

Articles

ANA I. ZAMORANO RUEDA¹

Ecossáficos en la poesía norteamericana: Amy Lowell y la feminización del movimiento imaginista²

Sapphic Echoes in American Poetry: Amy Lowell and the Feminization of the Imagist Movement

Porque si a Chloe le gusta Olivia y Mary Carmichael
sabe expresarlo, encenderá una antorcha en esta gran
cámara donde nadie ha penetrado todavía
(Woolf, 1980: 116)³

RESUMEN

Amy Lowell (1874-1925) publicó en todas las revistas más prestigiosas de poesía del momento tanto en los Estados Unidos como en Europa. En los trece años que su muerte le permitió dedicar a la poesía Lowell hizo suya, para horror de muchos, la absoluta convicción de que el público estaba preparado para entender y disfrutar las nuevas tendencias poéticas y por eso viajó por todo el país dando conferencias y leyendo poesía. La importancia de este convencimiento es que Lowell, una de las responsables directas del gran flujo de nuevas tendencias presente en la poesía norteamericana, hizo llegar al gran público los innovadores preceptos del Imaginismo. Uno de sus mayores logros en este contexto, que es el que este artículo estudia y propone, es que la poética de Amy Lowell y sus estudios de crítica literaria conllevaron la feminización del Imaginismo y la inclusión, en un mundo poético donde la poesía escrita por mujeres estaba relegada al sentimentalismo y por tanto minimizada y menospreciada, la poesía de la mujer con voz propia en todas sus facetas en las vanguardias del siglo pasado que en la

1 Universidad Nacional de Educación a Distancia.

2 Este trabajo se ha realizado bajo los auspicios del proyecto de investigación «La otredad del otro: margen y escritura en los países de habla inglesa», financiado por la UNED. Las traducciones que aparecen de trabajos que no han sido publicados en versión en castellano son mías y no pretenden ser más que traducciones aproximadas a los textos literarios para facilitar la comprensión del argumento a aquellos lectores que no hablen inglés. Dedicado a mi hija, cuyo poético nombre la hará comprender.

3 «For if Chloe likes Olivia and Mary Carmichael knows how to express it she will light a torch in

poesía norteamericana son precursores directos de las vanguardias actuales. Como ha comentado Lillian Faderman, desde Safo y hasta 1970 no habrá muchas otras oportunidades de leer abiertamente poemas tan sumamente irreverentes con los predicamentos del patriarcado en relación con la posición de la mujer en la poesía.

Palabras clave: poesía norteamericana, Amy Lowell, lesbianismo, feminismo, crítica literaria, Imaginismo, Modernismo, vanguardias.

ABSTRACT

Amy Lowell (1874-1925) published in many of the most prestigious and relevant poetry journals of her lifetime both in the United States and in Europe. In the thirteen years that spanned from her discovery of poetic writing till her death she was absolutely convinced that the general public was prepared to understand and to enjoy the new poetics advocated by the modernist movement at large. This conviction took her on many tours around the country delivering papers on the subject and participating in poetry readings that were authentic stand up performances that the public greatly appreciated. The importance of this is that Amy Lowell, being herself one of the most prominent propellers of *avant-guard* tendencies in the American poetic spectrum of the time, introduced the public to the precepts of Imagism and its possibilities of newness in the poetic discourse. All in all, one of the most interesting aspects in Amy Lowell's contribution to American poetry is her insistence in approaching imagism from a feminine perspective leading in this way a serious approach to poetry written by women, by no means the only one, that presupposed the feminization of a movement that started as a very much masculine and elitist entrepreneur. The inclusion of a rigorous study of the poetry written by women in this context implies that the poetic voice of the female writer be taken seriously and be directly inscribed in the poetic world of the first half of the twentieth century that acts as a springboard to most of the new tendencies in American poetry to be observed nowadays. As Lillian Faderman has noticed from Sappho until the 1970s there will be little opportunities to read such irreverent poems against patriarchal postulates in relation to women's poetic subject position as those written by Amy Lowell. To explore this postulate is the main aim and objective in the pages of this paper.

Key words: North American poetry, Amy Lowell, lesbianism, feminism, literary critique, Imagism, Modernism, *avant-guard*.

SUMARIO:

— 1. Introducción a Amy Lowell. — 2. Poesía norteamericana de la primera mitad del siglo XX. — 3. Mujer y poesía norteamericana. — 4. Aportaciones teórico-prácticas de Amy Lowell a la poesía norteamericana. — 5. Feminización del Imaginismo. — 6. Poesía y música. — 7. Género y sexualidad. — 8. Lenguaje poético y artes visuales. — 9. Mujer poeta y necesidad de antecesoras. — 10. Estudio pormenorizado de algunos poemas de Amy Lowell. — 11. Feminismo y poesía. — 12. Estudio comparativo.

Es difícil comenzar un estudio crítico sobre la poeta norteamericana Amy Lowell (1874-1925) sin acudir a su biografía no tanto por lo que de autobiográfico tiene su poesía, que lo tiene a pesar de su compromiso con el movimiento Imaginista, sino

porque su biografía, y no su arte *per se*, ha sido condicionante para la opinión crítica que sobre su obra ha prevalecido hasta las postrimerías del siglo pasado.

Mujer de fuertes convicciones y segura de sí misma, Amy Lowell no dudó nunca de la importancia que el movimiento Imaginista tenía para la definición de las nuevas tendencias poéticas del Modernismo y su ruptura con las caducas fórmulas victorianas y las proposiciones continuistas de sus contemporáneos georgianos. Amy Lowell aportó grandes novedades a la poesía norteamericana entre ellas la utilización que hizo de la poesía Imaginista como vehículo de visibilización de la mujer en la poesía rompiendo drásticamente con la tradición poética al uso. Dejaremos en el camino otras muchas aportaciones de esta gran poeta americana como la utilización de lo que llamó «prosa polifónica» que utiliza, por ejemplo, en *Can Grande's Castle* (1918) y que tantas nuevas vías abrió para la poesía modernista norteamericana.

Lejos de cegarse por la luminaria «poundiana» Amy Lowell no dudó en liderar el movimiento Imaginista cuando Ezra Pound (1885-1972) consideró, por razones que iremos desgranando en este artículo, que dicho movimiento estaba agotado y se convirtió al Vorticismo. Su firme creencia en las posibilidades de la poesía Imaginista lleva a Amy Lowell a editar entre 1915 y 1917 tres antologías poéticas tituladas *Some Imagist Poets* donde incluye el trabajo de H.D., D.H. Lawrence y J.G. Fletcher entre otros. No se vio mermada en su apreciación poética aun cuando se sabía blanco de críticas y censuras editoriales nacidas a raíz de su notorio desencuentro con Pound quién, viendo que sus ataques formales surtían poco efecto, solía hacer referencia irónica a la obesidad de Amy Lowell. A modo de ejemplo en una carta a Alice Corbin Henderson, poeta y editora adjunta de la famosa revista fundada y editada por Harriet Monroe *Poetry, A Magazine Of Verse*, Pound escribe:

Decías, creo, «300 libras y una encantadora» (...) Pobre Amy, pobre Amy. Es todo muy desazonador y mi Sillón nunca ha sido el mismo desde su convulsa carcajada ante algún chascarrillo. Ningún tapicero puede hacer nada, los muelles todavía hacen cosas *tan* divertidas (Nadel, 1993: 63)⁴.

