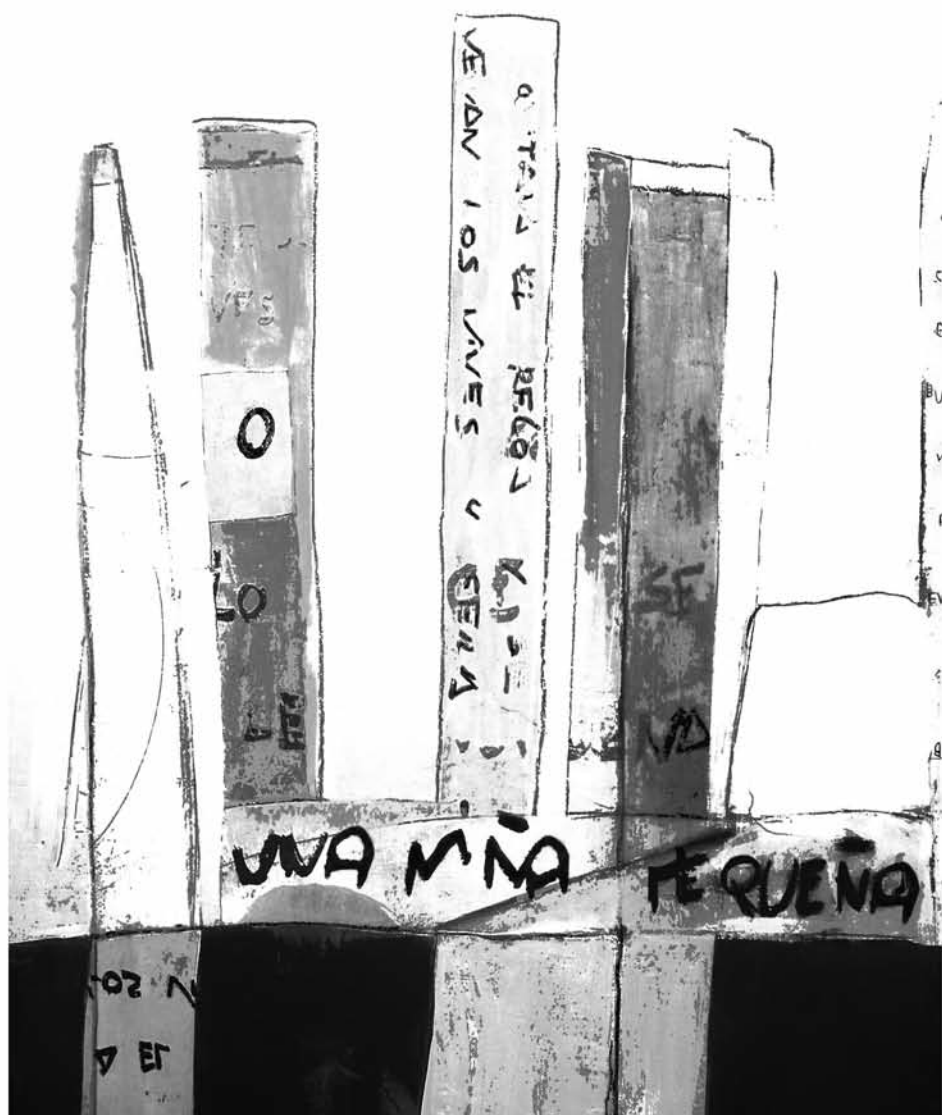




ASPARKÍA

Investigació Feminista

Poetas estadounidenses y canadiensés s. XX

Número 18. 2007

Asparkia es una publicación anual que aparece en forma de monográfico abordando aquellos temas encuadrados dentro de la investigación feminista y los estudios de género con una perspectiva interdisciplinar. El público al que va dirigida, sin ser por esto exclusiva para dicho fin, es aquel que se halla constituido por aquellas personas cuyo trabajo, investigación o intereses están vinculados al objeto de la revista. Los números monográficos a los cuales se consagrará en los siguientes años se exponen al final de la publicación, aunque también está abierta a la recepción de todo tipo de todo tipo de trabajo original de índole científico que se englobe dentro de la temática aquí tratada. A su vez, dado que *Asparkia* se ilustra con imágenes inéditas creadas por mujeres, ofrece la oportunidad a las artistas que así lo deseen de publicar una serie pictórica de su obra vinculada con el objeto de nuestra investigación.

NOTA: Adjuntamos al final de cada número las normas de redacción y de ilustración para el envío de trabajos y obras originales.

EDICIÓN A CARGO DE:

Nieves Alberola Crespo (*Universitat Jaume I*)

Eulalia Piñero Gil (*Universidad Autónoma de Madrid*)

DIRECTORA

Sonia Reverter Bañón (*Universitat Jaume I*)

SECRETARIA

Juncal Caballero Guiral (*Universitat Jaume I*)

COMITÉ DE REDACCIÓN

Mercedes Alcañiz Moscardó (*Universitat Jaume I*); Rosa M^a. Cid López (*Universidad de Oviedo*); Mary Farrell Kane (*Universitat Jaume I*); M^a. José Gámez Fuentes (*Universitat Jaume I*); Pascuala García Martínez (*Universitat de València*); Begoña García Pastor (*Universitat Jaume I*); Pilar Godayol i Nogué (*Universidad de Vic*); Marina López Martínez (*Universitat Jaume I*); Jordi Luengo López (*Universitat Jaume I*); Gloria Marcos Martí (*Coordinadora de Esquerra Unida del País Valencià*); Carmen Olària i Puyoles (*Universitat Jaume I*); Alicia H. Puleo García (*Universidad de Valladolid*); Elisa Sanchos Pérez (*Bibliotecaria. Direcció General de la Dona. València*); Patricia Soley Beltran (*Universitat Ramon Llull de Barcelona*); Alba Varela Lasheras (*Librería Mujeres. Madrid*); Asunción Ventura Franch (*Universitat Jaume I*); Lydia Vázquez Jiménez (*Universidad del País Vasco*).

CONSEJO ASESOR

Judith Astelarra Bonomí (*Universitat Autònoma de Barcelona*); Neus Campillo Iborra (*Universitat de València*), M^a. Ángeles Durán Heras (CSIC); Julia García Maza (CSIC); M^a. Jesús Izquierdo Benito (*Universitat Autònoma de Barcelona*), Maribel Martínez Benlloch (*Universitat de València*); Anna M^a. Moix (*Escritora*); Carme Riera (*Escritora*); Carme Senabre Llabata (*Universitat de València*); Julia Sevilla Muñoz (*Universidad Complutense de Madrid*).

Redacción

Asparkia. Investigació Feminista. Seminari d'Investigació Feminista. Universitat Jaume I de Castelló. Facultat de Ciències Humanes i Socials. Despacho: HC 0113 DD. Av/ Sos Baynat, s/n. 12071 – Castelló de la Plana (España). Teléfono: 964 729 853. e-mail: sif@uji.es

Administración, distribución y suscripciones:

Publicacions de la Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions. Universitat Jaume I. Edifici de Rectorat i Serveis Centrals. Planta 0. Campus de Riu Sec. 12071 - Castelló de la Plana (España).

NOTA: Adjuntamos al final de cada número la hoja de suscripción de la revista con sus respectivos precios y demás particularidades.

ASPARKIA

Investigació Feminista

Nº. 18 (2007)

Asparkia no se identifica necesariamente con los contenidos de los artículos firmados.

Prohibida la reproducción total o parcial de los artículos sin autorización previa

ASPARKIA se encuentra indexada en la base de datos del ISOC del CINDOC y en el LATINDEX.

BIBLIOTECA DE LA UNIVERSITAT JAUME I Dades catalogàfiques

ASPARKIA: Investigació feminista. - nº 1 (1992)-
[Castelló] : Publicacions de la Universitat Jaume I, 1992-
il. ; cm
Anual
ISSN 1132-8231
1. Dones. I. Universitat Jaume I (Castelló). Publicacions de la
Universitat Jaume I, ed.
396(05)

Publicacions de la Universitat Jaume I

Imprimeix: Innovació Digital Castelló, S.L.U.



CA

M

S

BULLA

VIVES

RELOTJE

TO

QUE ME

EL BOMBA

DE HARRY

CA

ESTRELLA

BULLA

QUE ME

CAMVIES

EL =

VIVES

I

EL

BOMBA

CNO PER

UN

RELOTJE

DE

HARRY

ÍNDIX/SUMMARY

Pàgina

IL·LUSTRACIONS

Paloma Palau Pellicer:

Pinceladas de poética visual: simbolismos gráficos

Visual Poetics: Symbolic Brush Strokes 11

ARTICLES

Ana I. Zamorano Rueda:

Ecos sáficos en la poesía norteamericana: Amy Lowell y
la feminización del movimiento imaginista

*Sapphic Echoes in American Poetry: Amy Lowell and
the Feminization of the Imagist Movement* 15

Isabel Castelao Gómez:

Fronteras poéticas en la obra de Mina Loy 37

Poetic Borderlands in the Work of Mina Loy

Viorica Patea Birk:

La inquietud metafísica en la poesía de Sylvia Plath..... 57

Metaphysical Inflexions in the Poetry of Sylvia Plath

Nieves Pascual Soler:

La palabra inhabitable: Sarah Klassen y Simone Weil..... 79

Uninhabitable Words: Sarah Klassen and Simone Weil

Ernesto Suárez Toste:

«Swimming Lessons in the Salt Marsh»: la imaginación visual de
Nancy Willard 89

«Swimming Lessons in the Salt Marsh»: The Originality of Nancy Willard

Manuel Brito Marrero:

El nuevo mapa historicista y femenino de Susan Howe 101

Susan Howe's New Historicist and Feminine Maps

Pilar Somacarrera Íñigo:

«Ser testigo es necesario»: la poética política de Margaret Atwood... 119

«Witness is What You Must Bear»: Margaret Atwood's Poetic Politics

Matilde Martín González:	
En diálogo con la experimentación: la poesía de Bernadette Mayer..	139
<i>A Dialogue with Experimentation: Bernadette Mayer's Poetry</i>	

Julia Salmerón Cabañas:	
El sujeto fronterizo: la poesía de Marilyn Chin	157
<i>The Frontier Subject: Marilyn Chin's Poetry</i>	

RETRATS

Eulalia Piñero Gil:	
«El pasado sangra en el presente»: Evelyn Lau y el viaje iniciático de una poética transgresora.....	175
<i>«The Past Bleeds into the Present»: Evelyn Lau and the Initiation Journey of a Transgressing Poetics</i>	

TEXTOS

Manuel Brito Marrero:	
Nota sobre Lyn Hejinian.....	201
<i>Note on Lyn Hejinian</i>	
Lyn Hejinian:	
El verso	203
<i>«Line»</i>	

CREACIÓ LITERÀRIA

M^a Soledad Sánchez Gómez:	
Introducción a la poética de Adrienne Rich.....	207
<i>Introduction to the Poetics of Adrienne Rich</i>	
Adrienne Rich:	
Selección de poemas inéditos	211
<i>Selection of Poems</i>	

LLIBRES.....	225
---------------------	-----

ÍNDIX D'IL·LUSTRACIONS / SUMMARY OF THE PICTURES



Poéticos pilares en equilibrio vertical..... 1



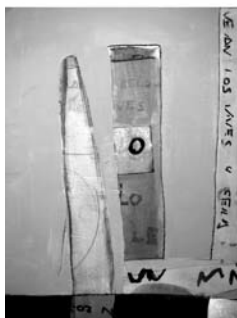
Letras simbólicas 5



Palabras como formas..... 13



Brevedad literal 173



Textos configuradores de imágenes 199



Unidades textuales..... 205



Ritmo horizontal..... 223

Pinceladas de poética visual: símbolos gráficos

Visual Poetics: Symbolic Brush Strokes

Las imágenes que ilustran este monográfico son fruto de un proceso creativo en constante mudanza, en construcción. Pertenecen a una obra armónica que flota equilibrada, nutriéndose de elementos que se forman y deforman en una búsqueda sensible de las líneas y las sutilezas del color. Dan ritmo a la composición, como en un poema y provocan en la horizontalidad del formato una armonía conjugada con las veladuras del acrílico y las transferencias de los textos. Obviando, al mismo tiempo la comprensión de los mismos, variando la posición y los tamaños. Las letras renuncian a su significado, pasan a ser símbolos conductores, poemas visuales, y las palabras construidas gráficamente se convierten en pilares compositivos. Retales de color y trama visual moldean la obra plástica, definiéndola. La cohesión entre los tonos utilizados, y la escritura, enlazan las formas y crean fondos de textura gráfica; son ensambles entre el color y los planos. La fusión de textos e imágenes, donde las transferencias entre los lenguajes enriquecen el mensaje, aparecen ya en la obra pictórica y gráfica anterior. Ésta última, más reciente, es el reflejo de un proceso de búsqueda e investigación.

