

# Llibres

ELIZABETH FROST AND CYNTHIA HOGUE (Eds.)

*Innovative Women Poets: An Anthology of Contemporary Poetry and Interviews.*

Iowa City: U. of Iowa P., 2006.

Cuando hablamos de escritura «innovadora» entendemos cierto tipo de poesía que se aleja de formas y estructuras clásicas, que sobrepasa los horizontes de la poesía tradicionalmente narrativa y que, en consecuencia, nos invita a visitar nuevas y sorprendentes vías de expresión poética, centradas más en la exploración y la experimentación formal, haciéndose eco así de los conceptos de «ruptura» y «fragmentación» como ejes esenciales de nuestro devenir en un mundo que se revela paulatinamente más incierto. Es éste un tipo de poesía que descentra al «ser» y lo desaloja de connotaciones falsamente hegemónicas, que considera al «sujeto» como un elemento más dentro de la multiplicidad de factores, también presenciales y de similar importancia, que convergen en el trazado de un texto poético. Y que finalmente otorga al propio lenguaje una función más crucial en detrimento de la subjetividad o identidad del autor o autora.

La antología que reseño se centra en la producción de un grupo de mujeres poetas de los Estados Unidos de América que, a pesar de sus diferencias, tienen en común el hecho de que todas cultivan esa línea de composición poética que he descrito brevemente en el párrafo anterior. Justamente esta misma idea la apuntan las editoras en la introducción: «Empezamos este proyecto con la noción de que a lo largo de los últimos cuarenta años, las escritoras innovadoras han compartido un compromiso con la exploración –estética, política, filosófica, espiritual, o todas a la vez– a pesar de que sus métodos formales y preocupaciones temáticas son muy variadas» («Introducción», 1-2). Ambas señalan que uno de sus propósitos ha sido el de reflejar esa variedad de orientaciones formales y estéticas. Éste es, desde luego, un principio muy loable y académicamente muy honesto, además de necesario.

Precisamente una de las virtudes de esta antología es que llega para cubrir una gran laguna dentro de la poesía americana contemporánea: la que escriben mujeres poetas experimentales. Hay sólo dos obras precedentes dentro de este

campo. La primera titulada *Out of Everywhere: Linguistically Innovative Poetry by Women in North America and the UK*, editada por Maggie O'Sullivan en 1996, que es una breve recopilación de algunas autoras tanto de los Estados Unidos como de Gran Bretaña. Este fue un trabajo bastante humilde que sólo aspiraba a dar cuenta someramente de, al menos, la «existencia» de mujeres poetas innovadoras. La segunda, *Moving Borders: Three Decades of Innovative Writing by Women*, editada por Mary Margaret Sloan dos años más tarde, es una obra mucho más compleja que incorpora un número mucho mayor de poetas, es más exhaustiva por tanto, y además incluye una sección dedicada a las formulaciones teóricas que las mismas poetas han elaborado sobre la poesía. Esta tercera antología, que ahora comento, ha sido editada por dos profesoras universitarias que son poetas también y contribuye a consolidar, siquiera tímidamente, la «tradición» de poesía experimental escrita por mujeres.

No es mi intención suscitar un debate sobre la oportunidad o no de forjar tradiciones paralelas o separadas en función del género, pues es muy cierto que algunas de las escritoras incluidas en esta antología han encontrado un hueco muy amplio en el panorama crítico americano y han visto su obra publicada en editoriales universitarias o comerciales, entre ellas podemos mencionar a Susan Howe y Barbara Guest. Pero sí creo que dar forma a una tradición es importante para valorarla más específicamente y hacerla más visible. En este sentido, pienso que cualquier obra que aporte nuevos enfoques sobre la poesía experimental enriquece la poesía americana en general y la de vanguardia más concretamente. En cualquier caso, el concepto de «tradición», o de «canon», ha sido sometido en las últimas décadas a un proceso de revisión continuo, y una de las formas en que se ha reinterpretado es a través precisamente de la incorporación de voces nuevas, como por ejemplo escritoras chicanas, asiático-americanas o afroamericanas, representadas en esta antología por Gloria Anzaldúa, Jayne Cortez, Harryette Mullen y Mei-Mei Berssenbrugge.

La lista completa está formada por: Gloria Anzaldúa, Mei-Mei Berssenbrugge, Jayne Cortez, Rachel Blau DuPlessis, Alice Fulton, Susan Howe, Harryette Mullen, Alice Notley, Alicia Ostriker, Sonia Sanchez, Leslie Scalapino, C.D. Wright, Barbara Guest y Kathleen Fraser.

Las poetas incluidas en esta antología ofrecen una variedad de acercamientos a la escritura poética y algunas de ellas se han alineado con «escuelas» más o menos constatadas en los últimos años. Otro propósito reconocido por las editoras ha sido el de fomentar el «diálogo» entre todas ellas, establecer relaciones, abrir líneas de conexión e interés, consenso y disidencia...; animar, en definitiva, el panorama de la poesía experimental a través del intercambio de opiniones y el debate. Junto a estas actividades, también han intentado abrir o extender la conceptualización de lo que es poesía «innovadora». En este sentido, quizás sorprende en una antología de estas características la inclusión

de una autora como Alicia Ostriker. Y es que el nombre de Alicia Ostriker resulta mucho más conocido y popular como crítica feminista que como poeta. Pero tanto en su obra poética como en su obra crítica, Ostriker ha sido siempre una abanderada de un tipo de poesía que privilegia el contenido, de una escritura que revela los matices de la opresión femenina, y que cree firmemente en el valor terapéutico de desnudar los aspectos más ocultos de la subjetividad de la mujer. Por lo tanto, el término «experimental» no es precisamente el primero que viene a la cabeza cuando pensamos en la poesía de Alicia Ostriker.