Este tipo de observaciones son las que probablemente hubieran hecho convulsionarse de placer a la propia Lowell de haber tenido la oportunidad de leerlos, no por lo ignominioso y malintencionado del comentario sino por el virtuosismo lingüístico que conlleva la ocurrencia de presentarla en el retrato resultante de la cercanía de palabras como «Amy - my Arm (chair)» que figuradamente traen a la mente la imagen de «army» [ejército] aludiendo a la corpulencia y manierismos

4 «You said, I think, "300 pounds and a charmer." (...) Poor Amy, poor Amy. It is all very distressing and my Arm Chair has never been the same since she bounced with glee over some witticism. No

de Lowell pero también trasluciendo, en un sólo ataque, un guiño del *connaisseur* del gran secreto (a voces bien es verdad) que para los no íntimos era su lesbianismo. Esta situación, de acuerdo con Jane Dowson (2004: 140), ha prevalecido en los círculos literarios y junto con la falta de consenso sobre el impacto real del movimiento Imaginista en relación con el Modernismo una vez que su teórico «oficial» T. H. Hulme (1883-1917) muere en combate y Pound lo abandona, parecen determinantes en la valoración de Amy Lowell en décadas posteriores.

Llama la atención cómo desde su muerte se establece un patrón en los escasos estudios monográficos sobre Amy Lowell. En la mayoría de los casos se han dedicado a denostar su obra poética: ya la biografía publicada en 1926 por Clement Wood y titulada *Amy Lowell*, atacó su poesía como expresión de su «naturaleza perversa». Horace Gregory y Marya Zaturenska en *A History of American Poetry, 1900-1940*, publicado en 1942, siguieron esta línea argumental contestando negativamente las preguntas que ellos mismos plantean: «¿Se puede decir que fue una gran poeta? ¿Se puede decir que Amy Lowell ni tan siquiera fue poeta?» (183)⁵. Sólo monográficos como la biografía de Jean Gould *Amy: The World of Amy Lowell and The Imagist Movement* (1975) y recientemente la colección de ensayos editada por Adrienne Munich y Melissa Bradshaw *Amy Lowell, American Modern* en 2004 proporcionan una visión más positiva de la poeta y su obra⁶.

Más aun, en los estudios dedicados a las vanguardias de principios del siglo XX se tiende a pasar por alto que el trabajo teórico y crítico de Amy Lowell, quien, al igual que T.H. Hulme, F.S. Flint (1885-1960), Richard Aldington (1892-1962), Ezra Pound, y Hilda Doolittle (H.D.) (1886-1961), fue determinante en la formación inicial y consolidación de la poesía Imaginista como una alternativa de vanguardia. Por esto, y tal como apunta Paul Lauter (2004: 1), el estudio de la obra de Amy Lowell supone una aportación al conocimiento imparcial del panorama cultural y literario del momento que de otra forma queda sólo esbozado por los que, por los motivos que sean, han resultado ser relevantes en el discurso dominante de la historia literaria. El espectro de cualquier momento literario es un campo de fuerzas en competencia cuyo vector resultante es la suma de todas ellas. En palabras de Paul Lauter:

Cualquier momento histórico, mirado a fondo, revelará un conflicto por la autoridad, entre diferentes –y generalmente antagónicas– partes. El problema es desenterrar aquellos considerados «perdedores» del basurero cultural apilado sobre ellos por sus oponentes. (Lauter, 2004: 1)⁷.

5 «Was she a great poet? Was Amy Lowell a poet at all?»

6 Para una discusión más amplia sobre este punto ver Lauter, 2004.

7 «Any historical moment, looked at closely, will display a contest for authority, among differing –and generally antagonistic– parties. The problem is to unearth those accounted as “losers” from

Fuera de lo meramente anecdótico, la importancia de la enemistad entre Pound y Amy Lowell no se puede pasar por alto. En su ataque, personal más que literario, Pound muestra, sin proponérselo, la determinación y la seriedad con que Amy Lowell llevó a cabo su actividad poética y literaria y no el victimismo y la marginación que han prevalecido en la crítica sin motivo aparente, aun cuando su homosexualidad y su desencuentro con Ezra Pound parecen ser claros detonantes. En este sentido hay que señalar que el interés en Amy Lowell que muestra este artículo no reside tanto en el rescate de su obra sino en la importancia de su obra para entender en su totalidad la cultura literaria del momento. En consecuencia, se hace imprescindible desentrañar cómo se ha producido este silencio literario al que ha sido avocada siendo su nombre, como en muchos otros casos en la literatura escrita por mujeres, un mero apéndice, una mención, en los eruditos trabajos inspirados por poetas contemporáneos masculinos como puedan ser aquellos dedicados al propio Pound pero también a T. S. Eliot, D. H. Lawrence o Richard Aldington por nombrar sólo alguno de los poetas masculinos que aparecen en la primera antología del movimiento *Des Imagists* (1914) –donde, por cierto y como es sabido, aparecen también H.D. y Amy Lowell.

Amy Lowell ya había publicado un volumen de poemas *A Dome of Many-Coloured Glass* (1912) antes de su encuentro con el movimiento Imaginista en enero de 1913, cuando leyó varios poemas de Hilda Doolittle publicados en el volumen de *Poetry* de ese mes y firmados, por Ezra Pound, como «H.D., “Imagiste”». Según sus biógrafos, al leer estos versos Lowell pronunció sus famosas palabras: «¡Cómo! Yo también soy un *Imagiste*» (Gregory, 1959: 81)⁸. Desde luego, *A Dome of Many-Coloured Glass* no acredita esta certeza con que Lowell se autoproclama poeta Imaginista. Al contrario, los poemas de *A Dome of Many-Coloured Glass* revelan una poeta autodidacta grandemente influida por John Keats y el Romanticismo inglés. De hecho, el título del volumen está tomado del verso 462 (LII) del *Adonis: An Elegy on the Death of John Keats* (1821) de Percy Bysshe Shelley citado en el prefacio: «la Vida, como una cúpula de vidrieras multicolores, tiñe la radiante blancura de la Eternidad»⁹. Escrita a la muerte de Keats e inspirada a su vez en el uso de la elegía que hace John Milton (1608–1674) en «Lycidas» (1637) *Adonis* pretende el enaltecimiento absoluto de Keats, algo que atrae vigorosamente la sensibilidad poética de Amy Lowell, pero sobre todo sublima la percepción del poeta como traductor a lo mundano del silencio impuesto por el amor imposible e idealizado del romance donde ella ha enaltecido su deseo lesbiano. Ese amor que, como dijo Oscar Wilde, «no se atreve a pronunciar su nombre» es silente inspirador, en

8 «Why, I, too, am an *Imagiste*!»

9 «Life, like a dome of many-coloured glass, / Stains the white radiance of Eternity».

última instancia, de gran parte de la producción poética de Amy Lowell y aparece codificado en la cita de Albert Samain (1858-1900) tomada de «*Nocturne Provicial*» que inmediatamente continúa a los versos de Shelley en el prefacio: «El silencio es tan grande que mi corazón se estremece/ Sólo, el susurro de mis pasos sobre el pavimento resuena» (Lowell, 2007 web page)¹⁰.

