

El nuevo mapa historicista y femenino de Susan Howe

Susan Howe's New Historicist and Feminine Maps

RESUMEN

El nuevo marco historicista de Susan Howe subvierte el sistema simbólico empezando por el lenguaje, considerado éste como ley y que conlleva poder y autoridad. Sus textos poéticos y ensayísticos se basan en referencias cruzadas, collage formal y múltiples arbitrariedades. En este sentido, las mujeres no han sido citadas en la historia, simplemente han estado sin voz y son para Howe «lo femenino», especialmente representado en Emily Dickinson y Mary Rowlandson, simplemente porque escribieron una escritura «liberada de su traducibilidad».

Palabras clave: Susan Howe, historia, lenguaje, Emily Dickinson, Mary Rowlandson, puritanismo.

ABSTRACT

Susan Howe's historicist framework emerges subverting the symbolic realm of language. Her writing is based on cross-cultural references, formalist collage, and arbitrariness, finding out how language imposes a ritual and its reifying power. Opposed to authoritative academic history, Howe dares to assemble past and present through which prophetic poetry represents the purest writing. On the other hand, Howe highlights women's silent voices, «the feminine», especially represented by Emily Dickinson and Mary Rowlandson, who have been obscured in history only because their language was «stripped to its untranslatability».

Key words: Susan Howe, history, language, Emily Dickinson, Mary Rowlandson, Puritanism.

SUMARIO:

—. 1. Introducción. —. 2. Intertextualidad e historicismo en _The Birth Mark_, _A Bibliography of the King's Book; or, Eikon Basilike_, y _Singularities_. —. 3. Parámetros dickinsonianos y femeninos en Susan Howe. —. 4. Conclusión.

En la introducción a su libro, *The Birth-mark: Unsettling the Wilderness in American Literary History*, (*La marca de nacimiento: perturbando el territorio virgen de la historia literaria americana*) (1993a), Susan Howe (Boston, 1937) deja una frase

¹ Universidad de La Laguna.

como párrafo en solitario que resume su experiencia de la escritura, «América como Educadora» (Howe, 1993a: 3)². El primer acercamiento a su obra poética y ensayística reafirma esa consideración, ya que su infancia, juventud y madurez en Nueva Inglaterra se entremezclan continuamente con textos y referencias del período colonial: Increase Mather, John Cotton, Cotton Mather, Anne Hutchinson, Mary Rowlandson y Thomas Shephard; pasando por el siglo XIX de Henry David Thoreau, Herman Melville, Ralph Waldo Emerson, Nathaniel Hawthorne, Walt Whitman y Emily Dickinson; hasta llegar al siglo XX de F.O. Matthiessen, Charles Olson y la figura paterna de Mark DeWolfe Howe, profesor de la Facultad de Derecho en la Universidad de Harvard, que aparece recurrentemente en sus textos. Si no bastase este bautismo de iconos americanos, Howe ya menciona en el subtítulo del libro antes mencionado su intención de explorar nuevas fronteras para reevaluar la literatura americana. Su postura crítica y especulaciones históricas, especialmente sobre los siglos XVII y XIX, no se ajustan a la historiografía convencional sino a lo que los críticos denominan «historia poetizada», donde el examen de textos académicos permite la invención y el apasionamiento de la autora. De este modo, la visión paradisiaca de los primeros siglos en América se transmuta por la dureza de las relaciones entre los propios colonos, por las paradojas interpretativas de los propios nativos confundiendo a un asustado Hope Atherton con una figura divina, se desafía y recuperan las circunstancias vitales de la mujer y se cuestionan éticamente la ley y la autoridad, puesto que la misión de Howe es ser y escribir con la consciencia de un yo en constante deslegitimación y aprendizaje.

I

Empecemos entonces por iniciarnos en el nuevo marco historiográfico de Susan Howe, que surge con un propósito discursivo y ético cuyo interés no reside en narrativizar hechos sino en subvertir el sistema simbólico empezando por el lenguaje, considerado como ley y que conlleva poder y autoridad³. Pero

2 Todas las traducciones corresponden al autor de este artículo.

3 Para Julia Kristeva uno de los objetivos de la vanguardia es poner al lenguaje simbólico contra las cuerdas, para poder subvertir las estructuras de poder que están inscritos en él. Lo revolucionario del lenguaje poético (experimental, vanguardista) es que nos da la posibilidad, al menos, de construir un proceso o un proyecto de oposición, cuestionamiento o enfrentamiento de ese lenguaje simbólico. En este sentido, Howe subvierte el fundamento lingüístico (el orden simbólico) y se muestra vanguardista. Su trasfondo como mujer, aunque matizado si lo comparamos con el discurso feminista esencialista, es recurrente en sus escritos e iconos. Sin embargo, pienso que Howe va un poco más allá al no tomar como referente principal sólo ese orden lingüístico sino que también atiende a la voz misteriosa del fluido del universo, donde nada está establecido sino en cuestión permanente. En este sentido, se muestra una vez más alineada con la tradición transcendentalista de Nueva Inglaterra.

su arte basado en referencias cruzadas, collage formal y múltiples arbitrariedades no es tanto un gesto vanguardista, que no pasaría la criba del tiempo, sino un deseo de averiguar los límites del lenguaje y cómo éste ritualiza, estructura y lleva al pánico ante su poder reificador. Este pánico está enraizado en la historia única y autoritaria que han filtrado los académicos y, frente a ello, la poesía aparece para Howe como la disciplina más exacta que ensambla pasado y presente (y hasta futuro, por su carácter profético) a través de una representación como es la escritura. Frente a la majestad pretendidamente exacta (aunque demostradamente ligera y efímera) de la historiografía convencional, ella propone la performance poética con derecho a explorar siempre lo olvidado, lo críptico o, en términos trascendentalistas, la sabiduría.