Por otro lado, sorprende también la ausencia de nombres usuales dentro de la poesía experimental como los de Lyn Hejinian, Rae Armantrout, Rosmarie Waldrop, Carla Harryman, Johanna Drucker, Hannah Weiner o Bernadette Mayer, entre otros. Lógicamente, elaborar una antología conlleva, entre otras cosas, tomar decisiones sobre qué autoras incluir. A propósito de esto hay que decir que las editoras de *Innovative Women Poets* han adoptado una filosofía «conciliadora» en tanto en cuanto han producido una obra híbrida donde prima el contexto multicultural en el que se han desarrollado distintos tipos de innovación (ya sea cultural, ideológico, filosófico, social, político...) más que el sentido formal y experimental de esa innovación. Precisamente las editoras afirman que su «premisa editorial ha sido que la poesía innovadora se puede definir en términos tanto de atributos formales (obra que desafía las convenciones artísticas) como de actitud cultural (el hablar desde, o sobre, los márgenes o las fronteras del poder)» («Introducción», 4). Este objetivo es uno de los muchos posibles y desde luego introduce una perspectiva nueva para abordar el concepto de «innovación». Este tipo de acercamiento explicaría la convivencia en esta antología de Gloria Anzaldúa y Sonia Sánchez con Susan Howe y Leslie Scalapino, por ejemplo, autoras que a simple vista no tienen mucho en común. Las editoras Elizabeth Frost y Cynthia Hogue dejan claro desde el principio que su prioridad ha sido focalizar la atención en el «papel del activismo cultural dentro de la poesía innovadora» («Introducción», 4), y por eso han examinado la variedad de experimentos formales –por ejemplo, las escrituras que giran alrededor de las políticas de identidad– en conjunción con una línea de experimentación formal más estrictamente de vanguardia, ya que ambas se articulan como «poéticas de la disensión» («Introducción», 4). Por tanto, el concepto de «innovación» utilizado en esta antología amplía sus fronteras para abarcar a un grupo de prácticas que no reducen su significado a la noción de exploración formal o experimentación lingüística. Quizás este razonamiento explicaría también la inusitada inclusión de Alicia Ostriker, como apunté anteriormente.

Lo que más ha preocupado a las editoras es reunir un grupo de voces poéticas que muestren las distintas formas de experimentación con respecto a la cultura, la política, el arte, el lenguaje..., independientemente de si esas formas se ajustan a patrones y expectativas predeterminadas sobre lo que se

entiende como escritura innovadora. De manera similar, también han evitado la utilización de la categoría de «movimiento» o «escuela» a la hora de organizar su antología. Aunque se puede decir que varias autoras tienen o han tenido conexiones muy importantes con diversos movimientos (Susan Howe y Leslie Scalapino con la poesía del «lenguaje», Harryette Mullen, Sonia Sánchez y Jayne Cortez con el Black Arts Movement, Barbara Guest, Alice Notley y Kathleen Fraser con la escuela de Nueva York...), las editoras han querido resaltar la unicidad y originalidad de las propuestas poéticas de cada una de ellas, sin entrar a valorar posibles lazos con «escuelas» o «grupos», consolidados de algún modo por la crítica académica. Lo que se enfatiza es la práctica individual y la resonancia de sus creaciones con el contexto cultural en que surgen, intentando abarcar todas las manifestaciones posibles de la «innovación». La inclusión, por ejemplo, de Gloria Anzaldúa responde a esta premisa de extender los rasgos definitorios del concepto de «innovación». Llama la atención el que aparezca en esta antología, ya que es conocida como activista y novelista chicana mucho más que escritora de poesía. Su presencia es una decisión editorial motivada por la valoración positiva de sus innovaciones poéticas y de contenido, con las formas transgenéricas y el bilingüismo, o su sentido intrínseco de la resistencia.

Debo reseñar un logro fundamental de esta antología: la inclusión de entrevistas con las autoras seleccionadas. En este sentido, merece especial mención la entrevista con Barbara Guest, concedida antes de su fallecimiento en Febrero de 2006, lo que le otorga una significación particular al ser una de las últimas oportunidades en que la autora habló abiertamente de sus preocupaciones formales, inquietudes culturales y, en definitiva, de su poética individual.

En conclusión, creo que esta antología nos ofrece una visión muy particular de lo que ha sido la poesía experimental hecha por mujeres en los Estados Unidos en los últimos veinte años, pues yuxtapone de modo sugerente voces divergentes entre sí y supera valientemente algunos lugares comunes que se han mantenido durante años sobre el concepto de «innovación». Precisamente, las editoras han teorizado una idea de «innovación» que se basa no sólo en la experimentación formal o la exploración de los mecanismos internos del lenguaje, sino que incluye también la idea, aun siendo conscientes, de que ese mismo concepto es problemático. De hecho, las editoras afirman haber escogido este término porque «es menos teórico que el de “vanguardista”; menos reminiscente de la forma exclusivamente que el de “experimental”; y menos académico que el de “posmoderno”» («Nota», 9, 9). En este sentido, Elizabeth Frost y Cynthia Hogue han reproblematicado este concepto y esto ya constituye un valor en sí mismo. Por último, la selección de los textos resulta muy pertinente, pues ilustran perfectamente las poéticas específicas de cada autora y cumplen, por tanto, con la función que se les presupone.

**Matilde Martín González**  
 Universidad de La Laguna

**RACHEL BLAU DuPLESSIS**

*Blue Studios. Poetry and Its Cultural Work*

Tuscaloosa, Alabama: University of Alabama Press, 2006

302 páginas

*Lector, me casé conmigo misma.*

Rachel Blau DuPlessis

Investigar y escribir sobre poesía experimental puede resultar muy enriquecedor y gratificante sobre todo cuando se realiza desde una perspectiva de género. Rachel Blau DuPlessis acepta el desafío y, desde un horizonte de esperanza cultural y política o tal vez mejor desde la resistencia, nos presenta en *Blue Studios* doce ensayos en los que de forma original y atractiva reflexiona sobre cuestiones de género bajo una serie de voces comprometidas con el lenguaje y sus posibilidades.