Si bien es difícil refutar la aseveración de F. Cudworth Flint cuando apunta que «los estudios de Miss Lowell estaban basados en un modelo que llevaba caduco 80 años» (Flint, 1969: 13-14)¹¹ no es menos cierto que su temática aparece como innovadora y rabiosamente contemporánea (no hay que olvidar que los fragmentos de Safo fueron hallados a finales del XIX y avivaron el interés en la poeta de Lesbos). Como veremos, el motor que impulsa su búsqueda de nuevos modelos poéticos se alimenta de una necesidad constante de un vehículo satisfactorio de articulación del Eros. En esto Amy Lowell es precursora de una tradición poética femenina norteamericana continuada por poetas como Elizabeth Bishop (1911-1979), y en palabras de Rosa García Rayego, inducen en la poesía la subjetividad del deseo amoroso al «sustanciar el eros subjetivo de la sensación, incorporando así la vida erótica del yo a su poesía» (García Rayego, 2001: 150). Habrá, sin embargo que esperar ya que, efectivamente, la primera colección publicada de Amy Lowell es un volumen nada arriesgado donde se pone en práctica entre otros la lírica y el soneto, es más bien un ejercicio poético. Entre los sonetos encontramos «The Poet» [«El poeta»] un artificio que irá en contra de todos los presupuestos del Imaginismo pero que, sin embargo, tiene interés por ser claro ejemplo del poema corto escrito en este período amén de exponer lo que la Amy Lowell autodidacta percibe que debe ser el poeta como artista. También es interesante porque nos proporciona un inequívoco soporte de comparación entre la Lowell de antes de 1913 y la Lowell modernista:

¡Qué instinto fuerza al hombre a embarcarse,
Urgido por un deseo tan cegador como dominante!
(...)
su vasallaje, aquellas torres deslumbrantes
De airosos palacios en tierra de nubes ahora presa
Su deambular a la luz del día
(...)
Él que rechaza las humanas amistades de la vida para alcanzar la
clausura de la vida y el éxtasis de la ensoñación.
(<http://emotional-literacy-education.com/classic-books-online-b/domcg10.htm>)¹²

10 «Le silence est si grand que mon coeur en frissonne,/ Seul, le bruit de mes pas sur le pave resonne».

11 «Miss Lowell's studies were too largely grounded on a model that was nearly 80 years out of date».

12 «What instinct forces man to journey on, / Urged by a longing blind but dominant! / (...) / His vassalage; those towers flamboyant / Of airy cloudland palaces now haunt / His daylight wander-

El uso del soneto y las restricciones métricas que plantea son totalmente contrarios a los planteamientos Imaginistas acordados por Richard Aldington, H.D. y Ezra Pound y esbozados de manera clara en el ensayo de Pound «A Retrospect» (Pound, 1968: 3-15) donde subraya la necesidad de no supeditar la frase musical a la métrica:

En la primavera o a principios del verano de 1912, 'H.D.', Richard Aldington, y yo mismo decidimos que estaríamos de acuerdo en los tres principios siguientes:

1. Tratamiento directo del «objeto» tanto subjetivo como objetivo.
2. No usar palabra alguna que no contribuya a la presentación.
3. Con respecto a la rima, componer en la secuencia de la frase musical y no del metrónomo. (Pound, 1968: 3)¹³

Una vez descubiertos y asimilados estos principios de la poesía Imaginista, Amy Lowell creyó haber encontrado su voz poética. Flint en realidad no dice nada que no hubiera dicho la propia escritora pocos años después de la publicación de este primer y primerizo volumen. En 1914 publica *Sword Blades and Poppy Seed* que muestra la incorporación de los preceptos Imaginistas a su poesía. En un poema titulado «In Answer to a Request» Amy Lowell renuncia conscientemente a las formas que ella misma califica de obsoletas y caducas, en un acto de valiente autocrítica: «Me pides un soneto. Ah, Querida, / Pueden los relojes retroceder a las doce de ayer?» (Bradshaw and Munich, 2002: 6)¹⁴.

La liberación que alcanza su voz con los preceptos Imaginistas no sólo responde a su necesidad de romper con rígidas estructuras como la del soneto con rimas y metros constringentes, sino también de romper con artificios lingüísticos y retóricas baldías y manidas que nada tienen que ver con la percepción de la realidad y la necesidad de expresar la emoción de un fugaz momento. Así, anacronismos como «vasallo» o inversiones sintácticas (en inglés «torres deslumbrantes») y, por supuesto, la retórica vacía de esos «airosos palacios en tierras de nubes» que de nada sirven para asir el instante que produce la emoción, se convertirán en la antítesis de lo que Lowell propone a partir de su encuentro con los Imaginistas.

En 1915, sólo tres años después de la publicación de su primer volumen, Amy Lowell escribe en el Prefacio de la antología *Some Imagist Poets*: «Creemos que la poesía debe ofrecer exactamente los particulares y no perderse en vagas

13 «In the spring or early summer of 1912, 'H.D.', Richard Aldington and myself decided that we were agreed upon the three principles following: 1. Direct treatment of the "thing" whether subjective or objective. 2 To use absolutely no word that does not contribute to the presentation 3 As regarding rhythm: to compose in the sequence of the musical phrase, not in the sequence of a metronome».

14 «You ask me for a sonnet. Ah, my Dear, / Can clocks tick back to yesterday at noon?»

generalidades, no importan cuán magnificentes y sonoras. Por esta razón nos oponemos al poeta cósmico, quién, pensamos, evade su responsabilidad ante las dificultades reales de su arte» (Flint, 1969: 18)¹⁵. Es importante observar cómo, aunque Lowell sigue el convencionalismo lingüístico de referirse al poeta con el pronombre masculino «his art», su producción literaria se apartará también de la forzada voz masculina que transpiró su primer volumen. Este aspecto de su producción poética es sumamente interesante y aparece como una irónica contradicción en un momento donde las mujeres están intentando demostrar su igual valía poética en un mundo editorial e intelectual que, como muestra Jane Downson en *Women, Modernism and British Poetry, 1910-1939* (2002), estaba totalmente dominado por hombres, siendo la poesía femenina percibida en su inmensa mayoría como reflejo del sentimentalismo propio de su sexo (Downson, 2002: 16). Amy Lowell al igual que poetisas como Edith Sitwell (1887-1964) o Laura Riding (1901-1991) luchó por obtener el reconocimiento de la mujer poeta aportando en su ensayo crítico *Tendencias in Modern American Poetry* (1917) un novedoso estudio de la poesía contemporánea donde mujeres como H.D. son tratadas con la misma relevancia que poetisas masculinos como J.G. Fletcher, algo insólito en este momento histórico.

El descubrimiento de la poética Imaginista, le sirve no sólo para abandonar toda pretensión de copia de formas pasadas sino también para encontrar su peculiar voz y atendiendo a nuevas formas poéticas como el verso libre y a la prosa polifónica. En el verano de 1913 viaja a Londres para conocer en persona a los poetas cuyo trabajo ha encontrado tan inspirador. Si bien conecta inmediatamente con H.D. y Richard Aldington su encuentro con Pound, según Gould, es desde el comienzo receloso por parte de Amy Lowell en la misma medida que lo fue, de acuerdo con Philip L. Gerbber, para Pound. En una carta a su amigo el músico Carl Engel (1883-1944), Amy Lowell describe su encuentro con el poeta. En sus palabras comprobamos cómo la autora no se deja seducir por la bohemia complacencia que Pound, a su modo de ver, muestra por las calles de Londres:

Acabo de conocer al joven y errático poeta Ezra Pound (...) posee la más extraña juventud, listo, tremendamente vanidoso, y, al mismo tiempo, excesivamente puntilloso, e imagino que nunca, desde los días de Wilde, han visto las calles de Londres esas vestimentas. Se surte con la teatralidad del «poeta» tradicional (Gould, 1975: 117)¹⁶

15 «We believe that poetry should render particulars exactly and not deal in vague generalities, however magnificent and sonorous. It is for this reason that we oppose the cosmic poet, who seems to us to shirk the real difficulties of his art».