Este «atrevimiento» de mezclar evidencias empíricas, encontradas en manuscritos y archivos de viejas bibliotecas, e imaginación poética posiblemente se derive del poco apego de Howe a la unidireccionalidad disciplinar. De hecho, ella se licenció en 1961 en la Facultad de Bellas Artes del Museo de Boston y comenzó su actividad creativa como artista visual combinando imágenes y palabras en el propio lienzo, hasta que en 1970 enfocó su interés hacia la poesía. Muchas de sus intenciones pictóricas son perceptibles en libros como *Hinge Picture (Imagen esencial)* (1974), *Chanting at the Crystal Sea (Cantar en el mar de cristal)* (1975), o *Secret History of the Dividing Line (La historia secreta de la línea divisoria)* (1978), donde desarrolla un interés por la palabra como iconografía y por la disposición espacial de palabras, versos y estrofas que se anulan mutuamente, se espejan u ocupan lugares inusuales, estrofas como bloques diseminados por la página, espaciamientos que aíslan palabras y columnas de versos que se enfrentan o complementan. Curiosamente, Howe ha reunido después estos tres libros en *Frame Structures: Early Poems, 1974-1979 (Estructuras marco: los primeros poemas, 1974-1979)* (1996), cuyo título es a su vez la primera sección de este libro escrita en prosa, donde fusiona fragmentos históricos americanos –relacionados con John Adams, Joseph Ellicott, William W. Longfellow, Oliver Wendell Holmes, Jr., Benjamín Franklin– con la historia de su propia familia, tanto americana como irlandesa, formando un *continuum* histórico y poético de lo recordado y vivido que enfatiza su nueva visión, «La imaginación histórica reúne lo ausente» (Howe, 1996: *Frame* 3).

Si se me interrogara sobre cuál es mi marco de referencia para acercarse a las intenciones de Howe, no dudaría en señalar una frase suya, «Mis poemas están siempre relacionados con la historia. No importa cuál haya sido mi intención original, siempre se dirigen hacia allá. El pasado está presente cuando escribo» (Howe, *Difficulties* 1989a: 20). En este contexto es fácil identificar dos territorios vírgenes por explorar en sus modos poéticos. Por una parte, una dimensión objetiva basada en datos y entresacada de los textos que ella ha consultado sobre instituciones locales de Nueva Inglaterra, sus conceptos

ideológicos y relaciones sociales e incluso aspectos relacionados con el vivir de cada día. Por otra, un claro componente subjetivo alineado con el yo poético, donde la experimentación lingüística y la imaginación aplicadas a esos textos van más allá de las predeterminaciones que impone la historia lineal y vertical. Ambas líneas son las herramientas fundamentales en la trayectoria de Howe para la poetización de la historia, cuyo objetivo principal es «extraer esas voces del lado oscuro de la historia que son anónimas, que han sido despreciadas, que están desarticuladas» (Howe, *Europe* 1990a: 14).

Howe muestra una querencia por las percepciones y relaciones más indeterminadas y su libro, *The Birth-mark*, es muy ilustrativo pues ofrece una imagen del lenguaje cruzando diferentes géneros, intertextualizando sus puntos de vista con los de otros escritores, mezclando literatura e historia, utilizando la sincronía y la diacronía y dejando entrever que el lenguaje no es suficiente. Siempre hay una voz, un misterio, un yo transcendental que explora pero no se impone. La introducción comienza con un reconocimiento a la escritura de Emily Dickinson, «es mi fuerza y mi escudo» (2), que la ha llevado a traspasar los lindes de disciplinas como los estudios americanos o la crítica textual por su «necesidad de sondear qué desenfreno descabellado y qué libertad absoluta contiene la naturaleza de la expresión» (2). Posteriormente, disquisiciones sobre los puritanos y sus reformas turbulentas y reflexiones sobre el antinomianismo, Anne Hutchinson y su identificación con ella; las referencias a Hawthorne, Melville, Noah Webster, Edgar A. Poe, Emerson, Dickinson, Percy B. Shelley y Matthiessen son simultáneas a la propia experiencia biográfica de Howe con los libros durante los años cincuenta. Su padre nada más que le permitía llegar hasta la entrada del segundo piso de la Biblioteca Widener de la Universidad de Harvard, y esto lo ve como un hecho paralelo al propio destierro que sufrieron las mujeres de los principales manuales de literatura americana. Sin embargo, Howe no toma la línea feminista clásica basada en el esencialismo porque ésta no cuestiona la idea del poder en sí mismo, «al principio quise luchar pero ahora pienso que es más importante seguir escribiendo poesía» (Howe, *The Birth-mark* 1993a: 169). Ella prefiere la línea marcada por Ezra Pound y Olson donde se mezclan historia americana y conocimiento en general y su rol de historiadora por libre, como la define Peter Nicholls, la hace involucrarse en la historia como una cuestión existencial y transcendental, «siempre estoy descubriendo cosas, después sigo a otra cosa y siempre con la sensación de que existen cosas sin fin, de las que no sé nada pero que debería conocer» (Howe 1989a: 31).

Alejándose de la historia como disciplina hegemónica que sanciona hechos, Susan M. Schultz ajusta más el término de historia en Howe cuando apunta que su objetivo «es hacer que la realidad esparcida cuadre con las huellas de la metáfora» (Schultz, 2005: 151). Para Schultz, Howe sigue la metodología

marcada por Hayden White y Michel de Certeau cuando defienden que no puede haber distinción entre narrativa histórica y otras narrativas por cuanto la historia está basada en una práctica lingüística y cuando se desarrolla una desarticulación de la misma es porque se desea redescribirla, abrir los límites del otro o, por seguir a Howe, poetizarla. Schultz ha sabido aunar la vía abierta por Howe, «no importa cómo se consiga el conocimiento, siempre implica exclusión y represión» (Howe, 1993a: 45), con el radicalismo de White, «no importa si se concibe el mundo como real o imaginario; el modo de darle sentido es el mismo» (White cit. en Schultz, 2005: 150), porque para Howe todo tipo de historiador trabaja sobre «materiales generados por su investigación y los acoplan al paradigma que ellos creen más interesante» (Schultz, 2005: 150). De Certeau acompaña esta misma línea de argumentación al rehusar separar las categorías de mitos, poesía e historia (normalmente los dos primeros considerados primitivos y el último, civilizado), «la historia se convierte en mito del lenguaje... y el trabajo de la historia consiste en crear lo ausente, en hacer que los signos dispersos en la superficie del tiempo se conviertan en las huellas de las realidades “históricas”, ausentes por supuesto porque son otras» (Certeau cit. en Schultz, 2005: 151). Bajo esta consideración trabaja Howe, con trozos esparcidos que unen historia y poesía, haciendo una crónica desde un conocimiento que no tiene ánimo de poder sino de interpelación comunitaria y subjetiva al mismo tiempo.