El libro está dividido en cuatro secciones que contienen tres ensayos cada una. En la primera sección titulada *Attitudes and Practices*, DuPlessis evoca –como si de un *bildungsroman* se tratara– el pasado, su propia experiencia personal, su compromiso con el feminismo, cómo se convirtió en crítica feminista y su despertar poético gracias a la lectura de la antología de Donald Allen, *The New American Poetry, 1945-1960*. Nos confiesa que entre 1968 y 1973 empezó a visionar el proyecto cultural feminista que deseaba llevar a cabo, es decir, releer cada texto, re-visitarse cada autor/a –incluso aquellos que pertenecían al canon–, cada discurso, imagen, estructura, etc. desde una perspectiva liberadora y desafiante de género. Al tiempo de realizar tal empresa, nos dará sus razones para decantarse por el ensayo que define como escritura anti-patriarcal: «ensayo significa escribir en los márgenes, en los intersticios, entre las páginas, un espacio de reflexión y meditación en el que tiene cabida la creatividad». Curiosamente rechaza la rúbrica «poeta feminista» cuando en su opinión es el feminismo de la recepción lo que realmente funciona y puede seguir funcionando.

La segunda sección, *Marble Paper*, se inicia con un ensayo titulado *Manifests* en el que rescata la figura de Frances Boldereff, escritora y diseñadora, compañera de Charles Olson cuando éste se hallaba inmerso en la escritura de su famoso ensayo «Verso proyectivo»; gracias a los estudios de Tom Clark y de Sharon Thesen y Ralph Maud sabemos que Olson toma de Boldereff conceptos como post-moderno, poema como campo de energía, pero según DuPlessis, parece ser que ella se acomoda al simple papel de musa y no reivindica en ninguna ocasión su aportación. Contrariamente, DuPlessis salta a la mínima

oportunidad y, aunque no comparta los postulados de su ascendencia semita, tampoco puede evitar un esporádico regreso a la Biblia para achacarle a Moisés su involucionismo a la hora de reflejar los cantos de la profeta Miriam que no aparecen por ningún lado. El segundo ensayo de esta sección, *Marble Paper: Toward a Feminist «History of Poetry»*, delata en su mismo título las intenciones de DuPlessis: ha llegado el momento de escribir una historia feminista de la poesía, de cuestionar esas «musas» que convivieron con artistas y escritores, porque como dice Florence Farr, el siglo XX «es el siglo de las mujeres». DuPlessis, en su ánimo desmedido de imaginar, nos propone sugerencias a la hora de leer/escuchar un poema de Wordsworth, donde sólo su musicalidad insinúa el aporte femenino. En el último artículo incluido en esta sección, *Propounding Modernist Maleness*, la autora pone en tela de juicio el particular modernismo de Ezra Pound, su resistencia a reconocer la valía de las mujeres como sujeto. ¿Musas pasivas? Al igual que DuPlessis nos resistimos a aceptar una vanguardia sin mujeres.

Si bien en las dos primeras secciones se aborda y se reflexiona sobre cuestiones más teóricas, en *Urrealism* la autora comenta aspectos de la obra de voces experimentales, aventureras, involucradas en lo político, cuyos trabajos son imposibles de definir al ubicarse entre lo estético y lo social: Lorine Niedecker (1903-1970), Barbara Guest (1920-2006) y George Oppen (1908-1984). De *Lorine Niedecker, the Anonymous: Gender, Class, Genre, and Resistances* nos llama la atención el concepto del anonimato como identidad cultural; del ensayo *The Gendered Marvelous: Barbara Guest, Surrealism, and Feminist Reception*, nos parece atractivo y relevante el hecho de reivindicar un surrealismo feminista así como la lectura feminista de la obra de Guest, poeta que pertenece a la escuela de Nueva York y cuya obra, por la dificultad que entraña, no ha recibido la atención que se merece. DuPlessis, al igual que Sara Lundquist, no escatima esfuerzos a la hora de abordar el estudio de esta poeta y pone de manifiesto la particular articulación de lo «maravilloso» a manos de Guest. Nos gusta que DuPlessis nos proponga bordar de oro la modernidad de modo que la áurea de la lírica crezca y se potencie a manos de la mujer poeta. «*Uncannily in the open*»: *In Light of Oppen* expone conexiones entre George Oppen y ciertos pensadores y poetas europeos. ¿Por qué Oppen? Porque le atrae su compromiso con el pensamiento, su poética de la sinceridad y del encuentro. Casualmente el primer poeta que trabajé cuando estudiaba doctorado fue Oppen, de entre su obra profundicé en *Of Being Numerous*, y puedo afirmar que gracias a él aprendí a escuchar, a leer, a suprimir aquello que sobra, a dejar lo esencial, me acostumbé a una poética inestable, constantemente en construcción, enigmática y lúcida, una poética del «entre». Hay algo misterioso e imposible de resolver en las prácticas de los poetas seleccionados, se consideran a sí mismos «realistas» y su compromiso con «la realidad» lo interpretan de forma crítica y lo trastocan. El lector podrá acceder y disfrutar de estas voces impredecibles y

arriesgadas que trabajan propuestas interesantes e inesperadas y ver las posibilidades que esto entraña. La puerta del estudio azul queda entreabierta y se vislumbran fragmentos de horizontes de género.

