía el vicio (*Vice Squad*). En sus poemas, hay mucho cuyo significado debe leerse entre líneas, o que es entendido por pocos iniciados. Son ejemplos esporádicos, porque en O’Hara no hay temas que se sostengan o prolonguen entre un poema y otro. Domina cierto vértigo que hace que las ideas se sucedan sin interrupción y que a veces cambien de línea en línea: el poema no es acerca de un tema determinado, sino que el poema es el tema. No hay mensajes. Sigue en

esto a William Carlos Williams, que declaraba: “Nada de ideas, salvo en las cosas” (“*No ideas, but in things*”).

En la década de 1950, como en algunas otras en la historia literaria, abundaban los manifiestos, escritos en que se declaraba el propósito y las características de determinada postura o *ismo*. Medio en broma, porque los manifiestos y las facciones lo irritaban, O’Hara escribió uno que denominó “Personismo”. Lo hizo mientras almorzaba con el poeta LeRoi Jones el 27 de agosto de 1959. Se trata del movimiento de una sola persona. Allí sostiene O’Hara que sus poemas son comunicaciones de él directamente a otras personas, comunicaciones persona a persona, como llamadas telefónicas o cartas. En efecto, están llenas de referencias personales que sólo el destinatario puede entender. Asimismo, tienen el ritmo fluido, impensado y conversacional de este tipo de misivas o mensajes. Dice allí O’Hara que no usa el poema como vehículo para desnudar el alma, revelar ansiedades secretas o proporcionar información autobiográfica, sino más bien para crear la ilusión de una charla íntima y espontánea entre dos personas, con una sensación de inmediatez, y dar al lector la idea de que está fisgoneando, de que él también participa como testigo en la charla, sin estar invitado.

O’Hara aprovecha su manifiesto para expresar ciertas preferencias y antipatías literarias. No soporta a Vachel Lindsay, un poeta de Chicago, una especie de trovador que privilegiaba el nivel oral y fonológico de la poesía, al punto de que la suya estaba llena de efectos sonoros y onomatopéyicos, y asonancias. Tampoco le gustaba Robbe-Grillet, que parecía haber decretado la muerte de la literatura. Amaba a Whitman, a Hart Crane y a Williams, a quienes consideraba, incluso, mejores que el cine, una de sus grandes pasiones.

Rolando Costa Picazo

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE FRANK O'HARA:

Standing Still and Walking in New York. Edited by Donald Allen. San Francisco: Grey Fox Press, second printing, 1983.

The Collected Poems of Frank O'Hara. Edited by Donald Allen. With an Introduction by John Ashbery. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1995.

The Selected Poems of Frank O'Hara. Edited by Donald Allen. New York: Vintage Books, Random House, 1974.

SOBRE O'HARA:

Homage to Frank O'Hara. Edited by Bill Berkson & Joe LeSueur. Bolinas, California: Big Sky, 1978.

Frank O'Hara. To Be True to a City. Edited by Jim Ledge. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993.

Gooch, Brad: *City Poet. The Life and Times of Frank O'Hara.* New York: Harper Perennial, 1993, 1994.

Ford, Mark: *Introduction to Frank O'Hara: Selected Poems* (New York: Alfred A. Knopf, 2008).

http://poems.com/special/_features/prose/essay_ford.php

Hunter, Sam and Jacobus, John: *American Art of the 20th. Century.* New York: Harry N. Abrams, INC., No publication data.

LeSueur, Joe: *Digressions on Some Poems by Frank O'Hara.* New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003.

Cómo se ponen negras las rosas

Primero tomaste el caballito de porcelana
de Arthur y ¡lo estrellaste
contra el radiador! ¡Ay, fue

infame! Estábamos escuchando a Sibelius.
Y después con líquido para encendedores mojaste
todas las bonitas rosas rosadas en el piso, sacudiste

tu leonina cabeza, les prendiste fuego.
Riendo como un maniático desde el cuarto de
baño. ¡Y hablan de incendiar arbustos! A mí,

que puedo cortar con la palabra, me divirtió
mucho. Reflexionando, ya no.
¡Envíame tu cabeza para que la empape en sebo!

Tú no eres un mito a menos que yo opte por
hablar. Inspiré esas cenizas en secreto.
Sólo los héroes destruyen, como yo te

destruyo. Sabe ahora que yo soy las rosas
y que es de ellas que opto por hablar.

Autobiographia Literaria

Cuando era niño
jugaba solo en un
rincón del patio de la escuela
totalmente solo.

Odiaba las muñecas y
odiaba los juegos, los animales no
eran amistosos y los pájaros
huían volando.

Si alguien me buscaba
me escondía detrás de un
árbol y exclamaba: “Soy
un huérfano”.

Y ¡aquí me tienes,
centro de toda belleza!
¡Escribiendo estos poemas!
¡Imagínense!

Poema (La impaciente nota sobre mi puerta decía “¡Llámame,)

La impaciente nota sobre mi puerta decía: “¡Llámame, llámame cuando llegues!” de modo que rápidamente metí unas mandarinas en el maletín, enderecé los párpados y los hombros, y

me encaminé derecho a la puerta. Era otoño para cuando llegué a la esquina, ay sin nada de ganas de ser pertinente ni abstraído, aunque ¡en la vereda las hojas eran más brillantes que la hierba!