Un claro ejemplo de historia dispersa y presta a la continua reconstrucción se aprecia en su libro, *A Bibliography of the King's Book; or, Eikon Basilike*. La poetisa que historiza su mente es una postmodernista inmersa en intersecciones y rupturas de discurso, pero partiendo de un texto material capaz de proporcionar una visión histórica y de transmitir la idea de que siempre existe la posibilidad de la verdad. Como muchas otras veces, Howe presenta en una introducción convencional a su libro la naturaleza de su hallazgo, *Eikon Basilike*, un texto aparentemente terminado de redactar por el rey inglés Carlos I justo antes de su ejecución en 1649, conteniendo ensayos, explicaciones, oraciones, debates, símbolos y justificaciones de la causa monárquica. Pero ya en el mismo título de esta introducción, «Making the Ghost Walk About Again and Again» («Haciendo que el fantasma se pasee una y otra vez»), Howe hace consciente al lector de una voz olvidada y transcendental que pulula sobre otras consideraciones del texto, ya que se apunta que la autoría de dicho texto también fue reclamada por John Gauden, John Milton lo atacó en *Eikonoklastes*, posteriormente lo sancionó Carlos II como edición oficial en 1680 pero sin incluir las oraciones de su padre, entre otras razones por la polémica sobre una de ellas que parafraseaba algunas secciones paganas del *Arcadia* de Sir Philip Sidney, y más de dos siglos después lo publicó Edward Almack en 1896 bajo el título de *A Bibliography of the King's Book; or, Eikon Basilike*, reclamando otra vez la autoría de Carlos I. Lo cual no fue

un obstáculo para que ese fantasma que vuela sobre este texto se estremeciera una vez más en 1950 con la publicación de *A New Bibliography of the Eikon Basilike of King Charles the First, with a Note on the Authorship*, realizada por Francis A. Madan, volviendo a defender la autoría de John Gauden.

Después de estos avatares históricos en busca de una autoría, si fue una invención o un simple engaño es un hecho que adquiere ahora más relevancia, el puzzle postmoderno se completa con la nueva aportación de Howe en 1989 a esta bibliografía retomada de la edición de Almack. De hecho, se reproduce la portada de este libro como contraportada en la edición de Howe, con la particularidad de que el nombre de Almack es tachado y sustituido por el de Susan Howe, así como también ocurre con la editorial Blades, East & Blades, ahora sustituida por Paradigm Press. La nueva bibliografía está recreada en versos rotos, superpuestos y espejados, con las únicas regularidades de que encontramos un poema por página y «el centro ausente es el fantasma del rey» (Howe, 1989b: s.p.). Ahora no estamos ante otra reproducción literal de este texto, sino que ahora aparece poblado por otras voces que no intervinieron en el original como las de Oliver Cromwell, Ariadna, Teseo, John Milton, Robert Robin, Charles Dickens, o la idea misma del regicidio. La reescritura que Howe ha realizado de este texto es claramente democrática al revelar muchas combinaciones que hacen participar al lector sobre el sentido histórico de Carlos I, su ejecución, la validez del descrédito que le infligió John Milton o el papel de su hijo Carlos II al reeditar un texto alterado. Howe reconsidera autor, texto e historia en sí misma. Por no hablar de las consistentes relaciones entre impresión, diseño, tipos de letra e instituciones que se interrelacionan y cambian no sólo nuestra visualización del texto sino otros significados transcendentales como, por ejemplo, terminar de escribir un texto el mismo día de la ejecución, las reclamaciones y represiones (especialmente llevadas a cabo por Cromwell) posteriores que despojan mucho más al rey de cualquier presencia en la tierra. En este sentido, el de Howe es un libro más o una invención si se quiere pero, en cualquier caso, gobernado por el principio derridiano del «sous rature», es decir, la escritura inmersa en una constante elisión, donde se renuevan y preservan continuamente los significados. Estamos ante un material poético al que el lector es invitado a participar:

Bibliografía Sobre La Controversia De La Autoría

QUédate Pasajero

MIra un Espejo⁴

4 «Bibliography Of the Authorship Controversy // STay Passenger/ BEhold a Mirror» (Howe, 1989b; s.p.).

El discurso que plantea Howe es una lectura multidireccional sobre Carlos I y su *Eikon* que lleva a considerar los límites y naturaleza de lo que verdaderamente ocurrió alrededor de estos hechos del siglo XVII. Su posición es la de abrir el conocimiento sin pretensiones objetivas como defiende la historia académica, «No la historia verdadera que no llega a / nada»⁵ (Howe, 1983: 10). La misma introducción que ella escribe para su versión del *Eikon* mezcla preguntas y una última consideración claramente transcendentalista, que la convierte a ella en continuadora de ese gran flujo universal, «¿Podremos algún día descubrir el texto original? ¿Existió alguna vez un poema original? ¿Qué es un texto puro inventado por un autor? ¿Es posible concebir eso? Sólo retrotrayéndonos al nivel prescriptivo del proceso mental se podría hallar una intención autorial y posteriormente comprobar que el objeto material se ha convertido en inmaterial» (Howe, 1989b: s.p.). Es decir, ha transcendido el tiempo y la historia para convertirse en otra voz compartida dentro de ese gran pastiche polifónico que son todos los textos y que es continuamente rescatado sin causas precisas, pero decididamente utilizando un lenguaje con pretensiones de ser sincero en el caso de Howe.