16 «I have just met the erratic young poet, Ezra Pound (...) He is the oddest youth, clever, fearfully conceited, &, at the same time, excessively thin-skinned; & I imagine that never, since the days of Wilde, been such garments seen in the streets of London. He arrays himself like the traditional "poet" of the theatre».

Es ésta, ciertamente, una descripción de Pound poco al uso en la crítica literaria sobre el Modernismo. En definitiva, el recelo que emana de esta primera impresión es sintomático de la mutua desconfianza que desde el comienzo se profesaron ambos poetas, consecuencia, entre otras cosas, del encuentro de dos fuertes personalidades que llevarían el conflicto sobre lo que debía ser la poesía modernista a una puja personal.

Hay que decir que Pound muestra interés por la poesía que Amy Lowell está escribiendo en el momento de su primer encuentro y le pide que le envíe «After Hearing a Waltz by Bartók», su primer intento Imaginista:

Pero ¿por qué le maté? ¿Por qué? ¿Por qué?
 En la pequeña y reluciente habitación cerca de las escaleras
 (...)
 Y el vals desde el salón de baile oí,
 Cuando le llamé furtivo y bajero perro callejero
 Y el sonido de los violines alimentó
 Mi enfado brutal con la visión de ella.
 Mientras le rebanaba la tráquea, el ronroneo
 De su respiración se confundió con el sonido del vals.
 (...)
 ¡Uno! ¡Dos! ¡Tres! ¡Dadme aire! ¡Oh! ¡Dios mío!
 ¡Uno! ¡Dos! ¡Tres! ¡Me ahogo en el baboso jugo!
 ¡Uno! ¡Dos! ¡Tres! ¡Y su cuerpo, cuál garra,
 Me bate hasta convertirme en gelatina! Las campanas,
 ¡Uno! ¡Dos! ¡Tres! Y sus muertas piernas llevan el tiempo.
 ¡Aire! ¡Dadme aire! ¡Aire! ¡Dios mío!¹⁷

El poema se hace eco del «Porphiria's Love» [El amor de Porfiria] (1836) de Robert Browning (1812-1889), y nos presenta una trágica relación triangular donde el celoso yo narrativo acaba de matar al amante al ritmo del vals de Bela Bartók, pieza que es la última de las Catorce Bagatelas, Op. 6. Este poema, incluido en *Sword Blades and Poppy Seed* (1914), presenta interesantísimas innovaciones. En primer lugar, encontramos una insistente resistencia a desvelar el género y el sexo del yo narrativo introduciendo de este modo un elemento de resistencia a la «heterosexualidad obligatoria» (por utilizar

17 «But why did I kill him? Why? Why? / In the small, gilded room, near the stair? / (...) / And the waltz from the ballroom I heard, / When I called him a low, sneaking cur. / And the wail of the violins stirred / My brute anger with visions of her. / As I throttled his windpipe, the purr / Of his breath with the waltz became blurred. / (...) / One! Two! Three! Give me air! Oh! My God! / One! Two! Three! I am drowning in slime! / One! Two! Three! And his corpse, like a clod, / Beats me into a jelly! The chime, / One! Two! Three! And his dead legs keep time. / Air! Give me air! Air! My God!»

palabras de Adrienne Rich) y permitir que la lectura del poema dependa en gran parte de la propia sexualidad del lector. La presencia de la música de vals de Bartók está directamente contrapuesta al corte de la yugular que produce la muerte. La precisión de esta imagen en el momento del asesinato, se nos presenta como una cascada de contrapuntos que, a un mismo tiempo, expresa la vorágine de sensaciones que en este instante pasan por los cuerpos –tanto de los protagonistas del poema como el de la persona que lo lee– y también funciona como elemento comparativo, sirviendo de denuncia de ciertas costumbres de la realidad patriarcal.

Así encontramos la primera contraposición entre el mundo del vals y sus connotaciones románticas dentro del mundo heterosexual y la atmósfera gótica de la habitación, contraste reforzado por el uso de la agobiante y estrepitosa pieza del compositor contemporáneo que rompe la armonía y la supuesta belleza y elegancia del vals tradicional. Precedido por la Bagatela número 13, macabramente titulada «*Elle est morte*», la composición ciertamente está impregnada de los mismos tintes siniestros que van a sustentar el tempo del poema que participa de las rupturas musicales que Bartók impone distorsionando el tradicional acompañamiento así como la melodía. Basada en la misma melodía del «ideal» Bartók introduce una variación en la longitud de las notas que pasan de ser de igual longitud a entrar en alternancia larga – corta. Estas distorsiones musicales quedan reflejadas en el poema por medio del uso de las cortantes y rítmicamente apremiantes exclamaciones que, recordando el ritmo de vals de Bartók, acortan y alargan de tal manera que hacen de la lectura del poema un ejercicio doloroso de trabajosa respiración. De esta manera se consigue plasmar lingüísticamente la sensación de angustia y ahogo que los celos del yo narrativo y la agónica muerte del amante conllevan. En un sentido más amplio, en este poema de Lowell nos encontramos, como conjurado por la música, con lo grotesco de la transposición a la poesía de la angustia modernista reflejada en la pieza de Bartók¹⁸.

La habitación misma refuerza esta catarata de contrastes siendo una habitación «cubierta de oro», y por lo tanto decorada para la luminosidad y el esplendor, que, irónicamente, será cómplice silencioso de un horrible crimen provoca-

18 «After Hearing a Waltz by Bartók» pasa por ser la primera, de las muchas piezas literarias que se han escrito inspirándose en la obra del compositor húngaro. Este dato es significativo pues muestra el carácter innovador de la poeta estadounidense rompiendo el concepto de advenediza heredado de la visión poundiana del movimiento Imaginista que ha prevalecido. El vals al que se refiere el poema es la última de las Catorce Bagatelas, Op.6, compuesto en 1908 y titulado «*Marie qui danse*». La riqueza musical del poema así como la exploración lingüística de los momentos más dramáticos de la música de Bartók, aportaría otra perspectiva interesantísima de estudio sobre la autora pero, desafortunadamente, cae fuera de la temática principal de este ensayo. Para una aproximación a la importancia de la música en la obra de Amy Lowell ver Bedford (1972) o Ambrose (1989) entre otros.

do por uno de los más oscuros sentimientos del ser humano como son los celos. Al leer el poema nos convertimos al tiempo en testigos directos, aunque también silenciosos, y como la habitación no podemos dejar de «oír» ni el macabro vals de fondo ni los horripilantes sonidos del asesinato. La ubicación del crimen refuerza el carácter altamente subversivo del texto y el giro radical que supone con respecto al poema de Robert Browning. Si en Robert Browning la amante en realidad es castigada por revelarse ante las convenciones sociales (su amante la mata porque sabe que aun cuando ha venido a él, tarde o temprano sucumbirá a estas convenciones y le abandonará) Amy Lowell, con este poema, protesta ante la injusta muerte de esta activa dama y todo el tempo del vals nos succiona como un remolino hasta la última estrofa donde, en un paradójico alarde de sarcasmo, Amy Lowell lleva al límite su juego genérico y convierte al lector en testigo directo de una Ovídica metamorfosis fundiendo los dos cuerpos en uno. En realidad es en este momento cuando como lectores nos damos cuenta de que hemos asistido al nacimiento del cuerpo polimorfo y creador del poeta. Varios signos de la imagen nos llevan a poder afirmar que para Amy Lowell este cuerpo es andrógino¹⁹. Por ejemplo el hecho de que no sea una incisión sino un tajadura la que produce la sangre nos permite especular sobre la metafórica feminización del cuerpo yacente y por lo tanto nos permite vislumbrar lo que será a la postre una de las mayores preocupaciones de la poeta como es la búsqueda de una tradición y un lenguaje poético femenino coincidiendo en esta percepción del artista como un ser andrógino con otras autoras del período como puedan ser Virginia Woolf o Bryher.