La cuarta y última sección del libro, *Migrated Into*, la dedica la autora a un poema en el que ha estado trabajando durante veinte años titulado *Drafts*. De repente la página se convierte en un escenario y DuPlessis ha de enfrentarse al problema del caos de la memoria utilizando, entre otras, la repetición, la recontextualización o la técnica del collage. Admite una red de influencias, de herencias, entre las que destaca H.D. y Oppen, de las que ha de apartarse para crear un proyecto cultural feminista: un espacio en el que desaparecen las coordenadas espacio-temporales y así poder representar lo olvidado, aquello que nunca formó parte de una memoria. DuPlessis siente una responsabilidad cultural hacia las mujeres ausentes y el poema largo le permitirá rechazar lo estático, abrazar el movimiento, el cambio y atacar la injusticia, el genocidio o las políticas de limpieza étnica. A la pregunta de Walter Benjamin de cuál pueda ser el resultado de una esperanza y de una memoria esporádicas, DuPlessis se conforma con que algo alcance a la posteridad, aunque sólo sea residuos, y como tal, aún se pueda leer a Sapho. Si *Drafts* cae dentro de la parafernalia que Pound tilda de deshechos, DuPlessis no se amilana e insiste en su desafío aunque a mitad de camino se pare a descansar.

En cuanto a la forma, destacar que la autora utiliza un collage de estilos: autobiográfico, crítico, cultural, ético, poético, que hace más original y amena la presentación de los contenidos. Con *Blue Studios*, DuPlessis continúa un trabajo iniciado en su anterior obra, *The Pink Guitar: Writing as a Feminist Practice*: enfatiza el papel central de las mujeres y su feminismo en la tradición de poesía innovadora, en sus ensayos examina el trabajo de poetas experimentales y las formas innovadoras que han puesto de moda para desafiar asunciones sobre género y autoridad cultural.

Insistiendo en las definiciones que da DuPlessis a *blau-blue*, me viene a la memoria que curiosamente *blau* en valenciano-catalán es azul y *blavet* es azulete. Entre otros recuerdos de la infancia, me llamaba la atención que la lavandera de aquellos tiempos sumergiera la ropa blanca en una disolución de agua y *blavet* pues temía que el resultado fuera más suciedad tras su inmersión en aquel líquido azulado. Sin embargo, poco después un simple enjuague sacaba la ropa totalmente limpia, blanca y reluciente. Si por un casual este inciso pudiera dar pie a otra lectura, creo que no habría inconveniente en asumir la menos generosa.

Entrar en el espacio de *Blue Studios* es un regalo. Recomendamos su lectura pues se trata de un trabajo serio, muy bien documentado, en el que mediante la variopinta acumulación de textos se recrea una innegable imaginación y bagaje cultural que al mismo tiempo que informa al lector busca el placer estético de la

escritura.

Nieves Alberola Crespo  
Universitat Jaume I

CARME MANUEL I CUENCA

*L'ànima de les negres. Poesia de dones afroamericanes dels segles XVIII i XIX*

Valencia, Ediciones Brosquil, 2005

294 páginas

*L'ànima de les negres. Poesia de dones afroamericanes dels segles XVIII i XIX* debe ser entendido como un acercamiento a un momento histórico de gran convulsión social y política en la historia de los Estados Unidos de los siglos XVIII y XIX. Este recorrido histórico se realiza a través de la literatura de un grupo de mujeres inmersas en la lucha racial y de género.

El libro se divide en tres apartados bien diferenciados aunque no estancos. Si bien los temas centrales del libro son la situación social y política de los negros mostrados a través del trabajo literario de mujeres preocupadas por alcanzar la libertad no podemos afirmar que todas ellas cumplan los mismos requisitos. Los estratos sociales y culturales son bien diferentes, no existe en todos los poemas un objetivo común como bien pudiera ser la reivindicación racial y, por supuesto, se nos hace bien visible la gran variedad de intereses políticos y estéticos durante estos siglos. Pero, a pesar de todo ello, sí podemos afirmar que el racismo y la opresión, por motivos de color y de sexo, son ejes fundamentales en su estética poética.

En «Pensament il·lustrat, esclaves negres i poesia: entre Àfrica i el nou món» Carmen Manuel nos introduce en el período de la Ilustración. La consciencia del ser humano como centro; el sentir la esclavitud como una forma de corrupción moral, política y social, así como el protestantismo, encarnado en un cuaquerismo que abogaba por la abolición de la esclavitud como necesidad religiosa, son pilares fundamentales en las primeras demostraciones antiesclavistas.

En estos primeros años, la narración de esclavos es el resultado de una experiencia, de una vivencia. Una cara del sueño americano es transmitida a través de un nuevo género literario para ellos, la palabra escrita, dando voz y, por tanto, visibilidad a los afroamericanos. El paso de «cosa» a «ser humano», de «salvaje» a «persona civilizada» se realiza por medio de los relatos.

Carme Manuel ha elegido a dos piezas claves en este momento histórico, Lucy Perry quien tiene el honor de haber compuesto la primera pieza poética escrita por un negro y Phillis Wheatley quien es la primera mujer negra en publicar un libro. Ambas, luchadoras y valientes, son defensoras de los derechos de los negros. Wheatley fue transformada a principios del siglo XIX,

en plena discusión sobre el abolicionismo, en icono y modelo del genio africano. «La misericòrdia em va portar des de la meua terra *pagana*, / ensenyà la meua ànima ignorant a comprendre / que hi ha un Déu, que també hi ha un *Salvador*. / En altres temps jo la redempció ni buscava ni coneixia. / Alguns miren la nostra raça sable amb ulls desdenyosos: / “El llur color infernal tint és”. / Recordeu, *Cristians*, els *Negres*, obscurs com *Caín*, / poden educar-se i unir-se al cor celestial.»<sup>1</sup>

En «El període de preguerra: croades de l’abolicionisme i guerres de la domesticitat» la literatura va a tener como fundamento una situación política, un debate abolicionista y, por supuesto, la influencia de la poesía romántica.