Frente a la idea romántica del archivo como lugar impoluto ideológicamente, donde se guarda la historia y el conocimiento, Howe lo considera constituido políticamente, con la posibilidad de rehacer continuamente la sociedad y, como poetisa, traspasa los datos fríos de documentos oficiales, inscripciones y manuscritos, y atiende a las voces no siempre consideradas. Para ello, es necesario introducir lo lírico y ser consciente del conocimiento fragmentado sobre la historia. La manera formal para acercarse a ello es la ruptura del discurso, subvirtiendo las convencionalidades del material textual, las bibliografías y el orden lingüístico mismo. Howe escribe deliberadamente de manera indescifrable, no sólo por su sinuosa sintaxis y los grafismos de sus versos sino porque juega con la autoría. Recordemos su reelaboración del *Eikon Basilike* de Carlos I, donde reproduce el facsímil de la portada de la edición de Almack tachando al autor y poniendo el de ella misma, sino que también ese mismo texto no está paginado, hay límites difusos entre original y recreación, sin linealidad, sin historia narrativa al uso. Sólo el objeto material del libro y el lenguaje. ¿No es eso lo que encontramos en los archivos e interpretamos?

Encontrar en el archivo y mezclar citas, fechas, textos y autores tan diferentes como los editores de la obra de Dickinson en diferentes épocas, Thomas H. Jonson (1958) y R.W. Franklin (1986), Noah Webster y su diccionario (1840) con Ralph W. Emerson o Thomas Dudley (1637), es parecido a las aguas turbulentas de un palimpsesto, donde todavía se conservan las huellas de una escritura anterior. Howe descubre y obliga a relacionar y ver las variantes a las que

5 «Not the true story that comes to/ nothing».

pertenece su escritura, apegándose a la caligrafía de los facsímiles pero transcribiéndolos contemporáneamente. Para Howe esto significa experimentar el constante cambio a que está sometida la historia donde la permanencia de la palabra es reconocible porque actualizamos su significado.

Esta aproximación a los orígenes va en consonancia con el sentido americanista de Howe. Peter Middleton señala su recurrente «mito de empezar». El origen pastoril de América se refleja en la concepción de sus habitantes de que su geografía es el Paraíso donde un nuevo Renacimiento será posible y donde la creatividad está siempre vigorizada. Este americanismo en Howe recalca su ambición de retomar las referencias y comenzar de nuevo, sin hacerlas prevalentes unas sobre las otras:

Una literatura política propia

Estoica icónica Colectiva

El soliloquio y lo demás

Suponte lo finito que es esto

residuo lucha abrazo

El orden violento de un mundo

Subgénero del folio iconoclasta

Una vida vivida a través de cambios

la mala suerte de otro

Hacia la mitad de *Expediciones*

pasea el enjuto Innovador?

Nacimiento del pensamiento contemporáneo

Contra pensamiento, pensamiento expresado⁶

Todo sucede al mismo tiempo, lo ordinario y el dato histórico, el pensamiento y la sugerencia. Dilucidar si esto es simple juego lingüístico, historia o metafísica

6 Own political literature// Stoic iconic Collective/ Soliloquy and the aside// Suppose finite this is/ relict struggle embrace// Violent order of a world// Iconoclastic folio subgenre// a life lived by shifts/ evil fortunes of another// Halfway through *Wanderings*/ walks the lean Instaurator// Birth of contemporary thought/ Counter thought thought out (Howe, 1990b: 65). Por *Wanderings* (*Expediciones*) Howe se refiere a la narrativa fragmentada que escribió Hope Atherton sobre su cautiverio con los nativos americanos. Howe le dedica la sección 2 de «Articulation of Sound Forms in Time» a ese texto de Atherton.

es difícil de precisar, pero no cabe duda de que Howe, al colapsar la dimensión convencional del lenguaje, nos introduce en la magnitud de su profundidad. ¿Instrucción? ¿Simple idea conceptual? En cualquier caso, la poetisa pasea como lo hizo el explorador de ese espacio americano que llegó en el siglo XVII y ante las aporías no se amedrentó sino que tuvo fuerzas para imaginarlo y establecer una dialéctica con él. Si no, ¿cómo se entiende que los puritanos Cotton Mather, John Cotton, Thomas Hooker, Thomas Shephard, Michael Wigglesworth y gran parte de la teocracia calvinista del siglo XVII aparezca tan visible y pertinente en la Nueva Inglaterra del siglo XX? Howe defiende que ella es el resumen de todos ellos, la continuación de aquel mundo dualista que se debatía entre lo visible y lo invisible. La respuesta de Howe es abierta y desafiante, la de una exploradora presta a reclamar paisajes desconocidos, «Aspiración prometeica: ser mujer y pitagórica». Es decir, creadora e indefinida.

Si la literatura fuese intrínsecamente política, deberíamos atender a esas excursiones de Howe por el espacio y bibliotecas de Nueva Inglaterra, por esos nombres olvidados, por su condición de mujer creadora, y entenderlos como un activismo romántico-político, donde el espíritu aspira a encontrar los elementos fundacionales del yo. En realidad, es una lucha transcendentalista que arranca de esa América marcada por la frontera y sus iconos a lo largo de cuatro siglos que evidencia la constante lucha por el cambio, «Primero, me veo como Esclava, después entiendo mi esclavitud y finalmente me redescubro en libertad dentro de los confines de la necesidad conocida» (Howe, 1985: 118). Escuchar la voz americana es dialogar con sus fantasmas olvidados y que conecta con los Mathers y llega hasta Perry Miller. En cierta forma, es convertirse en una pionera otra vez al volver al inicio y continuar como historiadora de América. Un ejemplo evidente de rastrear a los sin voz, y recuperarlos como pertenecientes a ese archivo colectivo esencial, es encontrar de repente en sus papeles la figura de Hope Atherton, un ministro de la iglesia en la localidad de Hartfield que siempre iba con los colonos a luchar contra los nativos, pero que en una de esas batallas se perdió. Al regresar a su comunidad no creyeron su versión, y se vio obligado a abandonarla acusado de traidor, aunque paradójicamente (según un relato de Jonathan Wells) los nativos se habían asustado y huyeron de él. Quizás el interés de Howe por este hombre se originó por tener nombre de mujer pero lo que más le atrajo es la condena al olvido por una incomprensión, por un avatar de la historia. Cuando lo rescata para ponerlo otra vez en la historia, Howe lo lleva poéticamente por 11 páginas de su libro, *Singularities (Singularidades)*, donde las catástrofes, los otros mundos posibles, los mitos, la percepción del cuerpo, lo impenetrable y el amor se funden para reconocer el hogar común americano:

Amados Amigos y Parientes: –
Echo un vistazo al pasado

Tan escaso en caridad y buenas obras
 Somos un pequeño vestigio
 de escapadas notables maravillosas en sí mismas
 Salimos un poco de nuestro campamento
 y volvemos a casa
 Perdimos el sendero tan trillado y por eso
 El tramo del río oscuro todo este tiempo
 No debe preocuparnos
 cuán pocos seamos y si nos separamos
 Con más fuerza que lo pueda expresar el lenguaje
 Esperanza para el artista de América & etc.
 Éste es mi cumpleaños
 Estos son los árboles del viejo hogar⁷

Singularities se puede considerar como un libro en su conjunto pero está compuesto de tres secciones, «Articulation of Sound Forms in Time» («Articulación de las formas del sonido en el tiempo»), «Thorow» («Completo»), y «Scattering as Behavior Toward Past» («Dispersándose como el comportamiento hacia el pasado»). Dentro de la primera sección, por ejemplo, existen otras secciones más que convergen caóticamente con el episodio de Atherton como eje central. La obra es interminable en su significado final y permanecerá incontenible por sus continuos pliegues de referencias históricas y líricas sobre el incomprendido Atherton, espejándose en lo extraño, en lo reconocible y en el consuelo. ¿Era sagrado el texto escrito por Atherton sobre esa expedición o debía permanecer oculto como fuente de la mitología americana? Howe lo ha sacado a una nueva luz y bajo el prisma histórico-poético lo ha despatriarquizado, lo ha dotado de cualidades misteriosas y lo ha descontextualizado por hacerlo totalmente iconoclasta.

«Singularity» («SingULARidad») es un término que ella tomó prestado del matemático René Thom y que éste entiende como «el punto donde se produce un cambio repentino hacia algo diferente» (Foster, 1990: 30-31). Es un punto caótico pero donde también se produce una articulación instantánea. En este contexto, Howe piensa que sus poemas son «obras singulares puestos en las páginas que cuando se agrupan fracturan el lenguaje, están cargados de energía» (Foster, 1990: 31). Por eso, su escritura supone una tensión entre disociación y asociación de palabras, entre las mitologías de la América de su

7 Loving Friends and Kindred: –/ When I look back/ So short in charity and good works/ We are a small remnant/ of signal escapes wonderful in themselves/ We march from our camp a little/ and come home/ Lost the beaten track and so/ River section dark all this time/ We must not worry/ how few we are and fall from each other/ More than language can express/ Hope for the artist in America & etc/ This is my birthday/ These are the old home trees (Howe, 1990b: 16).

padre y la Irlanda de su madre, entre el espacio y el tiempo con múltiples dimensiones políticas, sociales y culturales. Sus iconos literarios (Olson, Dickinson, Gertrude Stein), el uso de formas que favorecen la abstracción y manifiestan la diversidad caótica de la experiencia no son sino claves que dramatizan su labor arqueológica de intentar cuadrar lo antiguo con lo contemporáneo, como muestra de ese flujo universal trascendenatalista que sólo se puede llevar a cabo con la visión profética del poeta. Si no, ¿por qué Howe suele acompañar sus libros, muchas secciones dentro de ellos e incluso poemas, de una introducción contextualizada en prosa? Ella misma explica que en su método de elaboración primero está la creación del poema con sus fragmentos y trozos dispersos que la llevan al hallazgo sorprendente y, posteriormente, escribe la introducción «para anclar el poema» ((Foster, 1990: 23). La introducción contesta al poema y no surge como explicación meramente académica, lo contextualiza como historia creativa que lleva a pensar si son introducciones o no. El historicismo de Howe parodia los automatismos disciplinares y se decanta por reconstituir y hallar la historia trascendentalista y lo que el destino recomendó para el olvido:

Solos el refugio y la sombra

Las matemáticas del infinito
las matemáticas místicas del sueño

Lo efímero de la belleza antigua

Falsedad mundial del conocimiento
Talento y frenesí

La pauta de la masacre en la historia
Destino ciego amenazando catástrofe⁸

Precisamente en *Singularities* es donde se encuentra más permanente el yo lírico extra-verbal, relacionado con las voces transcendentales que acuden a la mente de Howe entrelazadas con el paisaje físico, repitiendo los esquemas experimentados por el trascendentalista Thoreau en el territorio virgen de Walden Pond o en los bosques de Maine:

Pensé que estaba en las orillas de una historia del mundo donde las

8 Alone shelter and shadow // Mathematics of the infinite/ mystical mathematics of sleep // Perishability of ancient beauty // World falsehood of knowledge/ Talent and frenzy // Massacre pattern in history / Blind destiny menacing catastrophe (Howe 1990a: 134).

formas de lo salvaje surgidas de los recuerdos se convierten en deseo y se multiplican.

Lake George era una cuchilla de hielo para redactar algo sin saber qué era Ella.

Ensamblaje interior de fuerzas bajo el ojo de la tierra. Sí, ella, la extraña, la excluida de todo formalismo. Yo oía poemas habitados por voces.