A mediados de la década de los 90, en el inicio de un camino sobre el que trabajar, la experimentación con diversos materiales y técnicas vincularon la expresión plástica con otros medios. Y estas fueron las bases en la trayectoria investigadora, sobre las que se han ido cimentando tanto la obra artística como la actividad docente. La experiencia universitaria en la Facultad de Bellas Artes de Valencia, supuso una apertura hacia el terreno gráfico y un desarrollo humano enriquecedor, así como un impulso para confeccionar una mirada crítica. La titulación en las especialidades de Dibujo y Grabado en el año 1997, la experiencia con el pincel y la exploración en técnicas anteriores y contemporáneas, favorecieron el acceso al diseño industrial en el sector cerámico, donde se proyectaron aplicaciones técnicas a reflexiones artísticas en la obra seriada.

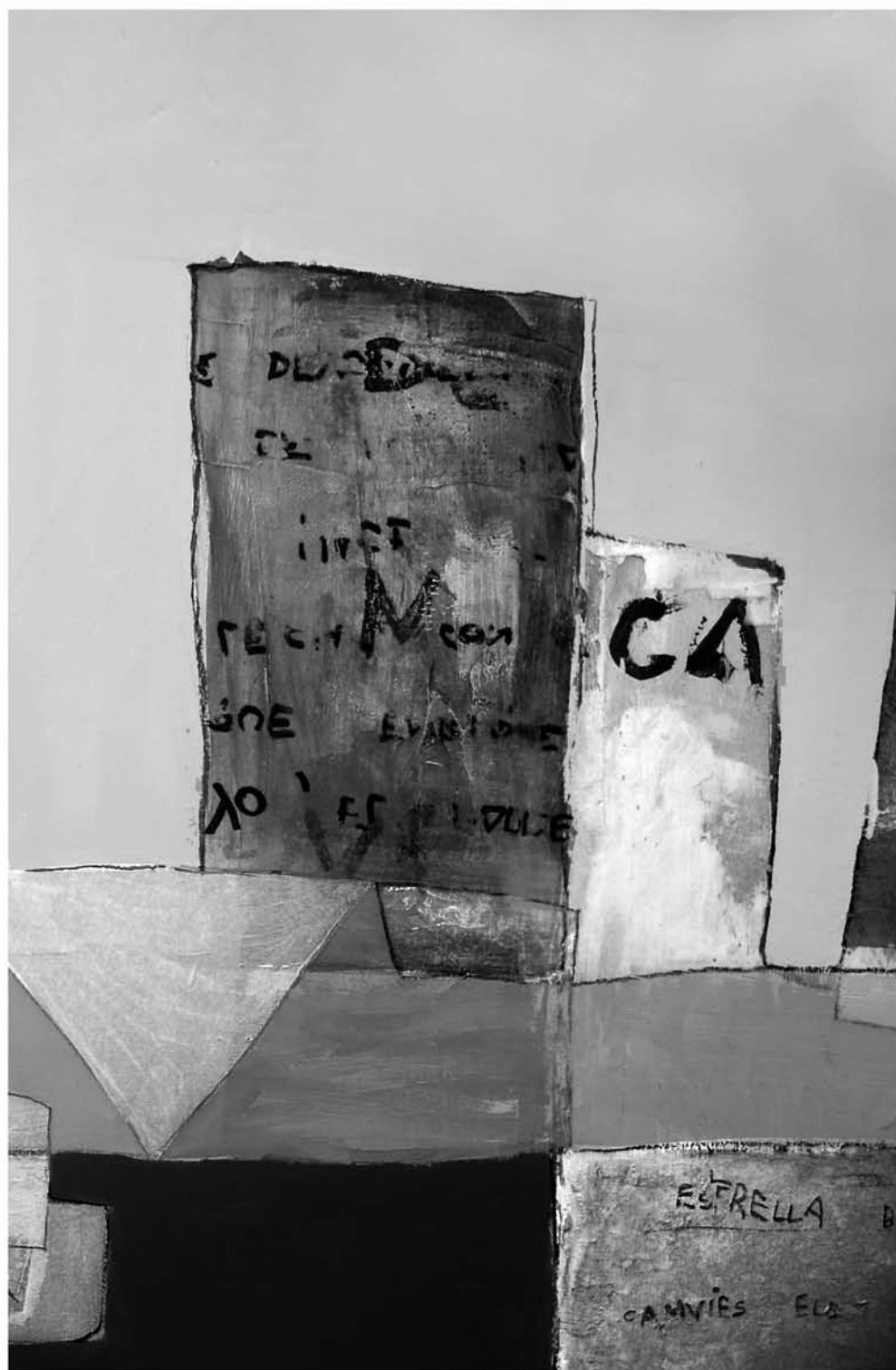
Durante este período –entre los últimos años de carrera y el posterior acceso

al mundo laboral– fue extensa la formación que, motivada por la curiosidad y la inquietud por experimentar, se vinculó a la imagen y a las alternativas calcográficas, tales como el fotograbado, la fotografía, la edición multimedia, el diseño gráfico, la estética comercial y los procesos de transferencia aplicados a la electrografía.

El cambio de siglo coincidió con nuevos retos, había que redirigir la mirada, aplicar la experimentación en el ámbito docente. La intensa actividad docente es hoy un presente, donde se han consolidado las bases en torno a los fundamentos sobre los que se había construido. Se producen cambios relevantes dentro del desarrollo artístico y un paso hacia la investigación a nivel pictórico tomando como núcleo la técnica del acrílico sobre madera, los pequeños formatos y el intimismo de los espacios habitables. Surge una mirada lúdica hacia lo cotidiano, que coincide con un prolífico momento creativo, y se hace tangible en muestras de arte, ferias y congresos. Arte y educación persiguiendo un mismo enfoque, otorgándole una aplicación plástica a la interculturalidad.

Paloma Palau Pellicer

Universitat Jaume I



Articles

ANA I. ZAMORANO RUEDA¹

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

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

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

RESUMEN

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

1 Universidad Nacional de Educación a Distancia.

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

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

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

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

ABSTRACT

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

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

SUMARIO:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

8 «Why, I, too, am an *Imagiste*!»

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Pero ¿por qué le maté? ¿Por qué? ¿Por qué?
 En la pequeña y reluciente habitación cerca de las escaleras
 (...)

Y el vals desde el salón de baile oí,
 Cuando le llamé furtivo y bajero perro callejero
 Y el sonido de los violines alimentó
 Mi enfado brutal con la visión de ella.
 Mientras le rebanaba la tráquea, el ronroneo
 De su respiración se confundió con el sonido del vals.
 (...)

¡Uno! ¡Dos! ¡Tres! ¡Dadme aire! ¡Oh! ¡Dios mío!
 ¡Uno! ¡Dos! ¡Tres! ¡Me ahogo en el baboso jugo!
 ¡Uno! ¡Dos! ¡Tres! ¡Y su cuerpo, cuál garra,
 Me bate hasta convertirme en gelatina! Las campanas,
 ¡Uno! ¡Dos! ¡Tres! Y sus muertas piernas llevan el tiempo.
 ¡Aire! ¡Dadme aire! ¡Aire! ¡Dios mío!¹⁷

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(Bradshaw and Munich, 2002: 54)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(Bradshaw y Munich, 2002: 66)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(Bradshaw y Munich, 2002: 21)

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

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

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

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

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

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

(Bradshaw y Munich, 2002: 21)

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

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

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

BIBLIOGRAFÍA

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

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

Recibido el 11 de febrero de 2007

Aceptado el 20 de junio de 2007

BIBLID [1132-8231 (2007)18: 15-35]

Fronteras poéticas en la obra de Mina Loy

Poetic Borderlands in the Work of Mina Loy

RESUMEN

Este artículo analiza la obra de Mina Loy, poeta británico-americana modernista, desde una perspectiva feminista postmoderna respecto al tema de las identidades de género y la hibridez cultural. El poema secuenciado «Songs to Joannes» constituye una parodia de la lírica amorosa y la desestabilización del mito del amor romántico a través de un sujeto poético que juega ambigüamente con la masculinidad y la feminidad. «Anglo-Mongrels and the Rose» es un poema autobiográfico que refleja el conflicto étnico y cultural de la autora, y que propone la autoinvención de la identidad en un espacio multifacético e intersticial dentro de la diferencia. Ésta sería la definición de «frontera», un concepto que vertebra el análisis presente para mostrar la idiosincrasia de la obra de Loy, una joya olvidada y recientemente recuperada de la poesía modernista anglosajona.

Palabras clave: Mina Loy, poesía modernista, identidades de género, hibridez cultural, amor romántico, etnicidad, el concepto de «frontera», crítica feminista postmoderna.

ABSTRACT

This essay analyzes the work of Mina Loy, a British-American modernist poet, from a postmodern feminist perspective regarding the issues of gender identity and cultural hybridity. The sequential poem «Songs to Joannes» constitutes a parody of traditional love lyric and the troubling of the myth of romantic love through the representation of a poetic subject that plays indistinctively with the roles of masculinity and femininity. «Anglo-Mongrels and the Rose» is an autobiographical poem that reflects the author's ethnic and cultural conflicts, suggesting the reinvention of identity in the multifaceted and interstitial space of difference. This is the definition of the concept of the «borderland», which guides the present study of Loy's work in order to show the idiosyncratic quality of this long-forgotten but recently recovered modernist poet.

Key words: Mina Loy, modernist poetry, gender identities, cultural hybridity, romantic love, ethnicity, the concept of the «borderland», postmodern feminist criticism.

SUMARIO:

— 1. Introducción y definición del concepto postmoderno de «frontera». — 2. Orígenes biográficos en la obra de Loy. — 3. Fronteras poéticas sobre el amor romántico y la identidad de género en «Songs to Joannes». — 4. Fronteras poéticas sobre la hibridez cultural y el exilio en «Anglo-Mongrels and the Rose». — 5. Conclusión.

1 Universidad Nacional de Educación a Distancia.

La obra de Mina Loy constituye uno de los corpus poéticos olvidados del modernismo anglosajón del siglo XX. Las razones principales pueden ser, como Carolyn Burke comenta en la biografía de la autora, la versatilidad de Loy como artista, su inconstancia como poeta, y su original e iconoclasta personalidad que la llevó a escribir una poesía anacrónica en su momento. Una poesía subversiva en su entendimiento de la identidad subjetiva como múltiple, cambiante, y fluida, y del poema como un espacio de juego donde el lenguaje y las ideas dibujan y se nutren a la vez de constantes fronteras poéticas sobre el amor y el exilio –temática dual recurrente en la obra de la autora. Esta perspectiva de la identidad y de la poesía explica en gran medida la razón por la cual la obra de Loy sólo fue recuperada finalmente a partir de los años ochenta, sobre todo en las universidades estadounidenses donde múltiples tesis doctorales y publicaciones sobre la autora afloraron coincidiendo con el auge de los estudios culturales y de género postmodernos.

El objetivo de este estudio será, precisamente, analizar desde una perspectiva postmoderna la naturaleza de las fronteras poéticas en relación con la identidad de género y cultural en los dos únicos poemas extensos de Loy: «Songs to Joannes» (1917) y «Anglo-Mongrels and the Rose» (1925)². Estas dos obras, aunque diferentes en su naturaleza genérica y forma poética (la primera es una secuencia poética de pequeños fragmentos de lírica experimental, y la segunda es un poema épico satírico), representan muy claramente la preocupación de la autora por dos temas centrales en su obra: el romance heterosexual y la experiencia de la diferencia y el desplazamiento cultural. Loy subyuga estos temas centrales al juego lingüístico de su poesía creando una crítica dispar sobre la construcción identitaria de la feminidad, la masculinidad, y la alteridad que tiene lugar en las dinámicas de poder implícitas tanto en el romance heterosexual como en la marginalidad del exilio.

El concepto de frontera como «*borderland*»³, es decir, como espacio fronterizo, se ha incluido como herramienta intelectual básica en el lenguaje de la teoría postmoderna refiriéndose metafóricamente a la mezcla, el mestizaje, la ambigüedad, los intersticios identitarios y los espacios ideológicos e intelectuales que permiten una nueva visión de las relaciones humanas y del arte, de la construcción de la subjetividad y la identidad. Sin embargo, es Gloria Anzaldúa quien a través de su libro clave *Borderlands / La Frontera* (1987) introdujo el concepto de frontera (no como división, sino como un nuevo espacio híbrido) para hablar de la subjetividad entre los dos mundos culturales

2 «Songs to Joannes» y «Anglo-Mongrels and the Rose» son obras inéditas en castellano, la traducción de los títulos sería «Canciones para Joannes» y «Los mestizos y la rosa».