Todas las mujeres analizadas en este segundo apartado son mujeres libres nacidas en el Norte. Sin tener en cuenta su situación económica, todas ellas van a participar en actividades políticas, literarias, caritativas y educativas. El feminismo también se encuentra latente en sus piezas poéticas pues ante la mujer blanca recluida bajo un régimen patriarcal vamos a encontrarnos con unas mujeres que, a pesar de las dificultades, van a hacer sentir su voz. Ésta se hará notar en el intento por romper la imagen que de ellas se tenía gracias a la imaginería blanca. Y son también ellas quienes al final rompen con esa imagen rígida a través de su presencia pública como escritoras. Las características más comunes a todas ellas son la poética de protesta y el compromiso social. El discurso abolicionista se presenta fehacientemente. Asimismo, las mujeres saltarán a la palestra pública y de un primer discurso abolicionista se pasará a un discurso feminista. En la libertad de los afroamericanos se encontrará la libertad de las mujeres. En este apartado se nos acerca a figuras como Sarah Louisa Forten en la que hay que destacar su intento por despertar la conciencia del lector acercando la miseria de los afligidos. Angelina E. Grimké es quien realmente abrió el camino del abolicionismo al feminismo ratificando la igualdad de la mujer como una criatura de Dios con capacidad racional e incidiendo en su igualdad como ciudadana de pleno derecho de la República.

Otra de las figuras clave es Charlotte L. Forten Grimké que en sus trabajos nos muestra como sus congéneres femeninas deben transitar entre dos espacios bien diferentes, el de la representación de las virtudes femeninas y el de la participación de las mujeres en la esfera pública. De Ann Plato se nos hace palpable el ninguneo al que ha sido abocada pues sus textos se alejan del discurso abolicionista pero es, sin duda, ésto lo que la hace más interesante pues tuvo el valor de intentar adentrarse por caminos poéticos bien diferentes. La figura más importante de este apartado es Frances Ellen Wartkin quien es una de las mujeres más comprometida con la lucha por la igualdad racial. Tuvo tanto en su vida como en su literatura el mismo compromiso, el político.

1 Wheatley, Phillis: «En ser portada des d’Àfrica a l’Amèrica del Nord», pág. 55.

Wartkin nos muestra la importancia del papel que las mujeres deben jugar, aunando esfuerzo y lucha por la mejora de las perspectivas de su colectividad. «Caveu-me la fossa on vulgueu, / en modesta planura o en altiu turó. / Caveu-la entre les tombes més humils de la terra, / però no en territori on els homes siguen esclaus. / No podria descansar, si al voltant de la tomba / escoltara les passes d'un esclau tremolós; / la seua ombra damunt el sepulcre silenciós / el convertiria en lloc de temible tenebrositat.»<sup>2</sup>

El tercer y último apartado, «El período de postguerra: segregacionisme i compromís social i estètic», se centra en un nuevo tipo de sistema social, el segregacionismo, marcado, por supuesto, por el racismo.

Es a finales del siglo XIX y con la aparición del Ku Klux Klan como la manipulación de la información conlleva un «separados pero iguales». Los argumentos sobre la inferioridad del hombre negro –un ser infantil, ignorante y gandul– dan paso a comentarios y actitudes más sangrantes pues es considerado como una bestia salvaje. Este salto de un pensamiento más ingenuo a uno más condicionado por el odio dio paso a la aparición de los linchamientos.

La figura del hombre y de la mujer negro se corrompe tanto en la literatura como en la vida, por lo tanto desde la literatura se da un viraje hacia el amor romántico, los héroes trágicos y las heroínas sentimentales. Intentando contribuir con esta imagen a la creación de una burguesía negra fuerte que pueda contrarrestar el racismo y el segregacionismo.

En este apartado son figuras como Herietta Cordelia Ray, que aboga por una mujer como ciudadana responsable; Mrs. N. F. Mossell que intenta dar voz a los negros oprimidos y marginados o Alice Moore Dunbar-Nelson que centró su trabajo en la raza y el género, las figuras clave de este momento histórico. Cerraremos estas líneas con un poema de Ray dedicado a Robert Gould Shaw (1837-1863) hijo de una familia de abolicionistas:

Quan la senyera roja de la guerra travessà el cel,  
I els cors dels homes s'encengueren  
Amb amor patriòtic i ideals sublims,  
Va sorgir una anima noble que s'atreví a morir  
Perquè guanyara el Bé. Sentí ell els crits  
D'encadenats debatent-se, i hi acudí prest,  
Abandonant el cau on l'Erudició atorga fama  
Al fills honrosos, perquè  
Causa més noble el temptà vers la mort.  
Els valents que veren els germans captius encadenats

2 Wartkin, Frances Ellen: «Soterreu-me en terra lliure», pág. 189

3 Ray, Henrietta Cordelia: «Robert G. Shaw», pág. 243

Sota la seua senyera lluitaren fervorosos.  
Amic, heroi, tu que alenares  
Perquè d'altres compartiren els inestimables guanys de la Llibertat,  
Amb amor reverencial guardem la teua memoria.

1910<sup>3</sup>

La lectura de este libro es imprescindible para poder entender gran parte de la historia norteamericana y reencontrarnos con mujeres doblemente olvidadas al ser negras y mujeres.