Comparado con la visión de fuerza creativa tan plana y absolutamente servil de la tradición masculina que encontramos en poemas anteriores, como «The Poet», la importancia de este poema es innegable no sólo por su novedosa incorporación de elementos no muy corrientes en la poesía como lo gótico o la música, sino por su ruptura con el canon tradicional de la lírica y su inclusión de la ambigüedad genérica en su temática. En *Tendencias in Modern American Poetry*, Lowell no sólo explora las nuevas tendencias técnicas en el ritmo, en la métrica o en la forma, sino que también aboga por la necesidad de introducir libertad temática en lo poético, algo que también vendría dado, tal y como ella pronostica en el prefacio del ensayo, por los tiempos de guerra –y la poesía que emana directamente de la experiencia del horror de la guerra que llevó a poetas contem-

19 El uso del mito de Ovidio que habla del hermafrodita y no del andrógino, cuyo referente clásico se encuentra entre otros en *El Banquete* de Platón responde de forma consciente al interrogante que la figura del andrógino plantea para la autora del artículo. Se quiere hacer referencia aquí a lo que en otro lugar he dado en llamar «dimensión hermafrodita del andrógino» que corresponde a un cuerpo compuesto de dos cuerpos en constante y antagónica lucha por prevalecer y que hace del andrógino una productiva transubstanciación del cuerpo que permite la producción del lenguaje poético, en el sentido que le da Julia Kristeva a este término. Para una mejor y más extensa argumentación en lo referido a esto ver Zamorano, 2000: 505-511.

poráneos como Wilfred Owen a proclamar que «la poesía está en la guerra y en la penuria de la guerra». La poesía, al igual que el resto de las artes, también debe hacer un hueco y tener en cuenta la necesidad de expresar nuevas experiencias hasta ahora desconocidas para el ser humano con la incorporación de los novísimos descubrimientos científicos y el desarrollo tecnológico así como el replanteamiento filosófico que este tiempo convulso presupone.

Pero aún más importante para la poesía norteamericana en particular y la poesía en lengua inglesa en general es la insistencia de Amy Lowell en introducir un novísimo tema poético como es en estos momentos lo femenino y la exploración del deseo femenino, incluido el deseo erótico y la incorporación de la sexualidad femenina fuera del sentimentalismo que con insistencia, y tal y como deja claro Jane Dowson en *Women, Modernism and British Poetry, 1910-1939: Resisting Femininity* (2002) se le atribuye a la poesía escrita por mujeres en este momento. Esta novedad toma diferentes vertientes. Por un lado en la concepción del poeta como mujer, iniciando una búsqueda de ancestros que le proporcionen una genealogía femenina donde poder construir su propia voz poética. Esta exploración toma cuerpo en poemas como «The Sisters»(1922), «On Looking at a Copy of Alice Meynell's Poems, Given me, Years ago, by a Friend» (1926) o «To Two Unknown Ladies» (1927), entre otros. Por otro lado, la necesidad de expresar la concepción del deseo amoroso y del deseo sexual que aleja a la mujer del ser mero objeto y la hace partícipe protagonista agente de su propia sexualidad aportando, de esta forma, una voz disonante en el paradójicamente polifónico, pero concordante en cuanto al tema de la sexualidad femenina, mundo patriarcal de la literatura del momento con poemas explícitamente lesbianos como «Venus Transiens» (1915), «The Taxi» «Carrefour», «The Temple» entre otros muchos.

Una vez que Amy Lowell comprende que su medio de expresión ha sido definido por los preceptos de la poesía Imaginista, decide que el Imaginismo debe ser defendido y enarbolado como poética bandera que el gran público debe conocer y llegar a comprender. Tal y como Cary Nelson (1997), Andrew Thacker (1993), o Gilbert and Gubar (1988) han demostrado en sus pioneros estudios, se puede afirmar que la verdadera razón de la ruptura entre Pound y Lowell fue por el liderazgo del movimiento Imaginista y el miedo irracional por parte de Pound de que una mujer pudiera promover un movimiento poético. En definitiva, y de manera más profunda, la ruptura entre ambos poetas fue debida, en gran parte, a los inconscientes recelos patriarcales inscritos en la tradición poética al uso que miraba con actitud misógina a las mujeres poetas. La aparente contradicción entre la necesidad de mujeres poetas como H.D. o Amy Lowell de «evitar una identificación con lo femenino» (Dowson 2002: 134) y la feminización de la poesía anglo-norteamericana que supone el liderazgo de Amy Lowell en el movimiento Imaginista, da cuenta de la conflic-

tiva posición en que las mujeres poetas del momento se encuentran como voces en una tradición genéricamente masculina. Esta falta de miras, o distorsión de la realidad, es poéticamente explorada en «Astigmatism» (1914) que aparece encabezado con una dedicatoria sumamente auto-justificativa: «A Ezra Pound / con gran amistad y admiración / y algunas diferencias de opinión» (Bradshaw and Munich, 2002: 53)²⁰. Este poema, que supone la despedida y la ruptura con Ezra Pound, propone ya la alternativa a la visión masculina de la escritura y el lenguaje poético (representados en este poema por el bastón con que el poeta «hermano» se acompaña en su búsqueda): la inspiración lírica que contiene la rosa. Una rosa que, como nos enseñará también Gertrude Stein en su bien conocido verso «Rosa, es una rosa, es una rosa...»²¹, representa el arquetipo romántico de la lírica occidental. Ciertamente algo menos elaborado en la sofisticación del proceso destructor del arquetipo que pueda liberar a la mujer de la jaula de oro que es la efímera belleza de la rosa, Amy Lowell nos hace palpable la mortífera relación entre el poeta masculino y la paciente rosa, así al final de un viaje donde el poeta, en su afán por ensalzar la belleza de la rosa, ha dejado a un lado otras formas naturales de igual o mayor belleza, la voz narradora aludiendo al platónico mito de la caverna concluye:

La paz sea contigo, hermano.
Pero tras de ti hay destrucción, y lugares baldíos.

El Poeta volvió a casa en la noche,
Y a la luz de la vela
Sacudió y pulió su bastón.
La anaranjada luz de la vela lamía los amarillentos ámbares,
Y hacía que el jade ondulara como verdes charcas.
Jugó con la brillante ebonita,
Y centelleó en el topete de cremoso marfil.
Pero estas cosas estaban muertas,
Sólo la luz de la vela hacía que parecieran moverse.
«Es una pena que no haya rosas», dijo el Poeta²².

(Bradshaw and Munich, 2002: 54)

20 «To Ezra Pound / with much Friendship and Admiration / and Some Differences of Opinion».