[...] Las Adirondacks me *ocupaban*. (Howe, 1990b: 41)

Las Adirondacks eran tierras de los nativos americanos cerca de Lake George, adonde Howe ha ido como poetisa residente en 1987 invitada por el Lake George Arts Project, y que ahora se han convertido en «regiones desconocidas de la indiferenciación» (Howe, 1990b: 41). Sin embargo, como poetisa Howe aprehende el espíritu eterno de ese territorio, siendo y rescatando la voz continuadora de aquellos que exploraron esas fronteras. En este sentido, volver a percibir y juzgar la historia de Nueva Inglaterra con nuevas formas poéticas, como ella lleva a cabo, no está reñido con su sentido de pertenencia a esa comunidad ya antigua bajo un prisma transcendentalista:

Oculto bajo el exterior rígido de Cotton Mather, bajo la ira de Mary Rowlandson, bajo la austeridad de Jonathan Edwards, existe una idea de la gracia como parte de un misterio infinito que está en nuestro interior pero también más allá de nosotros. Lo que intentamos hacer en la vida se corresponde con una vocación. La carpintería, la enseñanza, ser madre, ser agricultor y escribir no son un fin en sí mismos sino que están al servicio de algo fuera de este mundo –Dios o la Palabra, una Ficción suprema. Este misterio central –esta gran Imaginación de una forma es tanto una cosa lírica como una gran «secresie» y esto es irrefutable; lo único que ha quedado como irrefutable. Un poeta trata de sonar por todos lados. (Howe, 1989a: 21)

Aunque existe un tono cercano al espiritualismo yo insisto en que es más bien una manifestación transcendentalista típica en Thoreau, donde el lenguaje arranca de una voz que inspira situada en el espacio y en el tiempo americanos: «Soy parte de una Imaginación y aunque Sus caminos puedan parecer arbitrarios tengo que seguir su voz» (Howe, 1989a: 21). Atendiendo a esa filosofía de oír es como Howe se ha presentado como una revolucionaria al experimentar con el signo lingüístico de manera tan radical y vanguardista.

II

Dentro de este contexto una de las voces que Howe está empeñada en rescatar es la femenina, «Si eres mujer aprecias que los archivos contienen continuas ironías. Porque es en los vacíos y silencios donde te encuentras a ti misma» (Foster, 1990: 17). Desconsideradas y apartadas durante mucho tiempo, las mujeres no desaparecen de la historia aunque no hayan sido citadas, simplemente han estado sin voz y son para Howe la «silent faction –the feminine» (Howe, 1989a: 23). Cuando Howe encuentra la abolición de las categorías en la poesía de Emily Dickinson o la diferente narrativa practicada por Mary Rowlandson, olvidadas en los archivos y reevaluadas en el siglo XX, lleva a cabo una especie de canibalismo sobre estas autoras practicando historia y poesía de manera simultánea y basadas en la metodología de la arbitrariedad y la casualidad:

Me siento tranquilamente en mi mesa y dejo que las cosas –recuerdos, fragmentos, trozos, cabos sueltos, garabatos, sonidos– se trasformen en algo. Esto tiene que ver con cambiar el orden y suprimir las categorías [...] Sí. Depende de la casualidad, de la arbitrariedad. Así que hay una diferencia. Pero la historia e incluso el orden siguen ahí. (Howe, 1989a: 23)

La Biblioteca Sterling de la Universidad de Yale, donde Howe investigó para su ensayo «The Captivity and Restoration of Mrs. Mary Rowlandson» («El cautiverio y la reintegración de la Señora Mary Rowlandson»), era un espacio poco frecuentado por alumnos y profesores, en penumbra, misterioso y, sobre todo, silencioso, que ella percibe como una dimensión paralela al ambiente e intenciones de la propia Rowlandson y, cómo no, también al de Emily Dickinson cuando no publicó sus manuscritos, sino que prefirió coleccionar toda su poesía sólo para ella misma en soledad, cosiendo hoja a hoja e integrando tanto las versiones definitivas como todo el material desechado, listas de palabras, variantes, señales diversas, números... Un mundo complejo con un espacio preciso, «un espacio donde el poder no es una cuestión esencial, el género no es esencial, la voz no es esencial, donde la idea de un libro impreso aparece como trampa» (Foster, 1990: 28). El aislamiento de la voz femenina continúa para ella a lo largo del siglo XX en las figuras de Gertrude Stein, H.D., Lorine Niedecker, Marianne Moore o Lyn Hejinian, por haber sido desobedientes de la representación comunitaria consensuada por los hombres y estar más apegadas a sus singularidades, a las múltiples opciones, se hace necesario «buscar una vía para que puedan avanzar las mujeres. Porque nos encontramos en el tartamudeo. Nos expulsaron del Jardín de la Mitología de la Frontera Americana. El drama ya está hecho. Nosotras somos el Territorio Por Explorar. Hemos saltado a la

escena tartamudeando» (Foster, 1990: 38). Howe conecta este tartamudeo con Olson, cuando éste se refiere al *Billy Budd* de Melville diciendo «El tartamudeo es el argumento», y lo alinea de manera sugerente con las incertidumbres, «lo que silencia o no se silencia suficientemente. Todos los sueños rotos» (Foster, 1990: 37) que han caracterizado lo femenino.