**Juncal Caballero Guiral**  
Universitat Jaume I

PAUL S. DERRICK, NORMA GONZÁLEZ Y ANNA M. BRÍGIDO  
*La poesía temprana de Emily Dickinson: El primer cuadernillo*

València, Publicacions de la Universitat de València, 2006

104 páginas

Tal vez parecería redundante afirmar que una traducción siempre revela de forma implícita o explícita la naturaleza del concepto de traducción y su proceso. Cuando estamos ante una traducción no sólo leemos el resultado de la transferencia de significado de una lengua a otra, sino el camino y los ecos del proceso previo al resultado, en definitiva lo que George Steiner ha denominado como «el desplazamiento hermenéutico»<sup>1</sup>. La traducción es una búsqueda de la palabra y en este caso también una inmersión en y un viaje hacia la palabra poética. Es una búsqueda de su sonido y de su silencio, de lo articulado y lo inarticulado, lo revelado y lo secreto, lo convocado y lo invocado, lo verbalizado y sus ecos y resonancias. Se trata, por tanto, de un proceso que en el caso de la poética de Emily Dickinson hace camino por «la senda del romanticismo norteamericano»<sup>2</sup> cuyas huellas encuentra el lector en esta secuencia poética<sup>3</sup> que configuran los cuarenta cuadernillos de la poeta de Amherst.

Recordemos brevemente que en música el silencio conlleva significado. Es una estrategia crucial y clave en la codificación del mensaje. En este contexto, el silencio es música. Pero afirmaremos que la palabra crea presencia, y al crear presencia, invoca la ausencia al mismo tiempo. De esta forma, como el silencio en música, la ausencia conlleva significado. Aquello que no se dice y aquello que no está puede configurarse como esencial en la estructura de una partitura, un relato, una novela, un poema, y cómo no, de un jardín. Evidentemente este complejo proceso es un poderoso reto para el traductor, pues debe ser su objetivo traducir también el silencio y la ausencia dejando intacto el jardín/poema donde florecen los símbolos y por extensión por donde se desarrolla, expande y también sufre la vida espiritual y psíquica del yo poético. Desde esta perspectiva, los autores del libro titulado *La poesía temprana de Emily Dickinson* hablan con amplitud de «viaje iniciático» y de un «esfuerzo que implica sacrificio y aprendizaje, una experiencia sumergida a veces en la pena y la angustia» (p.28).

Tal vez sea la obra de Emily Dickinson una de las que más exige al traductor

1 «El desplazamiento hermenéutico, el acto de esclarecer, trasladar y anexas la significación, consta de cuatro aspectos. Se parte de una confianza inicial; de una convicción apoyada en la experiencia anterior, pero epistemológicamente frágil y psicológicamente riesgosa; con un dar crédito a la significación total; a la “seriedad” del texto propuesto o, para hablar con rigor, adverso. Aventuramos un salto al frente: concedemos, de entrada, que “hay algo allí” que debe comprenderse: que el traslado no será vacío [...]» Steiner, George: *Después de Babel*. México, Fondo de Cultura Económica, 1980, p. 339.

2 *La poesía temprana de Emily Dickinson: el primer cuadernillo*, p. 29.

3 En términos de M. L. Rosenthal: *The Modern Poetic Sequence*. New York, Oxford University Press, 1983.

por este motivo. Es este proceso el que han atendido los autores del libro mencionado, Paul S. Derrick, Norma González y Anna M. Brígido. Asimismo, esta cuidada edición ha tenido el acierto de acudir a la de R. W. Franklin: *The Poems of Emily Dickinson: Reading Edition* (1999) como referencia fundamental en lo que ha sido una tradición editorial enormemente compleja. Por tanto, mencionaremos un segundo acierto del libro *La poesía temprana de Emily Dickinson: el primer cuadernillo*, al atender no sólo la complejidad del proceso editorial (recordemos ese inquietante verso de Dickinson «Publication – is the Auction / Of the Mind of Man») que afectó a la obra de la poeta de Amherst, sino también reflexionar y analizar dicha obra desde la perspectiva de lo que supone un planteamiento profundo, intenso y original, incluso moderno, de la idea de «libro» como obra de arte y de la idea de edición: coser palabras.

El concepto de «cuadernillo» es así indisociable de la identidad de la autora. La delicadeza con la que los autores de la traducción al castellano han abarcado la labor de traducción que nos ocupa muestra un intenso ejercicio de estudio, reflexión, análisis y profundización en la, a su vez, enormemente delicada y poderosa obra de Dickinson, especialmente teniendo en cuenta que la tradición editorial en este caso ha sido altamente confusa<sup>4</sup>. Una confusión que ya arranca con el primer contacto con Thomas Wentworth Higginson (1823-1911), entre cuyas múltiples tareas se encontraba la de editor. La correspondencia que mantuvieron ambos aporta mucha información sobre la poca comprensión que ha existido sobre la obra sofisticada de la poeta<sup>5</sup>.

Recordemos que tras el fallecimiento de Dickinson en 1886, comenzaron a proliferar una serie de pequeñas ediciones con una selección subjetiva de poemas. Estas ediciones realizaron modificaciones editoriales en lo que consideraban una clarificación rítmica y gramatical. En definitiva un grave error de interpretación como demostraría la historia.

En 1890 T. W. Higginson y Mabel Loomis Todd publicaron algunos poemas en *First Series* (1890), *Second Series* (1891) y por M. L. Todd en solitario, *Third Series* (1896), que incluyeron un total de 449 poemas. Estas colecciones sufrieron toda una serie de manipulaciones editoriales que afectaron de forma importante el diseño original de los poemas. Posteriormente, Martha Dickinson Bianchi

4 Con humildad nos recuerda este proceso Paul S. Derrick en un libro anterior: «And how do we go about that? / Delicately, very delicately. With the utmost respect and care». Derrick, Paul. Scott: *We Stand Before the Secret of the World": Traces Along the Pathway of American Romanticism*. València, Publicacions de la Universitat de València, 2003, p. 61.

5 Mencionemos, por ejemplo, la claridad de las palabras de M. L. Rosenthal y S. Gall al respecto: «It is the fate, and therefore the nightmare, of editors to ignore the obvious, and it seems not to have occurred to her early editors that the poet must have had an artistic reason for making the fascicles». Rosenthal, M. L.: *The Modern Poetic Sequence*. New York, Oxford University Press, 1983. Desde aquí los autores nos remiten nuevamente a Franklin para seguir la investigación sobre el proceso editorial de la obra de Dickinson: *The Editing of Emily Dickinson*. Madison, University of Wisconsin Press, 1967.

y A. L. Hampson, editaron algunas pequeñas ediciones más y recogieron otros poemas sueltos en *The Poems of Emily Dickinson* en 1937.