21 «Rose, is a rose, is a rose...» en «Sacred Emily», escrito en 1913 y publicado en 1922 en *Geography and Plays*.

22 «Peace be with you, Brother. / But behind you is destruction, and waste places. / The Poet came home at evening, / And in the candle-light / He wiped and polished his cane. / The orange candle flame leaped in the yellow ambers, / And made the jades undulate like green pools. / It played along the bright ebony, / And glowed in the top of cream-coloured ivory. / But these things were dead, / Only the candle-light made them seem to move. / "It is a pity there were no

La incapacidad de enfoque y, como consecuencia, la visión de la imagen poco nítida que padece el poeta hace que sienta la necesidad masculina de cantar y sublimar lo que no es sino prisión para lo femenino. El resultado baldío que a la mirada modernista le parece esta distorsión compele a la autora a reafirmarse en la necesidad de encontrar una identidad como poeta y un lenguaje poético que le permita, cual lingüística lente correctora, ajustar el enfoque y compensar esta deformación. Amy Lowell siente una pulsión por encontrar una voz femenina que «rompa la oración» y haga efectiva una escritura que, lejos del sentimentalismo que el patriarcado al uso impone en lo femenino en un intento de denostar la poesía escrita por mujeres (Dowson 2002: 18), sea una voz que ayude a corporeizar esos cuerpos sin carne que hasta ahora, y en particular a partir del Romance medieval, han sido las mujeres. Esta concepción de la poesía en particular y de la escritura en general tiene su eco en multitud de escritoras del período siendo quizá la que más refrendo ha conseguido por parte de la crítica feminista y un gran público la escritora británica Virginia Woolf quién en *Una Habitación Propia* (1928) proporciona el primer ensayo feminista que insiste en la necesidad de esta reubicación de la escritura y de la identidad femenina.

Amy Lowell nunca ha sido considerada una luchadora feminista y ella nunca se identificó abiertamente con el movimiento sufragista. Más aun, y tal como aconseja a D.H. Lawrence, tenía la certeza de que era inútil y artísticamente contraproducente supeditar el arte a la lucha por cualquier tipo de diferencia, sea ésta de género, de sexo o de sexualidad que en su opinión no es más que el resultado de prejuicios y ceguera de las que el individuo sólo puede liberarse por medio de ignorar tales opiniones y no empecinándose en lo que ella ve como estéril lucha. Dicho esto, es innegable la avidez de Lowell por encontrar una articulación de lo femenino que le permita plasmar en poesía una identidad que se forma en un universo dependiente de lo femenino. Así, su despedida del poeta, de Ezra Pound, proviene precisamente de su necesidad de dar voz a otras flores, a sus ojos tan hermosos como la rosa, que llenan y pueblan la imaginería lesbiana que tinta el poemario de la poeta norteamericana. Así, nos encontramos con una poeta que necesita forjar una tradición femenina donde sustentar su producción poética y que además le ayude a configurar la aparente paradoja de ser una mujer poeta hablando en una tradición poética, la del caballero, que es genéricamente masculina. Esta posición será necesariamente conflictiva si además tenemos en cuenta que se trata de un sujeto lesbiano hablando en una tradición, la de la rosa, donde el deseo amoroso es heterosexual. Como poeta y crítica a Lowell no le pasaba inadvertida la dificultad de habitar el espacio que como poeta mujer y lesbiana es necesariamente conflictivo.

Como se puede apreciar, Amy Lowell no deja pasar la oportunidad de

denunciar en su escritura actitudes machistas que se interponen en su camino como poeta. La despedida en «Astigmatism» aun cuando solemne, no es suficiente como para sellar una tradición que insistentemente se interpone entre ella y el mundo editorial. Hemos de recordar aquí cómo Pound, por ejemplo, escribía constantemente a Harriet Moore, editora de *Poetry*, para intentar bloquear la publicación de los escritos de Amy Lowell (tanto poesía como crítica literaria) interceptando sus trabajos y ofreciendo otros en su lugar (Gerber: 240). Estos intentos de exclusión del mundo editorial podrían haber provocado la pérdida de calidad en la voz poética de Amy Lowell. Sin embargo nada más lejos de la realidad, puesto que, como ya hemos comentado, lejos de amilanarse, Amy Lowell arremete con todo su intelecto contra lo que injustamente y como producto de actitudes sexistas se interpone en su camino como poeta. Por si la despedida del fálico Ezra Pound que supone «Asgtimatism» no fuera suficiente, en *A Critical Fable* (1922) nos ofrece una ocurrente y burlesca definición de alguno de los poetas modernistas *par excellence* en una cita que no tiene desperdicio por el novedoso retrato que de estos poetas aporta: «Eliot vive como un caracol en su concha, la pluma saliente / Pound pavoneándose como un gallo, auto-adorado, auto-engañado»²³.

Lo más importante para el tema principal que propone este ensayo es observar cómo en su denuncia de las actitudes que no propician la creación artística de las mujeres, Amy Lowell despliega toda su jocosidad contra estas actitudes sexistas a las que impone un claro sesgo fálico²⁴ al mismo tiempo que descubre un espacio femenino de producción artística donde inscribir su propia identidad y creatividad como poeta. No sólo en la sátira que tinta estas fábulas, anónimamente publicadas, sino también en el resto de su producción crítica y poética Amy Lowell entiende que uno de sus cometidos es la promoción de la escritura de mujer. En su popular ensayo crítico *Tendencias in Modern American Poetry*, que es conocido como el primer estudio serio e informado que hizo llegar al gran público americano las últimas tendencias en la poesía en lengua inglesa, Lowell ofrece un erudito estudio de la poeta H.D. presentando sus poemas al gran público y defendiendo la poesía de esta autora americana afinada en Europa de críticas que la tildan de fría, pequeña e imitativa. Lejos de intentar establecer la producción poética de H.D. dentro de la tradición poética masculina, la defensa de Lowell consiste precisamente en exaltar la riqueza que estos escritos de mujer aportan: «permítanme comparar la poesía

23 «Eliot lives like a snail in his shell, pen protruding / Pound struts like a cock, self adored, self deluded».

24 Hay que notar el juego de palabras de esta cita donde «protruding» tiene en inglés significado tanto de «saliente» como de «sobresaliente». Por otro lado «cock» es un vocablo con alusiones populares al órgano genital masculino. Se ve claramente cómo Lowell está intentando liberar la tradición poética de las garras patriarcales y paternalistas que a golpe de «caña» y de «pluma»

[de H.D.] con la frescura de una mujer bañándose en una fuente – fresca a la vista, fresca al tacto, pero por dentro hay un caluroso corazón latiente» (Lowell, 1917: 276)²⁵. Tal y como apunta Elizabeth J. Donaldson «la conexión entre la poesía de mujer y el cuerpo de mujer (...) constituyen un conjunto de imágenes recurrentes en Lowell» (Bradshaw y Munich, 2004: 31)²⁶. Estas imágenes, como hemos comentado anteriormente, buscan alejar tanto la escritura de mujer como el cuerpo de mujer del sentimentalismo que paternalmente le ha sido adscrito por el patriarcado. Para esto, Amy Lowell tiene que encontrar un cosmos poético que le permita construir este yo alterno que salvaguarde su poesía de la distorsión astigmática del poeta masculino. Así, por un lado encontramos los motivos florales, múltiples y variados, haciendo visible y patente la belleza de todos los elementos del jardín donde la rosa no es sino una flor más entre la bella variedad de flores que nítidamente nos muestra. Pero también otros elementos cobran importancia y, por ejemplo, en la imagen del jardín (del poema homónimo escrito en 1912) encontramos que el agua y el sonido del agua, sirven para proclamar la belleza de la amada que permanece aún en la noche iluminada por la luna llena: «La noche y el agua, y tú en tu blancura, bañándote» (Bradshaw y Munich, 2002: 47)²⁷. El amor y la dama están más allá de la simple rosa, en un abanico de imágenes que sensualmente nos proporcionan momentos de sutil intensidad sexual cuya abierta sinceridad es rara en la literatura en lengua inglesa. Por ejemplo en «Mise en Scène», publicado en *The Little Review* en 1916, encontramos una comparación directa en el jardín de las delicias que nos proporciona la imagen de la amada ausente:

Cuando Pienso en ti, Amada,
 Veo un jardín tranquilo y majestuoso
 Con parterres de tulipanes dorados y carmesí
 Y las henchidas hojas de las lilas²⁸.