3 En castellano «frontera» indica tanto límite como espacio fronterizo. En inglés «*borderland*» indica un lugar de separación entre dos espacios, mientras que «*border*» supone el límite fronterizo.

de las/los chicanas/os, y por extensión de toda identidad, tanto de género como cultural, que se crea entre dualismos ideológicos enfrentados (blanco/color, hombre/mujer, hogar/exilio) para resurgir desde ellos con una nueva naturaleza múltiple y en el tercer espacio de la frontera.

Una frontera es una línea divisoria, una franja estrecha a lo largo de un borde pronunciado; un espacio fronterizo es vago e indeterminado, resultado del residuo emocional de una frontera artificial y en constante estado de transición. (25)

Los espacios fronterizos están físicamente presentes donde cohabitan dos o más culturas, donde gente de diferente raza ocupa el mismo territorio, donde diversas clases se tocan, donde el espacio entre dos individuos se reduce en la intimidad. (19)⁴

Las fronteras poéticas de Loy pueden entenderse desde este concepto teórico intersticial: son espacios sugerentes y novedosos más allá de un modernismo ortodoxo que se crean y al tiempo subvierten idearios sobre la masculinidad y la feminidad, el/la amante y el/la amado/a, el centro y el margen cultural, utilizando el poema como espacio fronterizo lingüístico donde se recrean convenciones poéticas y surgen nuevas interpretaciones del poema amoroso («Songs to Joannes») o el poema épico narrativo («Anglo-Mongrels and the Rose»). En «Songs to Joannes», mi interés se centrará en la frontera poética creada por la voz lírica y su juego discursivo entre identidades de género estereotipadas en el poema amoroso tradicional. Es una voz poética incongruente que oscila entre la aserción y la expresión activa de deseo sexual correspondiente a un rol masculino tradicional en la lírica amorosa, y una subjetividad fragmentada femenina atrapada en un victimismo romántico obsesionado con el abandono. Este baile del sujeto lírico entre los dos extremos constituye, a lo largo del poema, la creación de un «yo» poético intersticial que descubre la naturaleza artificiosa de las identidades de género y de su relación con el romance heterosexual.

En «Anglo-Mongrels and the Rose» la frontera poética a resaltar se encuentra en la problemática cultural de exilio en la familia de Ova: una representación autobiográfica de la infancia y orígenes de Loy. En la familia victoriana y tradicional que se representa en el poema, la madre simboliza la cultura dominante británica y convencional de la época con perspectivas bastante

⁴ «A border is a dividing line, a narrow strip along a steep edge. A borderland is a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary. It is in constant state of transition. (25) Borderlands are physically present wherever two or more cultures edge each other, where people of different races occupy the same territory, where under, lower, middle, and upper classes touch, where the space between two individuals shrinks with intimacy» (19).

rígidas sobre la feminidad y el romance; el padre representa al inmigrante húngaro y judío marginado que lucha por su integración cultural y que transmite a Ova el poder del conocimiento y la auto-reflexión. Ova resurge en el poema, por lo tanto, como una subjetividad mestiza entre las dos herencias culturales y entre los roles de géneros enquistados en el núcleo familiar representado en el poema.

Para entender los orígenes de la poesía de Loy es necesario entender la identidad cultural intersticial de la autora que origina en su entorno familiar y se desarrolla a través de sus viajes y recorrido autobiográfico. A lo largo de sus viajes Loy fue influenciada por diversas fuentes intelectuales a partir de las cuales construyó su particular concepción de la expresión poética y fue gestando su carisma personal. Man Ray retrató el perfil de la autora luciendo un gran termómetro de pendiente, como podemos ver en la portada de *The Lost Lunar Baedeker* (1996), la antología poética más reciente editada por Roger L. Conover. Este gesto plasma la extravagante personalidad de Loy, quien cambiaba habitualmente de nombre, pintaba y diseñaba su propia ropa y unas originales lámparas que vendía en su tienda de Nueva York, además de escribir poesía. Loy revolucionó los círculos intelectuales vanguardistas neoyorquinos con sus ideas sobre el arte traídas del antiguo continente y su flexibilidad para sintetizar nuevas corrientes de pensamiento a las que, sin embargo, nunca quiso pertenecer. Individualista e iconoclasta, alternó entre la pintura, el diseño, el pensamiento crítico, y la poesía a lo largo de su vida, y rechazó la oportunidad de ser una gran poeta modernista (aun siendo acunada por su círculo de amigos escritores y artistas) porque, probablemente, vivir suponía ya para ella una dedicación suficientemente absorbente. El termómetro en la foto de Ray representa, por lo tanto, la vitalidad característica de Loy, y la fluctuación identitaria que escogía como reacción a diferentes estímulos experienciales, una elección influenciada por su forma de entender su relación con el mundo, y que sin duda está presente en su manera de escribir y de representar subjetividades poéticas.

Cuando Mina Loy desembarcó en Nueva York en 1916 para unirse al círculo de intelectuales vanguardistas de la gran urbe símbolo de modernidad, ya era popular por sus osados poemas sobre sexo y de sintaxis fragmentada que habían sido publicados en una de las revistas más avanzadas y experimentales sobre verso libre de la época: *Others*⁵. Como el editor de la revista, Alfred Kreymborg, sugirió, lo irreverente de los poemas de Loy no sólo era la innovación formal (espaciado lineal, ausencia de puntuación, léxico extravagante), el explícito tema de la sexualidad, o la abierta sátira al romanticismo, sino el

5 «*Love Songs*» incluye sólo los primeros cuatro poemas de la secuencia que fueron enviados desde Florencia por la autora a *Others* en 1915. Loy concluyó la serie (treinta y cuatro poemas) titulándola «*Songs to Joannes*» en 1917, a la cual la revista dedicó un número completo.

hecho de que habían sido escritos por una mujer (Burke, 1985a: 43). Con sus poemas subversivos, Loy representaba la voz artística de la «nueva mujer» modernista («*the New Woman*»), un tipo de mujer liberada en su sexualidad y creatividad, y también confirmaba la creencia popular de que el verso libre estaba inevitablemente ligado al amor libre.

La intencionalidad transgresora de Loy respecto al lenguaje y a la temática tratada en su poesía (la experiencia femenina, el amor, o la sexualidad) se relaciona con su contexto socio-cultural y el espíritu de ruptura con la tradición victoriana característica de la época de fin de siglo y primeras décadas del siglo veinte, pero sobre todo con su formación como artista en diferentes círculos intelectuales europeos (París, Múnich, Florencia). En particular, influyó en su arte y visión del mundo su relación con los expatriados norteamericanos en Italia y con el movimiento Futurista. De su amistad y admiración por Gertrude Stein, Loy aprendió la potencialidad del significado en la disrupción de la gramática, la estructura sintáctica y la puntuación, comprendió la materialidad del lenguaje y la estrecha relación entre poesía y pintura. De acuerdo con Burke, la secuencia «Songs to Joannes» «es Steniana por su abandono total de puntuación, conectores, y estructuras sintácticas familiares, Loy diseñó las frases con ojo de pintora como formas en la página y entendiendo la experiencia como un proceso fragmentado que se refleja en la conciencia de la voz poética» (1984: 50)⁶.

A través del movimiento Futurista italiano Loy aprendió, sobre todo, las implicaciones políticas de la experimentación artística, aparte del poder lingüístico del manifiesto y el aforismo, tan presente en su obra. Es importante tener en cuenta que Loy desarrolló su conciencia feminista a partir de su relación ambivalente con las premisas futuristas. Aunque valoró la vitalidad del individualismo iconoclasta del movimiento, eligió usar esa habilidad crítica contra los valores patriarcales y misóginos que los propios Futuristas promulgaban: por ejemplo, el rechazo de todo lo que consideraban atributos de lo femenino (como el sentimentalismo y el amor) y de la mujer como precursora de ellos. Loy escribió varios poemas abiertamente satíricos sobre los Futuristas; «Songs to Joannes» es un ejemplo de esta apropiación y uso crítico de las premisas futuristas exponiendo una demistificación del romance y sus roles sexuales pero desde una experiencia femenina múltiple y una perspectiva política feminista.

«Songs to Joannes» constituye una parodia de la tradición de la lírica romántica y los estereotipos culturales de género relacionados con el romance a

6 Todas las traducciones de citas y poemas son propias y con referencia al texto original a pie de página: «Stenian in her extreme abandonment of punctuation, connectives, and familiar syntactic structures, Loy arranged her phrases with a painter's eye for their shapes on the page and a sense of experience as a fragmented process reflected in the speaker's consciousness».

«sedimentan lo estimable» respecto al amor romántico e introducen a un Cupido desmitificado como la gran figura de un reino satírico sobre la sexualidad y el amor. Cupido se convierte en una criatura grotesca que «desentierra basura erótica», esos estereotipos románticos que en el fondo están relacionados con lo corporal o la naturaleza sexual. El objetivo de la parodia poética de la lírica amorosa de Loy es también socavar los mitos sobre el amor enraizados en discursos culturales como el de los cuentos tradicionales y sus clichés, simbolizados en la frase «Érase una vez».

La transformación de la voz poética, ese fulgurante e inesperado «yo» que dubitativamente se personifica en un «ojo en una luz de Bengala», representa la fuerza de la tarea poética de desmitificar el amor romántico a través de un desvestir casi voyerístico de imágenes sexuales. Las imágenes de «la eternidad en un cohete» y «constelaciones en el océano» pueden ser interpretados como la representación de la sexualidad masculina y femenina. Sin embargo, el poder simbólico de estas imágenes se desvanece tras la aserción de que los ríos de ese océano «fluyen tan frescos / como un hilo de saliva». Toda la fantasía imaginaria se vuelve fisiológica y la mente del/a lector/a desciende de un espacio de asociaciones sublimes al mundo cotidiano y material a través de la ironía.

El jardín del amor de este Cupido vuelto cerdo y las tradicionales representaciones idealizadas de la sexualidad son «lugares sospechosos», fácilmente contruidos, pero también decontruidos, por la imaginación. Por lo tanto, la voz poética escoge vivir en una «antorcha» de luz de inteligencia irónica, que contrasta con la pasión voyerística del anterior «ojo de luz», controlando la «débil luz subliminal» de visiones románticas, resistiendo «virginal» a los efectos de la experiencia del amor cuyo inevitable «cristal coloreado» tintará de forma diferente cada fragmento poético siguiente.

El poema II representa más claramente la parodia de la idealización romántica a través del discurso sexual. La voz lírica expresa su frustración por la inaccesibilidad de su amante y la falta de entendimiento entre los sexos. Sin embargo, esta tradicional visión de la voz poética femenina se subvierte a través de una descarada descripción del cuerpo masculino y de la desidealización del amante al mostrar su incapacidad para satisfacer los deseos de la mujer. La voz poética femenina, además, expresa una inusual relación en la lírica romántica de la época entre el deseo sexual y maternal. A través de este innovador pseudo-poema amoroso, Loy no sólo está reconvirtiendo roles tradicionales de género en cuanto al romance, sino que está rescribiendo la lírica amorosa desde la múltiple y ambigua experiencia femenina del deseo heterosexual.

La bolsa de piel
Donde una dualidad libidinosa

Albergaba
 La total realización de mis infructuosos instintos
 Algo con forma de hombre
 Según la inesperada vulgaridad de una simple observadora
 Más como el mecanismo de un reloj
 Que se desgasta a contracorriente
 Para el que no estoy diseñada
 Tengo las puntas de los dedos insensibles de acariciar tu pelo
 El felpudo de un Dios
 En el umbral de tu mente⁸

La voz poética femenina invierte el rol voyerístico tradicionalmente asociado al amante varón personificando una mirada sexual hiperbólica. Sin embargo, esta posición discursiva contrasta con un deseo tradicionalmente femenino de procreación que encontramos en la insinuación de «mis infructuosos instintos» y a lo largo de los poemas en la secuencia, donde hay una clara relación entre la sexualidad y una maternidad frustrada. Al final del poema también es obvia la inversión paródica de la idealización romántica en el discurso amoroso, ya que el amante «endiosado» es ridiculizado como un antihéroe por la voz poética femenina.

La implicación política de la irreverente poesía de Loy es la intención de desenmascarar el deseo sexual como la base ideológica de las construcciones culturales sobre el amor romántico que alimentan los estereotipos de comportamiento en las relaciones de género. Por ejemplo, el poema XIV presenta una parodia de la dualidad romántica «tú / yo» y la idealización de su peligrosa simbiosis. La expresión de la promesa romántica de total subyugación al amado, escondida tras un minimalista «Para ti», y la descripción de un amor fuera de los límites temporales, son clichés románticos que se anulan estrepitosamente con una oferta sexual por parte de la voz poética que descoloca a el/la lector/a:

Hoy
 Eterno efímero aparente imperceptible
 Para ti
 Traigo la virginidad naciente De
 —Mi misma por un momento
 Ni amor ni lo otro

8 «The skin-sack / In which a wanton duality/ Packed / All the completion of my infructuous impulses / Something the shape of a man / To the casual vulgarity of the merely observant / More of a clock-work mechanism / Running down against time / To which I am not paced / My fingertips are numb from fretting your hair / A God's door-mat / On the threshold of your mind».