Siguiendo en esta línea, en 1945, M. Todd Bingham continuó el trabajo de su madre editando otros 668 poemas bajo el título de *Bolts of Melody*, una edición más cuidada pero con graves modificaciones de puntuación respecto a los originales.

En 1955 Thomas H. Johnson publica *The Poems of Emily Dickinson*, una edición en tres volúmenes cuya referencia han sido los manuscritos originales en mejores condiciones hasta el momento. A su vez, salieron a luz pública 1775 poemas con algunas variaciones, con gramática y puntuación «excéntrica» según términos de los editores de la época, y organizados cronológicamente en lugar de seguir el diseño previo que la poeta parece haber querido dejar asentado. En realidad supuso un *corpus* poético de grandes dimensiones difícil de asimilar en su momento en lo que podríamos denominar como el amplio espectro del círculo comunicativo. De los 1775 poemas que Johnson recoge en su edición, casi la mitad habían sido originalmente agrupados en pequeños cuadernillos (*fascicles*) con una cantidad entre once y veintinueve poemas cada uno. En 1960 Johnson simplifica su *variorum edition* en un solo volumen (*reader's edition*) bajo el título de *The Complete Poems of Emily Dickinson*.

Finalmente, los cuadernillos –agrupaciones de cuatro a siete hojas cuidadosamente dobladas y cosidas– han sido rescatados y editados por R. W. Franklin en *The Manuscript Books of Emily Dickinson*. Actualmente, la edición facsímil de Franklin es referencia obligada, especialmente en lo que se refiere a la organización y diseño original de los poemas.

*La poesía temprana de Emily Dickinson: el primer cuadernillo* está estructurado en tres capítulos: «Algunos datos históricos», «El primer cuadernillo» y «Traducción al castellano del primer cuadernillo». Es precisamente en el primer capítulo donde se reflexiona sobre el concepto de cuadernillo (*fascicle*) dándole la importancia decisiva que merece dentro de la obra de la poeta norteamericana:

La parte más importante de esos manuscritos que Lavinia encontró en 1886 la constituyen los cuadernillos (*fascicles*). Estas libretillas son la forma en que su hermana encuadernaba sus poemas: los seleccionaba y pasaba a limpio a tinta, en folios de papel carta que sujetaba con hilo. (p.17)

Los autores del libro que nos ocupa pronto exponen su interpretación del tejido intratextual, filosófico y espiritual que subyace a este primer cuadernillo: «la idea que aquí se defiende es que los poemas están ordenados estratégicamente dentro de cada cuadernillo y que existe un encadenamiento semántico que se desarrolla, crece y unifica la lectura desde el primer cuadernillo hacia el último» (p. 27).

Esta idea de hacer camino hacia la expansión íntima que conlleva a su vez

una progresiva sofisticación imaginaria ha sido analizada y expresada a través de los razonamientos interpretativos de Paul. S. Derrick en un libro anterior, quien han tenido la habilidad de profundizar en la importancia de la obra poética de Dickinson en el panorama genérico del romanticismo<sup>6</sup>. Hablar en términos como «su peregrinación la lleva a lo largo de la senda del romanticismo norteamericano» implica invocar ineludiblemente el sistema imaginario de Ralph Waldo Emerson así como de los escritores y pensadores más significativos dentro del romanticismo norteamericano desde un amplio e intenso proceso de reflexión previo. Por citar un ejemplo, el título del sexto capítulo del libro, que supone una decisiva incursión en la comprensión del proceso creativo de la poeta de Amherst, es suficientemente expresivo: «The Growth of an American Eve: Emily Dickinson in the Romantic Garden of Eden».

Por tanto, evidentemente, este estudio previo asienta la semilla de la que se va a nutrir el libro posterior dedicado al primer cuadernillo, incluyendo una traducción al castellano de esta primera secuencia poética. Esta traducción parece fluir naturalmente del detallado análisis individual de cada uno de los poemas, lo cual implica un paso adelante y una interesante aportación a la bibliografía sobre la obra de Dickinson.

Efectivamente, una de las claves radica en la comprensión de que la composición de los cuadernillos obedece a una sólida voluntad artística. Aquí radica la posibilidad de ir no sólo entendiendo sino también de ir experimentando el viaje del yo poético a lo largo de una secuencia poética que hace camino y a la vez dialoga con el camino realizado. El «diálogo circular» en términos de Paul S. Derrick y Norma González es característica metapoética indispensable en la configuración de la secuencia poética como género (nos remitimos a M. L. Rosenthal). A su vez, mantener lo que podríamos denominar como la «estética de lo oculto» utilizando terminología cercana a Gaston Bachelard es reto del traductor y virtud de la traducción siempre en riesgo de caer en la trampa de querer explicar. El viaje poético y existencial al que nos introduce la poesía de Dickinson se siente y se vive y se experimenta y se sufre y también se disfruta. Los sonidos y los silencios que junto a las metáforas que componen el mensaje poético pertenecen no sólo al colorido bestiario y al jardín-poema, sino también a la configuración fonética y su cuidadosa ordenación en la página: en definitiva, a la partitura.