Qué raro, pensé, que las luces estén encendidas tan tarde y la puerta del vestíbulo abierta; ¿todavía levantado a esta hora, un campeón de frontón como él? ¡Ay, pero qué vergüenza! ¡Qué anfitrión excelente! Ahí estaba él,

en el vestíbulo, tendido sobre un charco de sangre que corría escalones abajo. Se lo agradecí. Hay pocos anfitriones que se esmeren tanto para recibir a un huésped tan informalmente invitado, y de eso hace tantos meses.

Hoy

¡Ah! ¡Canguros, lentejuelas, refrescos chocolatados!
¡Son realmente hermosos! ¡Perlas,
armónicas, azufaiños, aspirinas! ¡Todas
las cosas de las que siempre hablaron

aún hacen de un poema una sorpresa!
Estas cosas están con nosotros todos los días
hasta en cabezas de playa y féretros. Sí
que significan algo. Son fuertes como rocas.

Día de conmemoración de los caídos en la guerra, 1950

Picasso me hizo fuerte y rápido, y el mundo;
lo mismo que, en un minuto, los plátanos caen derribados
junto a mi ventana por una cuadrilla de creadores.
No bien empezó a usar el hacha todos se molestaron
al punto de luchar por la última zanja y el último montón de basura.

Sobre toda esa cirugía pensé
que yo tenía mucho que decir, y nombré varias últimas cosas
para las que Gertrude Stein no tuvo tiempo, pero claro
que entonces había terminado la guerra, esas cosas habían
[sobrevivido
y hasta cuando uno está asustado el arte no es un diccionario.
Max Ernst nos lo dijo.

¡Cuántos árboles y sartenes
he amado y perdido! Guernica gritó ¡cuidado!
Pero todos estábamos atareados con la esperanza de que nuestros
[ojos le hablaran
a Paul Klee. Mi madre y mi padre me preguntaron y yo
les contesté con mis pantalones azules ajustados que debíamos
amar sólo las piedras, el mar y las figuras heroicas.
¡Muchacho inservible! ¡Te pegaré en las canillas con un palo! Yo
no me sorprendí cuando la gente mayor entró
en mi cuarto de hotel barato y me rompieron la guitarra y la lata
de pintura azul.

En aquel entonces todos nosotros empezábamos a
[pensar
con las manos vacías y hasta cuando las teníamos cubiertas de sangre
distinguíamos vertical de horizontal, nunca
ensuciábamos nada, salvo para averiguar cómo vivía.
¡Padres de Dadá! Ustedes llevaban brillantes mecanos
en los toscos bolsillos huesudos, eran generosos
y ellos encantadores como goma de mascar o flores!
¡Gracias!

Y entre nosotros, los que pensábamos que la poesía era basura nos sentíamos asfixiados por Auden o Rimbaud cuando, enviados por una compulsiva Juno, tratábamos de jugar con collages o en su cama.

La poesía no me dijo que no jugara con juguetes pero yo solo nunca me habría imaginado que las muñecas significaban la muerte.

Nuestras responsabilidades no empezaron en los sueños, pero sí empezaron en la cama. El amor es ante todo una lección de utilidad. Oigo el canto de las cloacas debajo de mi asiento de inodoro blanco brillante y sé que en algún lugar y en algún momento ha de llegar al mar: las gaviotas y los peces espada lo encontrarán más sabroso que un río. Y los aeroplanos son móviles perfectos, independientes de la brisa; al estrellarse en llamas nos muestran cómo ser pródigos. ¡Ay, Boris Pasternak! Quizás sea tonto invocarte, a ti, tan alto en los Urales, pero tu voz limpia nuestro mundo, para nosotros más clara que el hospital: suenas por encima del ambicioso gorgoteo de la fábrica. ¡La poesía es tan útil como una máquina!

Mira mi cuarto.

Cuerdas de guitarra sostienen los cuadros. No necesito un piano para cantar, y nombrar las cosas es sólo la intención de hacer cosas. Una locomotora es más melodiosa que un violoncello. Me visto con ropa impermeable y leo música a la luz de los candelabros de arcilla de Guillaume Apollinaire. Ahora mi padre ha muerto y ha descubierto que hay que mirar las cosas en la panza, no a los ojos. ¡Si hubiera oído a los hombres que nos hicieron, gritando como cerdos empalados!

Un paseo el domingo por la tarde

Las gaviotas giraron
a varias millas de distancia
y el puente, que
estaba entre árboles
de corteza mojada, era ancho y
frío. Río de Janeiro
no es sino otra aldea
de pescadores, dijo George.
El sol bramaba, calmo
en el viento alrededor
del monumento. Tejanos
y australianos trepaban
hasta la cima para observar
Beacon Hill y
el parque. Luego
caminamos alrededor del pie
de la colina hasta el astillero
naval, y las ramitas
negras y blancas resaltaban
en el cielo contra el viejo
casco. Fuera del portal
unos chicos saltaban
más y más alto desde
el terraplén de la carretera.
Los autos tocaban bocina. Las hojas
se agitaban en los árboles. Y
sobre nuestra cabeza avanzaba
el trole elevado.
El viento ondeaba constante
desde el mar. Hoy
hemos visto Bunker Hill
y la Constitución,

dijo George. Mañana,
probablemente, nuestro país
declarará la guerra.