Sólo el impacto de los nuestros cuerpos encendidos
 Generando chispas al chocarse
 En un caos⁹

En «Songs to Joannes», la aproximación abstracta y sentimental hacia la sexualidad que encontramos en el discurso romántico tradicional se anula a través de la representación clínica del cuerpo sexual y un vocabulario científico característico en Loy («membrana mucosa» (Poema I), «saliva» (I), «espermatozoides» (IX), «abortos» (III), «protoplasma» (XXXIII)). Además, el deseo sexual no se tamiza tras una mística sentimental, sino que se expresa abiertamente desde el peso crudo de la biología del amor («carnicería húmeda» (XII), «orgasmo sísmico» (XXIX)). El lector se mueve dentro de la incongruencia que supone la cohabitación de poemas que desprenden una fría ironía hacia lo sentimental y el romanticismo idealizado, y poemas que presentan una voz lírica femenina definida desde la victimización, como ahora veremos. Esta fluctuación retórica crea dudas interpretativas sobre la intencionalidad de la autora y sobre la identidad de la voz poética.

A lo largo de la secuencia, las voces poéticas sobre el amor romántico se presentan fragmentadas y múltiples, fluctuando entre posiciones discursivas opuestas de sentimentalismo e ironía que dificultan su interpretación como provenientes de una única voz subjetiva autobiográfica o *pathos* poético¹⁰. Loy no nos presenta a una amante melancólica ni a una cínica mujer fatal, sino que recrea y subvierte ambas personificaciones femeninas a través de un juego de identidades en movimiento. Kouidis describe esta característica de la autora como un «*deflationary rhythm*», un ritmo de altibajos y contrastes (70), que alcanza su máxima representación cuando la voz irreverente que se atrevió a profanar el amor romántico con un Cupido «porcino» se convierte en una amante desesperada en su abandono y subyugada a un héroe ausente.

En la secuencia encontramos un fuerte lirismo elegíaco desde el Poema V al VII, en éste último la voz poética va en busca de su amado a través de frías calles, siguiendo sus pasos y experimentando asfixia como símbolo de la angustia provocada por el abandono y la ausencia. De acuerdo con Roland Barthes, la falta de aire es recurrente en el discurso amoroso occidental en relación al abandono; Loy tiende a utilizar imágenes terrenales en los poemas irónicos y satíricos, e imágenes etéreas en los poemas de desamor más dramáticos:

9 «Today / Everlasting passing apparent imperceptible / To you / I bring the nascent virginity of / —Myself for a moment / No love or the other thing / Only the impact of lighted bodies / Knocking sparks off each other / In chaos».

10 Varios críticos apuntan a considerar la secuencia como resultado de la experiencia amorosa frustrada vivida entre Loy y Giovanni Papini, miembro del movimiento Futurista y enemigo de Marinetti. Mi lectura va más allá de considerar que el objetivo de la autora era una mera expresión de venganza y desamor hacia esa relación en concreto.

Mis pies
 Golpean las losas
 Que son restos de tu caminar
 El viento me llena los pulmones y la nariz
 Con la suciedad de la calle blanca
 Pájaros enloquecidos
 Prolongando el vuelo hacia la noche
 Sin nunca llegar — — — — —¹¹

En el poema XXXI, la voz poética alcanza su máximo nivel de sufrimiento, debido a la subyugación romántica, convirtiéndose en un Cristo crucificado por la indiferencia y distancia de su amado: «Crucifixión / De un cuerpo ajetreado / Deseando interferir / En la intimidad / De tu insolente soledad»¹². La amante frustrada aparece previamente en el poema XIII; aquí, la voz poética reprocha a su amante el miedo que experimenta a la fusión romántica y a la consecuente pérdida de identidad. En el poema están plasmadas diferentes voces que representan roles de género tradicionales para la mujer y el varón en el discurso amoroso. Encontramos una voz apasionada que expresa sentimientos paradójicos e intenciones ambiguas: «Ven a mí Hay algo / que debo decirte y que no puedo decir [...] / Una nueva dimensión / Un nuevo uso / Una nueva ilusión / Está en el ambiente Y está en tus ojos / Algo brillante y Algo sonoro / Algo que no debo ver»; otra voz que incita con urgencia a los celos, emoción que alimenta tradicionalmente a los amantes en las historias de seducción y traición: «Seamos muy celosos / Muy sospechosos / Muy conservadores / Muy crueles»¹³. Este poema nos presenta un collage de voces femeninas y actitudes amorosas, un muestrario de roles establecidos en la experiencia romántica que expone la artificialidad del discurso romántico y de las identidades de género. La parodia del romance llega al clímax en los últimos versos con una voz poética histriónica y desesperada por la indiferencia del amado que contrasta con el lirismo romántico de los primeros versos.

Pues muy bien
 Aléjate de mí Dame por favor un empujón

11 «My pair of feet / Smack the flag-stones / That are something left over from your walking / The wind stuffs the scum of the white street / Into my lungs and my nostrils / Exhilarated birds / Prolonging flight into the night / Never reaching——».

12 «Crucifixion / Of a busy-body / Longing to interfere so / With the intimacies / Of your insolent isolation...».

13 «Come to me There is something / I have got to tell you and I can't tell[...] / A new dimension / A new use / A new illusion / It is ambient And it is in your eyes / Something shiny Something very resonant / Something that I must not see [...] / Let us be very jealous / Very suspicious / Very conservative / Very cruel».

No dejes que te entienda No me prestes atención
 O puede que nos desplomemos juntos
 Despersonalizados
 Idénticos
 En el tremendo Nirvana del
 Yo tú—tú—yo¹⁴

La duda de el/la lector/a radica en la posibilidad de considerar esta voz poética víctima del deseo de fusión romántica y de la dependencia emocional, incapaz de conseguir el añorado «nirvana» amoroso, como representativa de un *pathos* poético; es decir, la posibilidad de que los poemas más elegíacos eclipsen a los más satíricos y se conviertan en la guía interpretativa de la secuencia en su conjunto. Debemos apuntar, sin embargo, que el «yo» poético de Loy, incluso como amante abandonada, parece representar un elemento más dentro de la estrategia discursiva de Loy que una constante subjetividad poética de autoexploración o la representación de una confesión de desamor por parte de la autora. Como Peter Quartermaine sugiere, los poemas en la secuencia son episódicos y un fragmento no tiene porqué coexistir en contraste con el de al lado (81). Esta visión indica que las voces opuestas de víctima femenina y voyer masculino representado por el mismo «yo» lírico, además del característico contraste entre lirismo e ironía agresiva a lo largo de la secuencia, se complementan en una constante tensión poética. Burke se pregunta desde una perspectiva literaria feminista: «¿Cuándo es apropiado identificar a la voz lírica con la autora y asumir que se está revelando en una confesión poética? ¿Qué ocurre cuando el sujeto poético es textualmente consciente de él mismo como creador de significado?» (1985b: 131)¹⁵. La manipulación del sujeto lírico en la secuencia supone una estrategia discursiva que forma parte de la poética de imitación («*poetics of impersonation*») (Gilmore, 276) de la autora respecto a identidades de género y de su tendencia a la exploración de fronteras identitarias y poéticas.

La intención de la autora de desestabilizar una perspectiva unitaria de la subjetividad lírica y comportamientos de género respecto al romance, como hemos visto en «Songs to Joannes», está estrechamente relacionada con su propia experiencia de una identidad cultural múltiple. En el poema «Anglo-Mongrels and the Rose», Loy dedica una pseudo-épica autobiográfica a

14 «Oh that's right / Keep away from me Please give me a push / Don't let me understand you / Don't realize me / Or we might tumble together / Depersonalized / Identical / Into the terrific Nirvana / Me you—you—me».

15 «When is it appropriate to identify the speaker with the author and to assume that the poet is revealing herself in a poetical confession? What happens when the speaking subject—the I of poetry—is textually conscious of itself as a producer of language?»

analizar los orígenes psicológicos y familiares de su personalidad en constante transición, su consecuente deseo de traspasar fronteras geográficas a través de viajes, o de enmascararse a través de frecuentes cambios de nombres y uso de anagramas (Nima Lyo, Anim Yol, Imna Oly) –hasta el punto de crear el rumor en París de que no existía realmente (Perloff, 146). Las aventuras transatlánticas de Loy se originan en el intenso cruce de fronteras culturales al que estuvo sometida debido a su idiosincrasia familiar, lo que la urgió a una continua y dinámica auto-creación identitaria dentro de un espacio psíquico y cultural entre dos mundos, en la frontera, que la autora también proyecta en la trasgresión de convenciones poéticas y específicamente en la persona de Ova en «Anglo-Mongrels and the Rose». Ova es una niña cuyo desarrollo interior es descrito a lo largo del poema a través de sus impresiones respecto a los mundos enfrentados que reflejan sus padres: la Rosa, inglesa y victoriana, y Exodus, un sastre inmigrante judío-húngaro.

Loy denominó «Anglo-Mongrels and the Rose» una «auto-mitología» (Schaum, 258), y en verdad explora una genealogía personal y la construcción desde la infancia, a través de herencia, educación y entorno, de una identidad múltiple de género, étnica y artística. Varios autores consideran esta obra una de las contribuciones más originales al poema extenso modernista por su extraña combinación de sátira, comentario didáctico, y mística lírica (Tuma, 183). Melita Schaum lo incluye dentro del subgénero de la épica autobiográfica escrita por mujeres que invierte y desafía los estereotipos asignados al poema épico masculino: la narrativa de hechos heroicos, la importancia del destino y la vuelta a casa, y la definición de una identidad nacional. En «Anglo-Mongrels», Loy da voz a la política personal de Ova, cuyo objetivo es el resurgimiento y desarrollo de una identidad creativa y sincrética, sólo posible a través del despertar a un exilio voluntario lejos de casa que le permitirá reinventar su propia subjetividad femenina y múltiple.

El poema consta de tres partes: «Exodus» narra la emigración del padre de Ova (fiel reflejo del padre de Loy) desde la comunidad judía en Hungría a Inglaterra, donde trabajará como sastre, centrándose en la sensibilidad artística e intelectual de esta figura y su experiencia de alienación cultural, además de su posterior integración en la sociedad de acogida debido a su matrimonio con una inglesa. La segunda parte, «Rosa Inglesa», se enfoca en la madre de Ova (sátira de la madre de Loy) y su educación represiva victoriana en relación a la sexualidad y al cuerpo femenino, a los estereotipos de género respecto a la feminidad y masculinidad, y a las convenciones sociales relacionadas con el romance y la institución del matrimonio. La tercera parte, «Rosa Mestiza», es sobre Ova (que representa la niñez de Loy) y su desarrollo dentro de un seno familiar inglés victoriano caracterizado por el contraste religioso entre la ética cristiana y judía y la hibridez cultural que representan

la cultura dominante de la madre y marginal del padre. Esta parte se enfoca en la lucha de Ova por definir su propia identidad dentro de un espacio fronterizo entre el colonizador y el colonizado, entre los prejuicios raciales y de género de la sociedad convencional inglesa y la marginalidad étnica y el temperamento artístico proveniente de la alienación cultural que representa su padre judío.

El título del poema indica el mestizaje racial y la hibridez cultural («mongrels», mestizo/as), en referencia a Exodus y Ova, en contraste con la pureza étnica británica (la Rosa)¹⁶, y por su puesto, connota el conflicto imperialista entre colonizador y colonizado, o entre opresor y víctima. La controvertida elección de la figura de la madre como representante de los atributos represivos imperialistas y patriarcales ha sido interpretada como antifeminista por algunas autoras, sin embargo, el gran peso político que supone presentar a una figura femenina como víctima, practicante, y propagadora a otras generaciones de valores patriarcales tiene una lectura más compleja: el de que la mujer debe usar su voluntad individual y creatividad personal para combatir influencias represivas sociales sin permanecer en una posición pasiva de sometimiento y victimización.

La relación de la madre de Ova (la Rosa) con una posición imperialista es obvia desde los primeros versos del poema: «Rosa conservadora / almacén / de un popurrí de hombres muertos secos / fabricado en el Imperio Británico» (122). Según avanza el poema Loy filtra la connotación imperialista en temas patriarcales relacionados con la experiencia femenina, como la colonización del cuerpo de la mujer y su sexualidad, a través del tratamiento satírico de los códigos victorianos sobre el romance, el matrimonio, y la virginidad. Una de las primeras descripciones de la «Rosa inglesa» relaciona la agresión imperialista y la posición tradicional de la mujer inglesa en la sociedad:

Temprana y eterna
cuadriculada Rosa inglesa
paradoja Imperial
confeccionada con carne travestida
teñida de responsabilidades sin vida rociada
con té Lipton¹⁷

Loy plasma la represión sexual de la mujer victoriana en la constante

16 «Mongrel» significa mestizo y coloquialmente se usa para referirse también a un perro «cruzado» o «callejero».