(Bradshaw y Munich, 2002: 66)

Hay que señalar, como hacen muchos críticos entre otros Lillian Faderman (1981), o Mary E. Galvin (1999) que una de las más novedosas aportaciones que encontramos en la obra de Amy Lowell es su búsqueda constante por formas de articulación que sean capaces de romper el silencio que rodea en este momento el cuerpo y la sexualidad femenina. En *Critical Fable*, incluye un

25 «Let me liken [H.D.'s] poetry to the cool flesh of a woman bathing in a fountain – cool to the sight, cool to the touch, but within is a warm beating heart».

26 «The connection a woman's poetry and a woman's body (...) constitute a set of images that Lowell returns to repeatedly».

27 «Night and the water, and you in your whiteness, bathing».

28 «When I think of you, Beloved, / I see a smooth and stately garden / With parterres of gold and

apartado dedicado a Jean Untermeyer y un estudio pormenorizado a su más que explícita exploración de la sexualidad (heterosexualidad) de la mujer y su activa, no pasiva, participación celebrando la jocosa visión de Untermeyer ante el arquetipo de mujer presa del hombre cazador. Muy al contrario, Lowell se escuda en la posición totalmente convencional de mujer heterosexual y casada (aunque de forma poco convencional con el también poeta y humorista Louis Untermeyer) de Untermeyer para criticar la percepción compartida y popularmente extendida en ese momento de la «inexistente» sexualidad femenina y celebrar el canto que su contemporánea y coetánea poeta hace de la canalización del deseo y la libido femenina como algo liberador, edificante y artísticamente productivo.

Adelantando la propuesta que Virginia Woolf hace en *Una habitación propia* (1929) cuando nos anuncia el gran descubrimiento y la gran revolución que supone que a Chloe le gustara Olivia, que ambas sean compañeras de laboratorio y que Mary Carmichael sea capaz de plasmarlo en su escritura, Amy Lowell nos propone la necesidad de una tradición femenina que, como también advirtiera Woolf con su invención de Judith Shakespeare, tiene que existir para encender la antorcha con que se pueda iluminar la cueva, si se me permite el uso de la metáfora woolfiana. Ahora bien, Amy Lowell siente el abismal vacío presente ante la gran aventura de la mujer poeta que parte en busca de una voz poética que le permita expresar una identidad que es percibida como diferente en el sistema patriarcal. Y si Woolf nos decía que como mujeres miramos a nuestras madres –en clara alusión a la figura del padre en la tradición masculina– Amy Lowell corta el linaje y funde temporalmente las deudas generacionales proponiendo una sonoridad de poetas que paso a paso, con dificultad y con necesarios y estrepitosos fracasos, están intentando llenar el vacío estéril que angustiosamente parece avocar al fracaso los distintos intentos de la mujer por romper el silente cristal con que su experiencia del mundo se ha revestido por la tradicional mirada masculina impuesta a la presencia de la mujer en la poesía en lengua inglesa. Así en «The Sisters» (1925) publicado póstumamente en *What's O'Clock* (que ganaría el Pulitzer Price en 1926) nos ofrece una visión de tres poetas a las que dota de humanidad mediante el análisis, no sólo de su trabajo, sino de los condicionantes económicos, sociales y materiales con que llevaron a cabo su trabajo.

En este sentido, además de la apreciación de la poesía que escribieron se nos ofrece una visión de las dificultades con que estas poetas se tuvieron que enfrentar mediante una mirada intimista que lejos de propugnar a la gran mujer nos adentra en el quehacer cotidiano de las protagonistas de tal manera que adquirimos una panorámica de sus figuras como mujeres y como poetas. Teniendo en cuenta el texto woolfiano, «The Sisters» se convierte en un intento pionero de iluminar la cueva del olvido y romper el silencio que rodea a la

mujer presentando, y *por ende* construyendo, una tradición poética femenina. En el poema encontramos la confluencia de la voz poética de Amy Lowell con sus «hermanas» Safo, Elizabeth Barrett Browning y Emily Dickinson. El comienzo, desde el punto de vista de la crítica del siglo XXI, no puede ser más evocador en la utilización que en estos primeros versos se hace de queer (raro):

Bien mirado, somos un grupo raro
 Nosotras mujeres que escribimos poesía. Y cuando una piensa
 Las pocas que hemos sido, es aún más extraño²⁹.

(Bradshaw y Munich, 2002: 21)

Hay que resaltar aquí la gran diferencia entre la voz poética de esta Amy Lowell reflexiva, meditabunda y convencida de la diferencia existente entre la poesía escrita por mujeres y la poesía escrita por hombres (ante la evidencia histórica de su peculiaridad, lo que las hace aún más raras: «Y cuando una piensa / las pocas que hemos sido») de la poeta que escribía «The Poet».

Su vocación fue tardía –publicó su primer poema a las 36 años habiendo decidido que la poesía era su camino a los 28 después de ver una actuación de la actriz italiana Eleonora Duse. Sin embargo, su maduro acercamiento no fue sino una ventaja para convertirse en una de las voces poéticas más comprometidas con su arte del modernismo norteamericano. Con su práctica poética y con sus escritos críticos Amy Lowell proporciona un espacio donde se da voz a la mujer y donde se debate el lugar que la mujer debe ocupar en la poesía americana. La mujer como objeto, como sujeto, como musa y como poeta; la amante, la amada, la mujer paciente y la mujer agente, todas las mujeres públicas y privadas confluyen en la poesía de Amy Lowell. Su defensa de que el Imaginismo aportaba una nueva forma poética que irrumpía en la tradición lírica está íntimamente ligada a su necesidad de romper el silencio que durante tantos y tantos siglos ha asfixiado la voz poética de muchas mujeres dejándolas en meras musas e ideales de amor. Amadas sin corporeidad a las que se las ha impedido directa o indirectamente que, de igual modo que lo han hecho los hombres, exploren su deseo y su sexualidad. Amy Lowell, cuyo cuerpo fue y ha sido objeto de tantos ríos de tinta, no podía por menos que dar cuerpo al fantasma que es el Ángel del Hogar de Patmore o a la Judith Shakespeare de Virginia Woolf.

En «The Taxi» confluyen en una imagen impresionista todos los elementos que hemos debatido y argumentado en estas páginas. Inspirado en el sufrimiento que le producía las forzadas separaciones de su amada, la actriz Ada Dwyer Russell con quién cohabitó en una relación abiertamente lesbiana, el poema es un

29 «**Taking us by and large**, we're a queer lot / We women who write poetry. And when you think / How few of us there've been, it's queerer still».

impresionante ejemplo de poesía Imaginista donde confluye lo sincrético del sentimiento con la imagen urbana del taxi que nos aleja de la amada.