Como filosofía general, uno de los valores más constructivos en Howe es la escritura como reflexión que lleva en primer lugar a un cuestionamiento sobre los conceptos fundacionales del lenguaje, signifiante y significado, pero que alcanza también un claro sentido social donde todo pertenece a todo. En esta línea no puede obviarse cómo especialmente su libro *My Emily Dickinson* (*Mi Emily Dickinson*) despierta una escritura donde se fusionan sus palabras de mujer con muchas otras autoras. Cuando ella menciona el caso de Dickinson ofrece las claves de cómo voces de diferentes épocas pueden seguir dialogando, «de escritora a escritora, de mente a mente, de amiga a amiga, desde las palabras a las palabras. Eso fue lo que quise hacer en *My Emily Dickinson*» (Foster, 1990: 17). Muy probablemente la Harvard universitaria de su padre en los años 40 y 50 del siglo XX⁹ está presente en los desencuentros que ella apunta de forma enmarañada mucho más tarde, hacia 1993, cuando incluye la sección, «A Woman's Delusion» («La desilusión de una mujer») en medio de otras muchas habitadas por sus personajes puritanos, donde una sucesión de frases en 11 párrafos informa de cuáles podrían haber sido los errores o ilusiones falsas de una mujer. Entre otros, «un tumulto de la mente», «mediadora», «cuidar el jardín», «siempre inclinadas», «rezando a la piedra» «proyectando sombras», «dormir entre dos» (Howe, 1993a: 55). ¿Podrían ser simples correlaciones o asociaciones inconscientes? En cualquier caso, el deseo más manifiesto a lo largo de su trayectoria literaria ha sido combinar un torrente de intertextualizaciones y no es extraño observar ahora cómo esa sección, en medio de otras donde el diálogo entre diversos personajes dramatiza el tiempo antiguo y moderno, sirve claramente para derretir el asfalto de las rígidas formas históricas aplicadas a la mujer. Esta forma de referirse a la mujer sin mediar un tiempo preciso en esa sección específica, pero acompañada de otras secciones con fuerte reclamo históricos, fortalece la dispersión entrópica de la mujer y, al mismo tiempo, la dimensión revolucionaria en la postura de Howe.

Lo mismo ocurre en «The Liberties» («Las libertades») recurriendo a Stella, un personaje enigmático en la biografía de Jonathan Swift, y Cordelia, extraída

9 Howe apunta en esa misma entrevista con Edward Foster que uno de los libros más aceptados de la época fue el de F.O. Matthiessen, profesor en Yale y Harvard, *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman* (*El renacimiento americano: arte y expresión en la época de Emerson y Whitman*), donde nombres femeninos como Dickinson, Harriet B. Stowe o Margaret Fuller no aparecen. Paradójicamente era un ambiente intelectual que se preciaba de progresista, «Pero ves, era falso si eras una mujer o una muchacha que no estabas muy contenta de ser considerada como de segundo orden» (Foster, 1990: 18).

del *King Lear* de Shakespeare, donde su primer diálogo discurre significativamente en un territorio virgen a la caída de la tarde y donde el principal énfasis para ellas dos es que, aunque el corazón esté en la garganta expresándose mediante palabras, éstas provenientes de la mujer son siempre ininteligibles. Y es que Howe es recurrente en este aspecto ya que la escritura femenina no sigue la ley, normalmente impuesta por el hombre, y que es especialmente visible en la represión editorial ejercida contra el estilo particular de Dickinson, «La cuestión del control editorial está conectada directamente con el intento de borrar el antinomianismo de nuestra cultura. Cuando no se siguen las normas se interpreta como negligencia y, lo primero de todo, se feminiza y después se restringe o se destierra» (Howe, 1993a: 1). Si existiese un interés feminista en Howe, éste tendría que ver con el antinomianismo de la Massachusetts Bay Colony, que hace énfasis en la fe salvadora individual sin atender a otra clase de moral externa, y que se hace extensivo a todo el mundo. Pero en el caso de Howe sirve para recuperar a figuras femeninas como Anne Hutchinson, sobre la que pivotó dicha controversia. También la María del Nuevo Testamento, vilipendiada hasta el punto de no tener ni nombre:

En Pedro ella no tiene nombre
 El mundo real no tiene nada de ideal

 pensamientos anarquistas testarudos
 Una única línea de narrativa
 Ella vino para ungirlo
 Como si toda la historia fuese un progreso¹⁰

O la propia Mary White Rowlandson a quien relee y recontextualiza su posición como mujer independiente, que sufrió la teocracia de su comunidad. Howe la introduce, analiza y recrea en su ensayo, «The Captivity and Restoration of Mrs. Mary Rowlandson», donde destaca el sentido independiente de su narración que no ofrece una versión definitiva de Nueva Inglaterra, «el truco de su texto está en su mezcla» (Howe, 1993a: 127), perfectamente aplicable a Howe misma.

Pero el interés de Howe por Emily Dickinson es el más sustancial de su escritura para un acercamiento a lo femenino y muchos de los parámetros que ella percibe en esta poetisa del siglo XIX son fácilmente aplicables a su propia creación literaria. Su *My Emily Dickinson* comienza con una introducción asegurando que «Mi libro es una contradicción de su epígrafe» (Howe, 1985: 7).

10 In Peter she is nameless/ Actual world nothing ideal// headstrong anarchy thoughts/ A single thread of narrative// She was coming to anoint him/ As if all history were a progress (Howe, 1993b: 6).

Y el epígrafe está recogido del libro de William C. Williams, *In the American Grain* (*En la veta americana*), donde éste certifica que nunca ha habido una poetisa en la nación americana, y quizás la única que se acerca es una muchacha que se consumía entre pasiones en el jardín de la casa de su padre, Emily Dickinson. Para contradecir a Williams, Howe comienza por enfatizar la figura de Dickinson como una transcendentalista americana, «Emily Dickinson es mi emblemático río Concord» (Howe, 1985: 7). Y este río viene mediatizado por la experiencia de Thoreau en Concord y sus obsesiones con la corriente del río como «emblemático de todo progreso» (Howe, 1985: 7). La imagen retratada por Howe de un Thoreau que lanza al río su barca al final del verano y se deja llevar por él es una llamarada poética sensible que ilumina el deseo de Howe de también explorar y descubrir.