17 «Conservative Rose / storage / of British Empire-made-pot-pourri / of dry dead men [...] / Early English everlasting / quadrate Rose / paradox-Imperial / trimmed with some travestied flesh / tinted with bloodless duties dewed / with Lipton's tea» (121).

alusión a la falta de vitalidad y pasión en la actitud y cuerpo de la madre de Ova, pero sobre todo en la interiorización de la ideología patriarcal del romance (ausente de sexo) y de la institución del matrimonio como un estatus social proporcionado por el marido. Loy describe el cortejo entre Exodus y la Rosa y su posterior noche de bodas con un tono cómico que parodia las tradiciones de comportamiento de género en el romance victoriano: «Exodus / Oriental / loco por derretirse / con algo más blando que él mismo / atrapa con promesas apaciguantes / a su salvaje rosa de los filos / Mientras ella / esperando / la rodilla en ofrenda / de la caballerosidad / repele / el misterio sub-umbilical / de su buena empresa / con histeria» (126)¹⁸. En este fragmento, el mensaje político se enmascara en la marginalidad étnica de Exodus como intruso en la nación (Inglaterra) y en el cuerpo femenino de la novia; la recién casada representa, por otro lado, a la sociedad colonizadora y patriarcal que rechaza y reprime la pasión y el deseo sexual del «oriental» por no ceñirse a las convenciones románticas occidentales.

El nacimiento de Ova es descrito como un incidente físicamente grotesco, simbolizando la inclusión del «cuerpo» dentro de la narrativa del poema y contrarrestando la retórica asexual de la madre y su alienación respecto al cuerpo femenino. Ova es consciente muy temprano de su naturaleza mestiza y del conflicto que supone su herencia étnica y religiosa; su recién nacida identidad es descrita como una frontera «donde Jesús de Nazaret / se convierte en uno / con Judas Escariote / en este conglomerado Anglo-Israelí» (132)¹⁹. A lo largo del poema Ova desarrolla una gran capacidad intelectual y artística, una especial habilidad para el lenguaje, herencia del «cerebro judío» de su padre, y una gran sensibilidad hacia la materialidad de cuerpo y el mundo de los sentidos (visión, colores, temperaturas, sonidos) como efecto compensatorio de la ética anti-física de la madre. Ova experimenta simultáneamente un conflicto étnico y de género; de acuerdo con Elisabeth A. Frost, la hibridez genérica de Ova se superpone a su hibridez cultural: «Ova es un híbrido de cualidades masculinas y femeninas; [...] para Loy el hecho central del estatus mestizo de Ova es que hereda un intelecto “masculino” en un cuerpo de mujer» (151)²⁰.

Esta capacidad intelectual y creativa, proveniente de la clarividencia del «diferente» en los márgenes culturales, proporciona a Ova las herramientas necesarias para la auto-creación. La fuerza para recrear su propia identidad desde un espacio entre dos mundos surge del deseo por entender y explorar la

18 «Exodus / Oriental / mad to melt / with something softer than himself / clasps with soothing pledges / his wild rose of the edges / While she / expecting / the presented knee / of chivalry / repels / the sub-umbilical mystery / of his husbandry / hysterically».

19 «Where Jesus of Nazareth / becomes one-piece / with Judas Iscariot / in this composite Anglo-Israelite».

20 «She is a hybrid of male and female traits [...]; for Loy the central fact of Ova's mongrel status is that she inherits a "masculine" intellect in a female body».

naturaleza mestiza de las fronteras culturales y de género en las que se encuentra. Ova debe realizar un gran esfuerzo para liberarse de la influencia ideológica respecto a estereotipos de género y la sexualidad femenina impuestos por la madre:

Permanece eclipsada
por el aura materna
de ira subcarnal
circunscrita a los poros
de su piel—

A falta de diccionarios
sobre auto-conciencia
un innombrable estigma
se imprime
desde la red solar familiar
en desequilibrio
en la intuición
de la criatura²¹

La reintegración de los dos mundos en la vida de Ova y el resurgimiento creativo de su propia identidad híbrida se generan al final del poema gracias a una experiencia mística y una pragmática conciencia de exilio. El clímax para la condición de Ova se encuentra en la sección «Iluminaciones»: «Ova permanece / sola en el jardín / El inmenso cielo / cae suavemente sobre ella / y toda / su luz brilla desde su interior / Ella es consciente / no a través de su cuerpo sino a través del espacio» (164)²². Para Ova esta experiencia mística supone el deseo de distancia y exilio respecto a su familia. El techo restrictivo de la dinámica familiar se abre y su identidad integral se escapa en comunión con el cielo; es una experiencia espacial que requiere la fusión de un poder de introspección con el de la disolución de los límites corporales. Esta nueva existencia creada en la frontera entre el interior y el exterior supone, sobre todo, una experiencia que transforma la perspectiva de espacio, y por lo tanto de la posición particular y la localización política de Ova.

Ova genera una gran fuerza individualista y voluntad para crear una identidad propia y crecer fuera del alcance de la influencia materna respecto a este-

21 «She is overshadowed / by the mother's aura / of sub-carnal anger / restringent to the pores / of her skin—/ Lacking dictionaries / of inner consciousness / unmentionable stigmata / is stamped / by the parents' solar-plexus / in disequilibrium / on the offspring's / intuition» (143).

22 «Ova is standing / alone in the garden / The high skies / have come gently upon her / and all their / steadfast light is shining out of her / She is conscious / not through her body but though space».

reotipos de género, de sus paradigmas patriarcales, y por extensión, de su influencia imperialista y colonizadora. La importancia de la influencia del nido ideológico familiar en la construcción de identidades es uno de los temas centrales del poema; la herencia de las identidades étnicas, de género, y de los discursos culturales e instituciones sociales que se cultivan en el núcleo familiar, será de lo que Ova se intentará desprender para luego reincorporar a su ser tras la transformación de su propia identidad: «La Nueva Vida / se disciplina / en el reflejo / familiar / de la construcción nacional / trazando / contornos definidos / por la tradición / la personalidad / siendo casi en su totalidad / un microcosmos / réplica de instituciones» (153)²³.

Para el personaje de Ova, la herencia de exilio del padre es de gran importancia en su reconstrucción identitaria. La conciencia del marginado cultural, del «diferente» en la sociedad de acogida, además de su capacidad creativa y herencia intelectual judía, influirá a Ova en su decisión de viajar para reinventar su identidad en el auto-exilio. Ya que toda intención de anular la herencia cultural está avocada al fracaso, como estos versos indican: «Así que cualquiera de los días / que elija «escaparse» / las propias / esquinas en las calles de Kilburn / la atraparán / para devolverla / a los brazos de sus progenitores» (171)²⁴; Ova opta por adquirir la flexibilidad interior del padre y su capacidad de autoinvención proyectada en sus habilidades de sastre: una misma materia prima puede convertirse en un nuevo traje, una nueva piel, a lo largo del camino. Reinventarse y auto-explorarse en movimiento supone para Ova la mejor opción para resurgir en la frontera, igual que Loy a lo largo de su vida.

La conclusión para la heroína de este pseudo poema épico atenta contra las pautas clásicas de este género literario: en vez de definir sus límites a través de una identidad nacional, los deconstruye para reinventarse a sí misma desde su desintegración; y en vez de volver al hogar, escapa de él como única forma de salvación. Es inevitable pensar en el anti-héroe modernista de Joyce, Stephen Dedalus, cuyas conclusiones son parecidas a las de Ova, sin embargo ésta última, de la misma forma que la autora, tuvo que negociar con su condición de mujer además de la de auto-exilio y reinención. De acuerdo con Janet Wolff, las mujeres del siglo diecinueve que optaron por la autoexploración desde el movimiento geográfico siempre tuvieron la figura paterna como modelo de viajero. Ova, como Exodus, prefiere una existencia en tránsito dentro de una continua búsqueda de identidad y hogar, pero la originalidad de Loy radica en fusionar la condición femenina de búsqueda identitaria con la marginalidad

23 «New Life / is disciplined / by the family / reflection / of national construction / deriving / definite contours / from tradition / personality / being mostly / a microcosmic / replica / of institutions».

24 «So on whatever day / she chooses «to run away» / the very / street corners of Kilburn / close

cultural que experimenta el extranjero étnico: «Una ola / contra marea / en el océano / que la rodea / El desapercibido / conquistador de un nuevo mundo / Exodus / alza la cabeza / sobre la multitud extraña / bajo las extrañas nubes» (117)²⁵. Ova, por lo tanto, posee una doble marginalidad como mujer y como mestiza; Loy infundirá a este personaje una doble fuerza visionaria desde los márgenes, y la hará considerar su condición dentro de múltiples fronteras identitarias como una posición privilegiada para reinventar su propio ser. Esta perspectiva respecto a los márgenes como fuente de vitalidad y autoinvención acerca la obra de Loy a las premisas de una poética postmoderna.

Las fronteras poéticas de Loy se encuentran, por lo tanto, y como hemos visto a lo largo de este artículo, en los diferentes planos de su prisma poético: en la actitud vital de la autora, en las voces poéticas femeninas dibujadas en sus poemas, así como en su utilización del lenguaje poético entre la política y el esteticismo, la simulación y la aserción, el silencio y la irreverencia. La poesía de Loy habita el concepto de frontera, no sólo por la extraña cualidad de su lenguaje, al cual Marjorie Perloff considera «mestizo» por su caracterología ajena al oído nativo (debido principalmente a la latinización y barroquismo de su vocabulario y sintaxis), sino por el tratamiento de temas como la identidad de género, la tradición del romance y el exilio cultural desde una perspectiva innovadora y original que ha sido objeto de análisis en este estudio, y que se enmarca, podríamos decir, en la frontera entre un modernismo y un postmodernismo poético.

El baile subjetivo entre roles de género estereotipados de la polifacética voz poética en «Songs to Joannes» puede ser entendida desde los términos de la identidad de género postmoderna, bajo la luz de la teoría de Judith Butler, quien considera que las identificaciones de género son «múltiples y contestatarias, una trayectoria y resolución imaginaria de deseo; la apropiación de un lugar» (1993: 98). Esta obra de Loy se vuelve políticamente subversiva desde una perspectiva postmoderna debido a su parodia de la lírica romántica y el juego con posiciones simuladas respecto a la masculinidad y feminidad en el amor heterosexual a lo largo de sus fragmentos poéticos. Loy consigue «subvertir y desplazar esas nociones instauradas sobre el género que apoya la hegemonía masculina y el poder heterosexista, problematizando el género a través de la movilización, confusión, y proliferación de aquellas categorías constitutivas que buscan mantener las identidades de género en su sitio» (Butler, 1990: 34); la categoría que Loy desestabiliza en «Songs to Joannes», problematizando las bases instauradas de las identidades de género, es el discurso cultural del amor romántico.

25 «A wave / out of tide with the surrounding / ocean / The unperceived / conqueror of a new world / Exodus lifts his head / over the alien crowds / under the alien clouds».

«Anglo-Mongrels and the Rose» presenta la creación poética de la voz de Ova en la frontera entre los orígenes y el exilio, entre el padre y la madre, o el intelecto y el cuerpo, reconstruyendo una identidad cultural híbrida a través de la ficcionalización del origen étnico de la propia autora. Esta obra, en contraste con «Songs to Joannes», supone una representación poética de una política de localización geográfica, física y cultural respecto a la creación de la subjetividad femenina de Ova. La influencia de su entorno social y educacional lleva a esta persona poética a construirse a sí misma a través de perspectivas múltiples, en un espacio en movimiento en el que la autoinvención se nutre principalmente de la vitalidad y la potencialidad de su propia condición híbrida y fronteriza. «Anglo-Mongrels and the Rose» va más allá de su naturaleza épica satírica, representa un manifiesto de auto-mitología para Loy: describe el nacimiento de su identidad fluida y su auto-exilio creativo que se tradujo, a lo largo de su vida, en la necesidad vital de una gran creatividad artística, así como de una continua movilidad geográfica e identitaria. Este conocimiento de la ventaja filosófica, cultural y humana que constituye el habitar y crear desde el tercer espacio de la frontera es quizás la esencia de la poesía modernista de Loy, una particularidad muy actual que la ha convertido en un interesante objeto de estudio desde los ochenta hasta nuestros días.