Cuando me alejo de ti
 El mundo llama a muerto,
 Cual relajado tambor
 Grito por ti contra las distinguidas estrellas
 Y grito en los caminos del viento.
 Las calles apresuradas
 Se aparecen una tras la otra
 Y te alejan de mí,
 Las luces de la ciudad agujijonean mis ojos
 De tal modo que ya no puedo ver tu cara
 ¿Por qué debo dejarte
 Y herirme a mí misma con los agudos ribetes de la noche?³⁰

(Bradshaw y Munich, 2002: 21)

Nacida en Brookline (Mass.) en 1874 en una familia rica e intelectualmente preeminente (su hermano fue rector de Harvard), Amy Lowell dedicó los últimos trece años de su vida a la poesía. En estos años publicó seis volúmenes de poesía (tres más se publicaron póstumamente), dos volúmenes de crítica literaria, una biografía de John Keats en dos volúmenes, y numerosos artículos. Amy Lowell publicó en todas las revistas más prestigiosas de poesía del momento tanto en los Estados Unidos como en Europa. En esos trece años también hizo suya la absoluta convicción de que el público estaba preparado para entender y disfrutar las nuevas tendencias poéticas y por eso viajó por todo el país dando conferencias y leyendo poesía con un éxito tal que T.S. Eliot la apodó «la vendedora demoníaca» (en Perkins, 1976: 327). Sus lecturas, que la hicieron famosa por las representaciones que hacía de los poemas (asesorada por Ada Russell), por los puros que fumaba, amén de por su corpulenta presencia y su modulación de voz, la llevaron a ser una de las poetas más conocidas y reconocidas de su tiempo. Bien para admirarla o para denostarla Amy Lowell nunca pasó desapercibida y es responsable del gran flujo de nuevas tendencias presente en la poesía norteamericana, uno de los más importantes es la feminización del Imaginismo y la inclusión en la poesía de la mujer con voz propia en

30 «When I go away from you / The world beats dead / Like a slackened drum. / I call out for you against the jutted stars / And shout into the ridges of the wind. / Streets coming fast, / One after the other, / Wedge you away from me, / And the lamps of the city prick my eyes / So that I can no longer see your face. / Why should I leave you, / To wound myself upon the sharp edges of the night?»

todas sus facetas. Como ha comentado Lillian Faderman, desde Safo y hasta 1970 no habrá muchas otras oportunidades de leer abiertamente poemas tan sumamente irreverentes con los predicamentos del patriarcado en relación con la posición de la mujer en la poesía. Las luces que «aguijonean mis ojos» sean quizá, en referencia a la cita de Virginia Woolf que encabeza este artículo, la luz que aporta Amy Lowell a la poesía modernista norteamericana proporcionando con su producción literaria una perspectiva de gran angular.

BIBLIOGRAFÍA

- AMBROSE, Jane P. (1989): «Amy Lowell and the Music of Her Poetry» en *The New England Quarterly*, 62.1: 45-62.
- BRADSHAW, Melissa & Adrienne MUNICH (eds.) (2004): *Amy Lowell, American Modern*. New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers UP.
- (eds.) (2002): *Selected Poems of Amy Lowell*. New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers UP.
- BEDFORD, William C. (1972): «A Musical Apprentice: Amy Lowell to Carl Engel» en *The Musical Quarterly*, 58.4: 519-542.
- BENVENUTO, Richard (1985): *Amy Lowell*. Boston: Twayne.
- DAMON, S. Foster (1935): *Amy Lowell: A Chronicle with Extracts from her Correspondence*. New York: Houghton Mifflin.
- DE ANDRÉS ARGENTE, Josefina y Rosa GARCÍA RAYEGO (eds.) (2005): *Di yo. Di tiempo. Poetas españolas contemporáneas. Ensayos y antología*. Madrid: Devenir Ensayo.
- FADERMAN, Lillian (1985): *Surpassing the Love of Men. Romantic Friendship and Love between Women from the Renaissance to the Present*. London: The Women's Press.
- FLINT, F. Cudworth (1969): *Amy Lowell*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- GARCÍA RAYEGO, Rosa (2001): «El sentido de pérdida en la poética de Elizabeth Bishop» en Rosa García Rayego y Esther Sánchez Pardo (eds.) (2001): *Sentir los mundos: Poetas en lengua inglesa*. Madrid: Huerga y Fierro Editores, pp. 143-164.
- GERBER, Philip (1976): «Dear Harriet...Dear Amy». *Journal of Modern Literature* 5: 233-242.
- GOULD, Jean (1975): *Amy: The World of Amy Lowell and the Imagist Movement*. New York: Dodd, Mead & Co.
- GREGORY, Horace (1958): *Amy Lowell: Portrait of the Poet in Her Time*. New York: Thomas Nelson & Sons.
- HEALEY, Claire (1973): «Amy Lowell Visits London» en *The New England Quarterly*, 46, 3: 439-453.

- LOWELL, Amy (1917): *Tendencies in Modern American Poetry*. New York: Macmillan.
- . (1955): *Complete Poetical Works*. Boston: Houghton Mifflin.
- . (2007a): *Dome of Many-Coloured Glass*. , [1912] E-text.
- . (2007b): *Sword Blades and Poppy Sedes*. , [1914] E-text.
- NADEL, Ira B (ed.) (1993): *The Letters of Ezra Pound to Alice Corbin Henderson*. Austin: U of Texas P.
- PERKINS, David (1976): *A History of Modern American Poetry*. Cambridge: Harvard University Press.
- PIÑERO GIL, Eulalia (1989): «Gertrude Stein and Virgil Thomson: The Concept of American Modernism in Opera». *Revista Española de Estudios Norteamericanos* 1: 85-97.
- . (2004): «París era una mujer: Gertrude Stein y la eclosión de las artes». BELLS 13: http://www.publicacions.ub.es/revistes/bells13/PDF/articles_11.pdf.
- POUND, Ezra (1968): *Literary Essays of Ezra Pound*. New York: New Directions Publishing Corporation.
- RUIHLEY, Glenn Richard (ed.) (1957): *A Shard of Silence: Selected Poems of Amy Lowell*. New York: Twayne.
- RUIHLEY, Glenn Richard (1975): *The Thorn of a Rose: Amy Lowell Reconsidered*. Hamden, Conn: Archon.
- THACKER, Andrew (1993): «Amy Lowell and H.D.: The Other Imagists» en *Women: A Cultural Review*, 4.1: 49-59.
- WOOLF, Virginia (1980 ¹⁹²⁹): *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral.
- ZAMORANO, Ana (2000): «Las políticas del cuerpo en la creación artística femenina: la dimensión hermafrodita del andrógino» en Pilar Pérez Cantó y Elena Postigo Castellanos (eds.) (2000): *Autoras y Protagonistas*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, pp. 505-511.
- ZAMORANO, Ana y Julia SALMERÓN (eds.) (2006): *Cartografías del yo: autobiografía de mujeres en la literatura en lengua inglesa del siglo XX*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Colección del Instituto de Investigaciones Feministas.

Recibido el 11 de febrero de 2007
Aceptado el 20 de junio de 2007
BIBLID [1132-8231 (2007)18: 15-35]