Esa voluntad artística subyacente a los cuadernillos es la que elige el siguiente primer verso del primer poema del primer cuadernillo: «The Gentian weaves her fringes». La cualidad metapoética es evidente aquí. Pero si seguimos leyendo, iremos observando cómo la calculada aliteración junto a la

<sup>6</sup> Nos referimos específicamente a Derrick, Paul. Scott: *We Stand Before the Secret of the World": Traces Along the Pathway of American Romanticism*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2003 (153 pp.)

anáfora representa una estética tanto sonora (Bee, Butterfly, Breeze) como visual, ejerciendo a su vez eco de los versos previos «The Bobolink was there - / An aged Bee addressed us - ». A su vez, a través de estos versos, el eje estructural de la secuencia –el viaje– cohesiona con el significado religioso de la resurrección tejiendo así una extraordinaria textura lingüística:

(The Gentian weaves her fringes - ) nos introduce al corpus completo de los cuadernillos. En este poema Dickinson empieza ubicándonos en un tiempo y espacio determinados, el fin del verano, cuando todo el poder de la naturaleza comienza a decaer. El escenario es un despliegue de color y ajetreo. Primero, describe el lugar desde el que el yo poético va a hablar, el punto de partida de su viaje de iniciación: su querido y cuidado jardín. Toda la naturaleza participa en una efímera procesión porque el verano está muriendo. Esta idea es expresada en «My departing blossoms»: las hojas y los pétalos marchitos de las flores caen, uno tras otro, obedeciendo a un proceso rutinario y natural que «obviate parade». Inmersa en tal entorno, la poeta participa en un servicio fúnebre en el que el Mirlo proporciona la música y la Abeja imparte el sermón [...] (p. 30)

Nos encontramos, por tanto, ante una cuidada edición sobre la obra de una poeta compleja y fascinante. *La poesía temprana de Emily Dickinson: el primer cuadernillo* escrito por Paul S. Derrick, Norma González y Anna M. Brígido, está publicado por el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia, incluido en la colección *Biblioteca Javier Coy d'estudis Nord-Americans*, que se caracteriza por la rigurosidad, la elegancia y la profundidad de las obras pertenecientes a la misma en general. Finalmente, mencionar que nos congratulamos de este logro como primer paso hacia un estudio, análisis y traducción de la secuencia completa que conformarían los cuarenta cuadernillos y que hará justicia a esta gran partitura creativa que es la obra poética de Emily Dickinson.

**Gabriel Torres Chalk**  
UNED. Extensión Islas Baleares

## ANNE BRADSTREET

*Poemes i meditacions d'una puritana anglesa en l'Amèrica del Nord del segle XVII*

Selección, traducción y presentación a cargo de Carme Manuel i Cuenca

Valencia, Ediciones Brosquil, 2007

184 páginas.

En *Poemas i meditacions d'una puritana anglesa en l'Amèrica del Nord del segle XVII*, Carme Manuel i Cuenca nos presenta, en lengua valenciana, una selección de poemas de quien es considerada la primera poeta de la historia de la literatura norteamericana, Anne Dudley Bradstreet. Mujer culta, nacida en Inglaterra en el seno de una próspera familia y casada desde los dieciséis años con Simon Bradstreet, Anne formó parte del grupo de puritanos que en 1630 se unió a John Winthrop y marchó al nuevo mundo en el Arbella, fundando así la colonia de la Bahía de Massachussets.

El primer libro de poemas de Bradstreet, *The Tenth Muse Lately Sprung Up in America. Or Several Poems, Compiled with Great Variety of Wit and Learning, Full of Delight...By a Gentlewoman of Those Parts*, fue publicado por John Woodbridge en Londres en 1650. Durante dieciséis años la escritora se dedicó a preparar una segunda edición que bajo el título *Several Poems Compiled With Great Variety of Wit and Learning, Full of Delight* fue publicada en 1678 en Boston, de manera póstuma. Pero no es hasta el siglo XIX, más concretamente en 1867, cuando se edita una compilación de la obra de Bradstreet titulada *The Works of Anne Bradstreet in Prose and Verse*. Esta obra es el punto de partida del trabajo de traducción que Carme Manuel, con su introducción y la selección de poemas, nos invita a disfrutar.

En *Poemes i Meditacions d'una puritana anglesa en l'Amèrica del Nord del segle XVII*, destacaríamos ante todo dos poemas: «L'autora al seu llibre» i «Al meu estimat i benvolgut espòs». En el primero de ellos, Bradstreet habla de su libro como de un hijo propio. La humildad de la poeta es palpable al referirse a él como un hijo mal forjado que ha nacido de un débil entendimiento. Esta humildad, palpable en muchas mujeres que se dedican a la literatura –sobre todo si se les compara con sus homólogos masculinos– es a su vez una cualidad que puede ser englobada en su condición de puritana. Los «posibles» errores de su libro –visibles a sus ojos– le avergüenzan, más cuando ella es consciente de que su libro será leído. Por este motivo, ella pide a los lectores benevolencia ya que la autora cree que el juicio sobre el libro será más contundente si se tiene en cuenta que quien escribe es una mujer. En el final del poema, la poeta parece «suplicar» a su propio libro que cuando sea preguntado por su padre, él responda que no tiene pero que, por el contrario, tiene una madre que siendo pobre estaba obligada a alejarse de su propio hijo. Este poema está plagado de metáforas maternas.

El segundo poema al que nos hemos referido «Al meu estimat i benvolgut espòs» es uno de los poemas más famosos de la poeta. A nuestro entender requiere una especial atención el hecho de que en este poema se haga referencia –sin pudor, sin ataduras morales– a un amor terrenal, a una unión física y sentimental más fuerte que el vínculo contractual que supone el matrimonio.

La exageración y la repetición como muestra del amor que profesa a Simon Bradstreet fortalecen los sentimientos de la poeta. El compromiso que significa el amor de los esposos trascenderá la separación física que la muerte significa ya que, también, en ese «más allá» podrán ambos vivir para y por siempre.

Es un placer poder disfrutar por vez primera de los poemas de Anne Dudley Bradstreet en lengua valenciana gracias al magnífico trabajo realizado por Carme Manuel i Cuenca.

**Juncal Caballero Guiral**  
Universitat Jaume I