BIBLIOGRAFÍA

- ANZALDÚA, Gloria (1987): *Borderlands / La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.
- BARTHES, Roland (1977): *A Lover's Discourse: Fragments*. Traducción: Richard Howard. Nueva York: Hill and Wang.
- BURKE, Carolyn (1984): «Without Commas: Gertrude Stein and Mina Loy», *Poetic Journal* 4, pp. 43-52.
- . (1985a): «The New Poetry and the New Woman: Mina Loy». En: Diane Wood Middlebrook y Marilyn Yalom: *Coming to Light: American Women Poets in the Twentieth Century*. Ann Arbor: Universidad de Michigan, pp. 37-58.
- . (1985b): «Supposed Persons: Modernist Poetry and The Female Subject», *Feminist Studies* 2.1, pp. 131-148.
- . (1996): *Becoming Modern: The Life of Mina Loy*. Berkeley: Universidad de California.
- BUTLER, Judith (1990): *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge.
- . (1993): *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of «Sex»*. Nueva York: Routledge.

- FROST, Elizabeth A. (1998): «Mina Loy's "Mongrel" Poetics». En: Maeera Shreiber y Keith Tuma: *Mina Loy: Woman and Poet*. Orono: The National Poetry Foundation, pp. 149-179.
- GILMORE, Susan (1998): «Imna, Ova, Mongrel, Spy: Anagram and Imposture in the Work of Mina Loy». En: Maeera Shreiber y Keith Tuma: *Mina Loy: Woman and Poet*. Orono: The National Poetry Foundation, pp. 271-319.
- KOUIDIS, Virginia (1980): *Mina Loy: American Modernist Poet*. Baton Rouge: Universidad de Louisiana State.
- LOY, Mina (1917): «Songs to Joannes». En: Roger L. Conover: *The Lost Lunar Baedeker: Poems by Mina Loy*. Nueva York: The Noonday Press, 1999.
- . (1925): «Anglo-Mongrels and the Rose». En: Roger L. Conover: *The Last Lunar Baedeker: Mina Loy*. Highlands: The Jargon Society, 1982.
- PERLOFF, Marjorie (1998): «English As a Second Language: Mina Loy's *Anglo-Mongrels and the Rose*» En: Maeera Shreiber y Keith Tuma: *Mina Loy: Woman and Poet*. Orono: The National Poetry Foundation, pp. 131-149.
- QUATERMAINE, Peter (1998): «The Tattle of Tongueplay: Mina Loy's *Love Songs*». En: Maeera Shreiber y Keith Tuma: *Mina Loy: Woman and Poet*. Orono: The National Poetry Foundation, pp. 75-87.
- SCHAUM, Melita (1986): «Moon-flowers Out of the Muck: Mina Loy and the Female Autobiographical Epic», *Massachusetts Studies in English* 10.2, pp. 254-276.
- TUMA, Keith (1998): «Mina Loy's 'Anglo-Mongrels and the Rose' ». En: Maeera Shreiber y Keith Tuma: *Mina Loy: Woman and Poet*. Orono: The National Poetry Foundation, pp. 181-202.
- WOLFF, Janet. (1995): *Resident Alien: Feminist Cultural Criticism*. New Haven: Universidad de Yale.

Recibido el 30 de enero de 2007
 Aceptado el 21 de mayo de 2007
 BIBLID [1132-8231 (2007)18: 37-55]

La inquietud metafísica en la poesía de Sylvia Plath²

Metaphysical Inflexions in the Poetry of Sylvia Plath

RESUMEN

Este artículo afirma que Sylvia Plath es esencialmente una poetisa visionaria, de factura romántica y surrealista. Su contribución a la poesía del siglo XX, no se puede entender en su verdadera dimensión si no se toman en consideración las categorías míticas que están en la base de su poética y que determinan el efecto catártico de sus trances y transportes visionarios. Los poemas de Plath presentan una gran afinidad con el horizonte del pensamiento mágico-religioso en el que la muerte da paso a una regeneración. Las estructuras míticas vertebran todos los aspectos de su obra, su concepción de la naturaleza, las experiencias específicamente femeninas como la maternidad o los ritos de iniciación.

Palabras clave: Sylvia Plath, poesía norteamericana del s. XX, mito, tradición romántica, visionaria y surrealista.

ABSTRACT

This article contends that Sylvia Plath is essentially a visionary poet with strong ties to the Romantic and Surrealist tradition. Her contribution to the development of 20th century poetry cannot be fully understood without taking into consideration the mythical categories which underlie her oeuvre and which determine the cathartic effect of her visionary trances and transports. Plath's poems are steeped in the magico-religious horizon of archaic cultures which conceive death as a preliminary step towards a new existence. The mythic structures inform all the aspects of her work from her conception of nature, experiences that define womanhood or the many initiation rites.

Key words: Sylvia Plath, 20th century American poetry, myth, initiation, visionary and surrealistic tradition.

SUMARIO:

—. 1. Introducción a la recepción de la obra de Sylvia Plath. —. 2. La poesía de los años 60 y la poesía confesional. —. 3. La poética autobiográfica y la estética de la impersonalidad. —. 4. La escritura como transcripción directa y automática de vivencias frente al experimentalismo y la transformación de lo vivido. —. 5. La influencia y trasfondo

¹ Universidad de Salamanca.

² Esta investigación ha contado con la financiación de la Junta de Castilla y León (SA 082A07).

mitológico de la obra de Plath: Ted Hughes y el interés en el mito, folklore, esoterismo, los ejercicios de meditación. — 6. Las influencias pictóricas: los poemas visionarios. — 7. El transcurso iniciático a través de la naturaleza simbólica. — 8. Ritos y escenarios iniciáticos. — 9. El significado misterioso de la muerte. — 10. La creación de un nuevo yo regenerado.

Cuando murió en 1963, Sylvia Plath pasó al mito y a la leyenda. Coincidió con el despertar de la conciencia ecologista, pacifista y de desarme nuclear y con el nacimiento del movimiento feminista, en una época en la que las mujeres empezaban a rechazar los roles que tradicionalmente se les habían asignado. *Ariel*, el libro de poemas publicado dos años después de su muerte, iba a ser el documento emblemático de su generación.

En la década de los sesenta se fraguaban las distintas poéticas de la postguerra. Los Beats, los poetas confesionales, el grupo «deep image» y Black Mountain se rebelaron en contra de la estética academicista de los años cincuenta, que cultivaba la impersonalidad, la ironía, la ambigüedad y el rigor formal. Inconformistas, estos poetas reintroducían la voz autobiográfica de la primera persona, cultivaban la escritura automática, la expresión espontánea y abogaban por una poesía «desnuda» y abierta. Anteponían la confesión directa al rigor formal y reivindicaban la palabra visionaria de Blake o Whitman desaconsejada por los vanguardistas de la primera mitad del siglo. Cercana a la sensibilidad y subjetividad románticas, la nueva poética es la de una dolorosa confesión directa que se propone derribar las múltiples máscaras del autor para revelar su yo auténtico en actos de exhibicionismo o strip-tease psicológicos.

La nueva poesía desnudaba la vida privada del poeta, sus problemas psíquicos, sus humillaciones íntimas y depresiones mentales y discurría sobre temas tabúes, tales como la sexualidad, la locura, las drogas y el alcohol. Su angustia, desesperación y laceración interna eran la consecuencia directa de los alienantes mecanismos sociales, económicos y políticos. Muchos de estos poetas se suicidaron (Randall Jarrell, John Berryman, Anne Sexton, Sylvia Plath) o destruyeron sistemáticamente su vida (Dylan Thomas, Robert Lowell, Theodore Roethke, Delmore Schwartz).

La obra de Plath apareció póstumamente, filtrada de manera irrevocable por su suicidio. En su nombre se enarbolaron muchas banderas y se defendieron causas de diversa índole. Su recepción fue marcada por las continuas acusaciones dirigidas a su marido, el también poeta Ted Hughes, considerado por muchos el responsable moral de su muerte, al abandonarla por otra mujer. Heredero de los derechos de autor, a falta de una separación legal, Hughes fue atacado por la lentitud con la que fue publicando la obra de Plath y la selección

que hizo de los manuscritos³. Fue el protector de sus hijos, destructor de parte de sus diarios y de una novela *Doubletake*, pero también el promotor y editor que la hizo famosa.

Interpretada como documento autobiográfico, la obra de Plath deja constancia no sólo de la relación existente entre arte y vida, sino también entre arte y muerte. Aunque Sylvia Plath declaró que su último libro de poemas empezaba con la palabra «amor» y terminaba con «primavera», *Ariel* fue para muchos la sinfonía de su muerte, testimonio de sus últimos días de vida, y *Crossing the Water* y *Winter Trees* preludios de su final.

Fascinados por el suicidio de Plath, los críticos redujeron el discurso metafórico a una declaración literal, dejando constancia de la inherente imparcialidad de los estudios biográficos (Van Dyne, 2006; Malcom, 1994). Leída como escritura de la vida, las diversas interpretaciones de su obra proponen fórmulas definitivas, pero irreconciliables⁴. Los distintos retratos de Sylvia Plath que emergen de estos estudios dependen más bien de los estereotipos ideológicos y culturales imperantes en la época. Frieda Hughes, la hija de Plath, lamentaba la apropiación de la figura de su madre por la crítica:

But the point of anguish at which my mother killed herself was taken over by strangers, possessed and reshaped by them. The collection of *Ariel* poems became symbolic to me of this possession of my mother and of the wider vilification of my father: It was as if the clay from her poetic energy was taken up and versions of my mother made out of it, invented to reflect only the inventors, as if they could possess my real, actual mother, now a woman who had ceased to resemble herself in those minds. (Hughes, 2004: xvii)

En un principio, su muerte fue interpretada como el resultado inevitable de su poética. Robert Lowell (1965), seguido por Rosenthal (1970: 74) y A. Álvarez (1971: 38-39), fue uno de los primeros en afirmar que la muerte era parte del riesgo del imaginario. Según la interpretación psicoanalítica, el arte de Plath es sintomático de su enfermedad, de los traumas de su infancia y de unas relaciones familiares de corte freudiano (Holbrook, 1976; Butscher, 1976)⁵. En la hermenéutica feminista la obra de Plath desafía los valores de la sociedad

3 Véanse Marjorie Perloff (1984), Lynda Bundtzen (2001) y Frieda Hughes (2004).

4 Véanse Anne Stevenson (1989), Steven Gould Axelrod (1990), Paul Alexander (1991). Ted Hughes, a pesar de su negativa a hacer declaraciones o entrevistas, es otro biógrafo de Plath: ha escrito unas catorce introducciones a su obra y ha editado y controlado los manuscritos.

5 Estudios más recientes que adoptan teorías post-estructuralistas y feministas: Jacqueline Rose (1991), Elizabeth Bronfen (1998), Cristina Britzolakis (1999).

patriarcal y la política de la discriminación de género⁶. Más allá del ámbito de la crítica feminista, para estudiosos como Stephen Spender o Cox y Jones, sólo un lenguaje artístico violento y una actitud vital igual de aniquiladora podrían reflejar adecuadamente la realidad caótica de un mundo deshumanizado, materialista y nuclearizado, que ha conocido la experiencia de los campos de concentración y de la tecnologización masiva. En este sentido, Berryman elogiaba la muerte de Plath como gesto de autenticidad y rebeldía ante un mundo desquiciado, alienado y alienador⁷.

La poesía de Plath comparte algo de todas estas interpretaciones al tiempo que trasciende semejantes categorizaciones. Ciertamente sus poemas escenifican el encuentro con la alteridad y representan un yo amenazado y oprimido por una sociedad coercitiva que viola la intimidad del ser. Muchas veces Plath refleja la dinámica de las relaciones familiares y de las estructuras de poder a través de un paradigma freudiano que corresponde al tratamiento psicoanalítico al que se sometió en 1953 a raíz de su primer intento de suicidio y a las sesiones posteriores de psicoterapia en 1958-59 con la Dra. Beuscher. Después de escribir *The Colossus* (1960), libro en el que Plath fundamenta el conjunto de significaciones simbólicas y el esquema estructural de su obra, sus poemas presentan desde finales de 1961 una nueva libertad prosódica y coloquial y perfilan esta nueva voz que se expresará con extraordinaria fuerza y concisión metafórica en los versos de *Ariel*. De factura surrealista y onírica, estos versos son dramatizaciones líricas que descansan sobre rituales de venganza, tramas de intriga y victimización. Un motivo reiterado consiste en la revelación de una realidad reprimida y la victoria de una mujer sobre sus opresores. Las heroínas de Plath de «Purdah», «Lady Lazarus», «Fever 103» vencen la inautenticidad, la falsedad y el confinamiento de unas estructuras de poder que las doblegan ante unos personajes masculinos. Y, una vez, que han ganado su libertad, advierten: «Out of the ash/ I rise with my red hair/ And I eat men like air»⁸ (247).