El primer dato del que nos alerta Howe sobre las incomprensiones habidas con Dickinson tiene que ver con su forma personal, ¿y femenina?, de escribir. Para ella, los diferentes editores de su poesía nunca se han ajustado al original de Dickinson, siendo «domesticada y obstruida por un supuesto Imperativo con privilegios» (Howe, 1993a: 131) no dejando traslucir su diferente naturaleza:

Translucideces extrañas: letras, fonemas, sílabas, rimas, segmentos taquigráficos, aliteración, asonancia, medida, formar una escalera hacia un estado externo fuera de los Estados Unidos. Los peldaños entre la huida y el enclaustramiento son confusos e irresistibles. (Howe, 1993a: 131)

De la misma Dickinson transcendentalista se inspira para las nociones de historia y poesía, «Si la historia es el archivo de los supervivientes, la poesía da cobijo a las otras voces» (Howe, 1993a: 47), dotando a la primera de su cualidad para intentar fijar los hechos ordinarios de la vida y la última abierta a todas las posibilidades, especialmente con la visión, con lo milagroso, fuera de la cronología y en constante reconstrucción. Por eso, cuando ella se acerca ensayísticamente a Dickinson, Howe no la analiza con una metodología académica sino con la sensibilidad del que está leyendo sus textos, identificándose y justificando la posición de Dickinson en cuanto a un incesante repertorio de aspectos formales como, por ejemplo, la desregulación de la sintaxis, uso de la inmediatez, el silencio, la ruptura de lo que se considera ley y de la comunicación con el lector, sin estar interesada en describir sino más bien en sonar como mujer. Dentro de este interés por utilizar formalismos diferentes, y en paralelo, corre también la conexión Dickinson-Gertrude Stein por ser ambas precursoras del Modernismo pero especialmente porque Howe, una vez más, se identifica con ellas por seguir «esos caminos del yo que empiezan y terminan en la contradicción» (Howe, 1985: 11). Existe una transferencia entre las tres por el uso y pretensiones con la poesía, al considerarla como 1) como motor de

cambio vital, 2) explorar sus implicaciones cuando se rompe el discurso tradicional y la comunicación convencional, 3) cortar con la linealidad cronológica, 4) no describir sino nombrar y sonar, 5) uso extremo de la repetición, la sorpresa, la aliteración, la dislocación y la desconstrucción y 6) la poesía entendida como investigación irónica de la autoridad patriarcal a lo largo de la historia. Precisamente, todas estas características tan singulares e identificativas entre estas tres poetisas llevan a Howe, siendo una de las raras ocasiones en que lo hace, a declarar de manera enfática que existe una escritura femenina distintiva, ya que en otras ocasiones prefiere ponerse al mismo nivel y sufrir los mismos rigores de la problemática que también afecta la escritura de los hombres. Pero en *My Emily Dickinson* declara abiertamente, «Sí, la diferencia de género afecta nuestro uso del lenguaje y cuando escribimos nos enfrentamos constantemente a cuestiones de diferencia, distancia y ausencia» (Howe, 1985: 13).

Al final, la impresión es que Howe participa de un modo de composición que refleja a mujeres que escriben una lengua «liberada de su traducibilidad» (Howe, (1989a): 19). Emily Dickinson es el ejemplo central para Howe para esta nueva escritura, de la que ella misma es fiel seguidora, porque es un proceso que calca y descodifica el vacío al que se enfrenta la mujer creadora. Sin un plan previo, avanzando por un camino lleno de dudas y de simplicidad, no es extraño que descubra que en Dickinson incluso «Una lágrima es una cosa intelectual» (1989a: 28). Dickinson como mujer sintética se nutría de la soledad reflexiva pero su reafirmación provenía paradójicamente de un orden externo que no la satisfacía, «alejada de la autoridad, llegó a ser excéntrica y única» (1989a: 28). El punto crucial para Howe es la negación de la autoridad y cómo se ha convertido en un postulado ejemplarizante para ella misma en el siglo XX. Una muestra más de que pertenece a la Nueva Inglaterra eterna que sigue perviviendo en ese flujo universal creativo que ella comparte.

Rescatar a la mujer de la representación inadecuada que ha tenido en la historia requiere un método deductivo de búsqueda en el archivo y descubrir el valor del texto a través de la visión poética. Desarticulación y rearticulación como nuevo testigo de las escrituras femeninas que la han precedido. El juicio estético sobre este tipo de escritura excéntrica, es decir, fuera de los cánones, el refinamiento derivado de ella, las categorías escépticamente aplicadas pertenecen al caos que es necesario recombinar. Howe está implicada en la noción de que la poesía afecta a todo, no hay límites entre poemas y disciplinas, la poesía arranca del cataclismo inherente a la creatividad y la misma existencia humana. Una palabra tan poco sospechosa como el entusiasmo aparece como la vocación intelectual más definitoria de Susan Howe. Entusiasmo por conectar historia, escritura y reflexión, aunque sin compromisos por una única traducibilidad. ¿Acaso no es suficiente con cuestionar el yo y los significados de la autoridad?

BIBLIOGRAFÍA

- FOSTER, Edward (1990): «An Interview with Susan Howe» *Talisman*. 4, pp. 14-38.
- HOWE, Susan (1983): *Defenestration of Prague*. New York: Kulchur Foundation.
- . (1985): *My Emily Dickinson*. Berkeley: North Atlantic Books.
- . (1989a): «The Difficulties Interview» *The Difficulties*. Vol. 3 No. 2, pp. 17-27.
- . (1989b): *A Bibliography of the King's Book; or, Eikon Basilike*. Providence: Paradigm Press.
- . (1990a): *The Europe of Trusts*. Los Angeles: Sun & Moon Press.
- . (1990b): *Singularities*. Hanover: Wesleyan University Press.
- . (1993a): *The Birth-mark: Unsettling the Wilderness in American Literary History*. Hanover: Wesleyan University Press.
- . (1993b): *The Non-Conformist's Memorial*. New York: New Directions.
- . (1996): *Frame Structures: Early Poems, 1974-1979*. New York: New Directions.
- MIDDLETON, Peter (1991): «On Ice: Julia Kristeva, Susan Howe, and Avant-Garde Poetics» *Contemporary Poetry Meets Modern Theory*. E. Anthony Easthe & John O. Thompson. Toronto: University of Toronto Press, pp. 81-95.
- NICHOLLS, Peter. (1996): «Unsettling the Wilderness: Susan Howe and American History» *Contemporary Literature*. Vol. 37 No. 4, pp. 586-601.
- SCHULTZ, Susan M. (2005): *A Poetics of Impasse in Modern and Contemporary American Poetry*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press.

Recibido el 16 de octubre de 2006

Aceptado el 8 de enero de 2007

BIBLID [1132-8231 (2007)18: 101-118