Pero, a pesar de todo esto, la poesía de Plath no es un mero comentario socio-político, ni el testimonio de sus trastornos psíquicos, ni la crónica de un matrimonio fracasado. Sylvia Plath es esencialmente una poetisa visionaria, de factura romántica y surrealista. Su contribución a la poesía del siglo XX, no se puede entender en su verdadera dimensión si no se toman en consideración las

6 Suzanne Juhasz (1976), Alicia Ostriker (1977) y Sandra Gilbert (1977, 1978) son las primeras en considerar a Plath una escritora feminista. Igualmente Wagner Martin (1987, 1999).

7 «It seems that we have every right to be disturbed. The current American society would drive anybody out of his skull, anybody who is at least responsive; it is almost unbearable... Perhaps Sylvia Plath did the necessary thing by putting her head in the oven, not having to live with those lies» (Kostelanetz, 1970: 344-345).

8 Todas las referencias a los poemas de Sylvia Plath remiten a la edición: *Collected Poems*, New York: Harper & Row, 1981. Las páginas se indicarán entre paréntesis.

categorías míticas que están en la base de su poética⁹. Por mucho que los críticos insistan en la naturaleza «depresiva», «patológica» y «morbosa» de la obra de Plath, es imposible no percibir el aspecto apaciguador, catártico y beatífico de sus trances y sus transportes visionarios. Y esto es así, porque los poemas de Plath presentan una gran afinidad con el horizonte del pensamiento mágico-religioso en el que la muerte da paso a una regeneración. Las estructuras míticas vertebran todos los aspectos de su obra, desde su tratamiento de la naturaleza y las experiencias típicamente femeninas como la maternidad, hasta los temores ante el destino de sus hijos o los efectos alienantes de la tecnología, la nuclearización y la guerra fría¹⁰.

El propósito de este artículo, además de escudriñar la relación entre arte y biografía, consiste en analizar las categorías míticas que fundamentan su universo poético y que impregnan su búsqueda visionaria, la concepción de la naturaleza y los procesos de iniciación.

Plath subrayó una y otra vez que la poesía no es la expresión directa de una experiencia personal, sino un proceso de elaboración artística. Para ella el contenido emocional descansaba siempre en una disciplina intelectual. No concebía la poesía como un grito del corazón, sino como un acto de reflexión y análisis capaz de transformar el quehacer interior en simbología de algo universal:

I think my poems immediately come out of the sensuous and emotional experiences I have, but I must say I cannot sympathize with these cries from the heart that are informed by nothing except a needle or a knife, or whatever it is. I believe that one should be able to control and manipulate experiences, even the most terrifying, like madness, being tortured, this sort of experience, and one should be able to manipulate these experiences with an informed and an intelligent mind. I think that personal experience is very important, but certainly it shouldn't be a kind of shut-box and mirror looking, narcissistic experience. (Orr, 1966: 169)

En sus diarios de 1956, Plath escribía «Be stoic when necessary and write –you have seen a lot, felt deeply, and your problems are universal enough to be made meaningful– WRITE» (Plath, 2000: 569). Para Plath el acto de creación poética suponía una forma de ascetismo estoico. La perseverancia y la disciplina son imperativos recurrentes en sus diarios.

⁹ Veáanse los estudios de Kroll (1976), Rosenblatt (1979), Patea (1989 a).

¹⁰ Deborah Nelson (2001) y Robin Peel (2002) interpretan la obra de Plath en el contexto de la Guerra Fría y de las preocupaciones de los años cincuenta.

Pero convendría revisar la tesis de que el arte es sólo una transcripción automática y directa de la vida o de que los poetas escriben exclusivamente sobre sus vivencias. De ser así, la literatura sería una simple psico-narración que niega la capacidad transformadora y creadora del fenómeno artístico, en tanto que epistemología, construcción deliberada y proceso de aprehensión visionaria. Esta concepción pasa por alto la capacidad del arte de constituir un «anti-destino» y minimiza el proceso de reinención y re-creación conscientes. En este sentido, sería oportuno recordar las palabras de Emily Dickinson, que tanto insistía en la diferencia entre su yo real y su persona artística¹¹. La estrategia poética de Plath consiste en proyectar su vida desde múltiples ángulos sobre distintas formas textuales, en una escritura que re-inventa y re-escribe constantemente. En su poesía, prosa, diarios y cartas crea varias personas poéticas que sucesivamente de-construyen y re-construyen su destino en distintas tramas, guiones y escenarios.

La escritura de Plath no es una transcripción directa y automática de sus vivencias. Poemas como «Contusion», «Sheep in Fog» y «Edge», escritos días antes de su muerte, están más próximos a la estética de la impersonalidad y de la concisión propia del experimentalismo vanguardista de principios de siglo que de la confesión directa promovida por las poéticas de la postguerra. En sus versos, Plath no presenta una voz autobiográfica sino un mosaico de voces yuxtapuestas. No refleja una personalidad lírica única sino un *collage* de voces, discursos y narraciones. Su estrategia consiste en superponer las vivencias personales a las experiencias colectivas. Plath plasma los procesos de la conciencia estableciendo un constante diálogo entre sus diversas proyecciones. El poema es la arena en que se objetivan los conflictos psíquicos que se superponen a la realidad de una experiencia colectiva.

En «Daddy», «Lady Lazarus», «Fever 103», el yo de estos versos no es un yo autobiográfico sino un yo textual representado por diversas proyecciones psíquicas, recuerdos de realidades traumáticas de la historia (la victimización de los judíos) y consideraciones socio-políticas de la postguerra (la nuclearización y la guerra fría).

La experimentación de Plath con la voz poética hace que su obra sea algo más que una narrativa psico-biográfica. Sus confesiones se efectúan a través de monólogos dramáticos en los que el yo habla mediante máscaras, voces y registros. Las revelaciones del yo se proyectan sobre el escenario de la alteridad, un *collage* de múltiples textos e imágenes. Su estilo es un pastiche de canciones infantiles, folklore gótico, psicoanálisis freudiano, panfletos turísticos, eslóganes publicitarios, parodia burlesca y comedia negra.

Plath proyecta sus experiencias traumáticas sobre las llagas de la historia,

11 «When I state myself, as the Representative of the Verse –it does not mean me– but a supposed person» (Dickinson, 2002: 176).

que confieren al dolor personal una dimensión más amplia, simbólica y general. Narra siempre la historia de una representación en la que el pasado personal e histórico se fusionan. En «Lady Lazarus», «Daddy», o «Fever 103», el yo lírico asume la identidad de una víctima que ha pasado por la experiencia concentracionaria de «Dachau, Auschwitz, Belsen» (223), que ha conocido la amenaza de la bomba atómica y de un mundo nuclearizado, hasta el punto de que varios críticos han cuestionado el derecho a apropiarse de la experiencia del holocausto (Steiner, 1970: 218).

En «Daddy» padre e hija, estancados en roles sexuales y históricamente predeterminados, de torturador y víctima, escenifican un drama de venganza ritual. El poema es un ejemplo clásico de cómo la confesión personal, filtrada por el psicoanálisis freudiano, superpone al «terror de la historia». La heroína interioriza estos roles que representan, por otra parte, la alegorización de las fuerzas de su psique. En su fantasía violenta destruye a su opresor –primero al padre y luego a su marido– destruyéndose a sí misma.

Celebrada como poetisa de la inmediatez, la retórica de Plath se basa en la interacción entre el yo y su audiencia. Buen ejemplo es la confesión de la protagonista de «Lady Lazarus», una paciente que transforma sus más íntimos secretos en un show sensacionalista durante una sesión de psicoanálisis. Allí la voz poética se presenta otra vez como víctima de un oficial nazi y su confesión alude a varios motivos culturales: al holocausto, al mito clásico del ave Fénix que renace de sus cenizas, y a la leyenda bíblica de la resurrección de Lázaro reformulada ahora en una versión femenina.

La poesía de Plath cambió drásticamente cuando conoció a Ted Hughes en 1956 y abandonó la poesía academicista de los años cincuenta. Los cuatro primeros años de su colaboración configuraron los horizontes de un espacio imaginario común y resultaron cruciales para su formación poética. Hughes aportó lo que le faltaba a la poesía de Plath antes de 1956: la dimensión fantástica y fabulosa¹². Hughes veía en el mito una forma de revitalizar y potenciar la capacidad imaginativa. Plath se entusiasmaba con todo lo que despertaba el interés de Hughes: las ciencias ocultas, los horóscopos, el mazo del tarot, las sesiones de espiritismo y los trances hipnóticos, las leyendas celtas, los textos medievales y chamánicos. A su vez, Plath tenía ya una sensibilidad especial

12 Durante los seis años que estuvieron juntos Ted Hughes y Sylvia Plath emprendieron un proyecto poético común. Juntos lucharon para ser poetas y cada uno de ellos se implicó a fondo en la creación poética del otro. A pesar del trágico fracaso de su matrimonio, la poesía que los unió en vida los mantuvo unidos después de la muerte. La influencia artística en sus obras es mutua. La huella de Plath es indeleble en los versos de Hughes, el cual entabla un largo diálogo con ella, especialmente en *Howls and Whispers* (1998) y *Birthday Letters* (1998). Middlebrook (2003) es la primera en estudiar el material de los archivos de Hughes en Emory University y en analizar la compleja relación de Plath y Hughes y la inter-textualidad de sus obras.

para estos temas. Hughes reemplazó el canon de Wallace Stevens y W. H. Auden por Shakespeare, Hopkins, Yeats y Graves. Bajo su influencia, Plath revalorizó el mito como fuente de inspiración poética y afirmó la necesidad de volver a la mentalidad primitiva, a concepciones y comportamientos arcaicos: «We must fight to return to that early mind / ... / in our minds we must recreate it, even while we measure baking powder for a hurry-up cake». Era consciente de que la poesía nace de la reactivación de categorías míticas y simbolismos primordiales: «Writing is a religious act» (Plath, 2000: 307, 436).

Para Plath, las sesiones de espiritismo y los ejercicios de meditación y concentración eran una especie de entrenamiento poético que estimulaba el poder visionario y revigorizaba el poder creador de la imaginación. Y para aprender a mirar recurrió también a técnicas pictóricas. Además de ser una buena conocedora de la historia del arte, Plath misma dibujaba y, a instancias de Ted Hughes –«you should have time to draw one hour a day»¹³–, sus bocetos de paisajes y de naturalezas muertas se convirtieron en un ejercicio obligado y complementario para la creación literaria. Plath era una buena conocedora de los movimientos cubistas, surrealistas y abstractos en los que halló su fuente de inspiración poética y la base teórica que fundamentó su poesía. Le fascinaba el realismo mágico de Douanier Rousseau, la representación casi jeroglífica de lo inefable de Paul Klee y la pintura metafísica de Giorgio de Chirico con su obsesión por la naturaleza enigmática de las cosas, por las profecías insondables y los mensajes oraculares (Patea, 1989 b).

La técnica de composición de gran número de sus poemas se debe a estos ejercicios de concentración meditativa: «I shall begin by setting myself magic objects to write on: sea-bearded bodies», «Maybe I should stay alone, unparalyzed, and work myself into mystic clairvoyant trances» (Plath, 2000: 381, 327). «Tale of a Tub», «Black Rook in Rainy Weather», «On the Difficulty of Conjur-ing Up a Dryad», y «On the Plethora of Dryads» son poemas acerca de una búsqueda visionaria. La voz lírica intenta transfigurar el mundo para salvarlo de la limitación materialista. Los visionarios de Plath buscan el misterio eliminado por la conciencia diurna, «our meta-and-potato thoughts» (90). La esterilidad del presente, «The navel of this present waste» (25), contrasta con el recuerdo de un pasado fantástico, generoso en mensajes, cuando «the familiar tub/ bred an ample batch of omens» (25). La inmersión en el sueño, en el inconsciente, –«can our dreams/ ever blur the intransigent lines which draw/ the shape that shuts us in?» (25)– se perfila como la única posibilidad de liberación de la tiranía del mundo de las formas. A medida que la imaginación recobra la dimensión fantástica se convierte en fuente inagotable de creación.

13 Carta inédita de Ted Hughes a Sylvia Plath del 9 de octubre de 1956, hoy en los archivos de The Lily Library, Indiana University, BOX 5.

La búsqueda visionaria es un proceso arduo y difícil: «At the essential landscape stare, stare/ Till your eyes foist a vision dazzling on the wind» (56). Su desarrollo configura un trayecto que sigue en grandes líneas las etapas del camino místico. Nace a raíz de una insatisfacción interna de un «yo» aprisionado en el espejismo de su pensamiento materialista. La búsqueda se convierte en una larga espera de algo indefinible —«The wait's begun again,/ The long wait for the angel,/ For that rare, random descent» (57)— que impregna el mundo de un sentido trascendente: «Thus hallowing an interval/ Otherwise inconsequent/ By bestowing largesse, honor,/ One might say love» (57). Disciplina, constancia y esfuerzo son la condición para una visión superior: «Trekking stubborn through this season/ Of fatigue» (57).

La aprehensión visionaria se nutre de una percepción sensorial exacerbada, de una mirada que descubre los detalles más recónditos y humildes: «Each particular quirk so ravished me/ Every pock and stain bulked more beatiful» (67). El visionario apaga la voz de la razón a fin de propiciar la contemplación de árboles metafísicos (67) o ángeles: «Of whatever angel may choose to flare/ Suddenly at my elbow» (57). Estos fugaces momentos de la iluminación aplacan el miedo ante la nada. Conceden un breve respiro: «A brief respite from fear/ Of total neutrality» (57). Aunque efímera, la epifanía puede ocurrir en los lugares más communes: «Out of Kitchen table or chair/ As if a celestial burning took/ Possession of the most obtuse objects now and then» (57).

En la obra de Plath, los ejercicios de observación de la naturaleza y el conocimiento biológico de la vida de animales y plantas dan lugar a dramatizaciones míticas, que transforman la realidad fisiológica en símbolos que tipifican las pulsaciones de la vida universal. La naturaleza configura el espacio de la alteridad, «Absolutely alien/ Order» (96), en el que la persona poética descubre «the wary otherworld/ Eyeing me» (96), un mundo que permanece inaccesible al yo: «I stood shut out, for once, for all» (96). Su impenetrabilidad está ligada a fuerzas que impiden el regreso al espacio simbólico, puro e incólume, de la infancia («Dream with Clam-Diggers»).

Tanto los animales como los personajes de los poemas escritos en la época de *The Colossus* pertenecen al mito y a la leyenda. La figura masculina aparece como alguien que acecha («Conversation among the Ruins»), una pantera («Panther»), la figura de un dios («Ode for Ted»), un hombre de nieve («Snowman on the Moor»), un hombre vestido de negro, un padre desaparecido («The Colossus», «Full Fathom Five»), un oráculo del que quedan sólo ruinas o un mago criador de abejas («The Beekeeper's Daughter»). Igual de peligrosa y aterradora es la figura de la madre («The Disquieting Muses» y más tarde «Medusa»). Muchos de los poemas dramatizan un conflicto generacional y de género. La voz de una mujer intenta restaurar los fragmentos de una estatua —«an oracle,/ Mouthpiece of the dead, or some god or other» (129)— e

intenta descifrar un mensaje ignoto que constituye las siglas de su identidad.

La protagonista tiene que enfrentarse a los fantasmas de su pasado, que delimitan la amplitud de lo desconocido que subsiste en nosotros y en el mundo. Sirenas («Lorelei»), espíritus («Ouija», «The Ghost's Leavetaking») y dioses («The Colossus», «The Decline of Oracles»), objetivan la fascinación por las profundidades insondables de la psique. Sus llamadas incitan hacia la desintegración y la locura. La búsqueda de los antepasados, la recuperación del padre desaparecido y de su profecía olvidada responden a una nostalgia de los orígenes. El padre simboliza lo inescrutable asociado a un trauma psíquico y a un peligro que amenaza la vida de la protagonista. Más adelante, en «Daddy» o «Fever 103», este motivo se insertará en la trama de un romance freudiano.

En la obra de Plath, la naturaleza no es nunca naturalista, sino simbólica. Revela las pulsaciones de la vida universal que se regenera periódicamente y cuyas formas regula la alternancia del ser y del no ser. La naturaleza encarna la conflagración de fuerzas inexorables, objetiva conflictos psíquicos, o refleja la desolación del yo y su vacío existencial. La poesía de Plath se suma a las inflexiones siniestras y soterradas de los paisajes rurales de Frost, que subvierte las convenciones de la poesía pastoral.

La naturaleza es el escenario de la constante pugna y alternancia de pares de contrarios. Los poemas de Plath enseñan la realidad oculta detrás de las apariencias. En «Watercolor of Grantchester Meadows» el aspecto idílico del paisaje pastoral, «a country on a nursery plate» (112), desvela ante una mirada atenta que los elementos bucólicos esconden aspectos maléficos y amenazantes: «The blood-berried hawthorn hides its spine with white» (112). Por el contrario, en «Winter Ship» o «Parliament Hill Fields», tan pronto el paisaje se convierte en una tierra baldía, como la naturaleza degradada reactiva su vitalidad adormecida. La culminación o el desfallecimiento de las fuerzas de la vida generan siempre una tensión de signo contrario.

En la poesía de Plath el recorrido a través de la naturaleza constituye una búsqueda compulsiva de algo desconocido, inexpresable e incierto. Más que simple desplazamiento en el espacio, la incursión en la naturaleza cobra las proporciones de un camino iniciático hacia un lugar en que se revela un mundo primigenio: «absolute as the antique world was/ Once, in its earliest sway of lymph and sap,/ Unaltered by eyes» (63). En «Hardcastle Crag» o «Wuthering Heights» la exploración de la naturaleza supone el alejamiento de las categorías humanas, el adentramiento progresivo en la alteridad y en los niveles más profundos de la conciencia. El camino está jalonado por espinos que marcan las etapas sacrificiales e iniciáticas y que desvelan la consustancialidad y solidaridad existentes entre el hombre y los ritmos de la vegetación: «a blood sister-hood» (168). En la obra de Plath, el sufrimiento y el dolor cumplen una función cognoscitiva y ontológica.

En «Blackberrying» y «Finisterre», el destino final de este viaje es el mar, una presencia oculta pero intuita, configuración de la nada y soporte de las transformaciones perpetuas: «a great space/ Of white and pewter lights, and a din like silver smiths/ Beating and beating at an intractable metal» (169). El mar se revela como un núcleo de energías de creaciones y destrucciones simultáneas. Sus latidos se equiparan a la implacabilidad del destino y de las fuerzas psicológicas.

Plath ve en la naturaleza un sistema de significados que expresan, a través de su realidad fenomenológica, el determinismo de fuerzas universales y psíquicas. Viento, mar, colinas, ovejas, amapolas, abejas y árboles actúan como elementos de un proceso iniciático. La naturaleza es un lugar de revelación: éste puede ser la nada existencial, un vacío aterrador, la alteridad caótica, el centro de todas las regeneraciones y transformaciones cíclicas, las fuerzas que determinan el curso de la vida universal o los conflictos de la psique.

La serie de poemas «The Moon and the Yew Tree», «Little Fugue» y «Elm» que articulan el lenguaje esotérico de la luna y los árboles, constituye un ejercicio de aprehensión visionaria de las fuerzas que rigen el mundo y el destino del yo. Cargado de una iconografía gótica, el paisaje se vuelve extraño, surrealista, onírico. Árboles y luna articulan el paisaje interiorizado de la mente: «This is the Light of the mind, cold and planetary/ The trees of the mind are black». El árbol y la luna dramatizan traumas, conflictos psicológicos inscritos en la narración de una mitología familiar. El lenguaje esotérico de sus mutaciones es una respuesta a la desorientación existencial de la protagonista: «I simple cannot see where there is to get to» (173). La respuesta se halla en los mensajes crípticos del tejo y de la luna. Este diálogo surrealista adquiere inflexiones psicoanalíticas. La voz lírica identifica la luna con la figura de la madre, «The moon is my mother». El mensaje del tejo es la muerte: «And the message of the yew tree is blakness—blackness and silence» (173). El tejo apunta hacia la órbita de la luna cuya trayectoria encierra la clave del destino humano.

En «Little Fugue» las ramas del tejo son portadoras de una realidad oculta, ligada al motivo freudiano de un secreto reprimido, «Finger-traps—a tumult of keys» (187). El lenguaje esotérico de sus ramas es metáfora de un conocimiento abisal —«His fingers had the noses of weasels» (187)— y de un trauma oculto que marca la infancia de la protagonista. Identificándose con el tejo, la heroína descubre su propio calvario: «the yew my Christ, then./ Is it not as tortured?» Su agonía se relaciona con la figura del padre muerto —«I see yor voice/ Black and leafy as in my childhood,/ A yew hedge of orders, Gothic and bararous, pure German./ Dead men cry from it./ I am guilty of nothing» (188). El tejo encierra en sí la historia de una tragedia: en su follaje se escucha el llanto de las víctimas anónimas del padre durante la guerra: «Dead men cry from it» (188).

En poemas posteriores las víctimas se asocian al holocausto judío. La culpa del pasado rige de manera acuciante la realidad del presente: «The clouds are a marriage dress, of that pallor» (189).

«Elm» es un árbol habitado por un grito que genera una serie de preguntas acerca del destino de la heroína. El olmo ha padecido la atrocidad de los crepúsculos, la violencia del viento y el arrastre mortífero de la luna. Sus transformaciones y el desgarramiento ritual, el contacto periódico con la muerte y las tinieblas trazan el paisaje de desesperación existencial del yo lírico: «Is it the sea you hear in me, / Its dissatisfactions? / Or the voice of nothing, that was your madness?» (192).

El tema central de la obra de Plath, tal como apunta Jon Rosenblatt (1979) en un estudio hoy injustamente olvidado, es el proceso de iniciación. Plath adaptó la experiencia de su depresión y suicidio fallido de 1953 a la concepción iniciática de la muerte propia del horizonte mágico religioso de las culturas arcaicas, en las que la muerte ritual hace posible una nueva vida. El número tan grande de poemas que escenifican la muerte responden a la urgencia de recrear un nuevo yo que vence las limitaciones y el confinamiento. En sus poemas Plath no concibe la muerte como un aniquilamiento total, sino como un camino hacia una identidad regenerada. Sus versos expresan este deseo obsesivo de liberarse de una vieja personalidad y crear una nueva identidad revitalizada. Por esta razón, los poemas acerca de la muerte culminan siempre con la imagen de un niño, de un nuevo nacimiento o de un aniversario. Paradójicamente, el regalo supremo esperado por la heroína de «Birthday Present» es la muerte que trae la revelación última y levanta el velo de la envoltura ilusoria y engañosa del tiempo:

Only let down the veil, the veil, the veil
If it were death

I would admire the deep gravity of it, its timeless eyes.
I would know you were serious.

There would be a nobility then, there would be a birthday.
And the knife not carve, but enter

Pure and clean as the cry of a baby
And the universe slide from my side. (208)

Plath hace del niño el centro místico de una nueva personalidad integrada, síntesis del continuo fluir y refluir del tiempo. Al igual que los románticos, Plath ve en su existencia la revelación milagrosa de las fuerzas de la vida y de

su poder vivificador.

El transcurso iniciático de los poemas de Plath se basa en una narración apoyada en dos momentos clave: muerte y resurrección. El drama, sea éste el de «Ariel», «Mary's Song», «Fever 103» o «Stings», sirve para revelar un modo ejemplar de la existencia que, repitiendo un escenario arquetípico, acompasa al ser a un ritmo eterno en su perpetua renovación.

«Getting There» al igual que «Candles» o «Wintering» atestiguan la búsqueda de esta dimensión cíclica en la que la devastación por el avance irreversible del tiempo queda redimida por una posibilidad de regeneración. El camino sin retorno del destino es la metáfora de un tren cargado con heridos de guerra y soldados anónimos, —«Dynasty of broken arrows» (248)— que avanza hacia un centro inmóvil: «a still place...Untouched and untouchable» (249). Es la versión plathiana del «still point» de Eliot, en el que la condición humana encuentra su salvación. El centro místico transmuta el avance inexorable del devenir en un eterno retorno: los muertos se transforman en crisálidas, los vagones en cunas, las almas se funden en rocío, y los muertos renacen en la figura inmaculada del niño y de un nuevo nacimiento.

I shall bury the wounded like pupas,
I shall count and bury the dead.
Let their souls writhe in a dew,
Incense my track
The carriages rock they are cradles.
And I stepping from this skin
Of old bandages, boredoms, old faces
Step to you from the black car of Lethe,
Pure as a baby. (249)

El «yo» supera su antigua personalidad, las vendas de sus viejos estertores, y emerge del río infernal de las aguas del olvido, regenerado, puro como un niño, epítome de la *coniunctio mistica* y de la unidad alcanzada.

Plath revaloriza la concepción arcaica de la muerte como suprema iniciación a una nueva existencia que en términos psicológicos se traduce en un proceso de individuación e integración de la personalidad en una condición superior. Concebida como etapa obligada de cualquier experiencia mística, la muerte se convierte en una potencia purificadora y sacrificial que asegura el fluir eterno de la vida (Eliade, 1957: 232).

La muerte tiene el poder de destruir lo escindido y desvitalizado por el tiempo, y elimina «old bandages, boredoms, old faces» (249). Redime el ser de la lenta degradación y desgaste en el tiempo: «O adding machine/ Is it impossible for you to let something go and have it go whole?» (207). La muerte anula la

vida fracasada, banalizada, desprovista de significado, «a hatful of trivial repetitions» (163), reducida a una mera repetición estéril y siempre igual a sí misma, «Measuring the flour, cutting off the surplus,/ Adhering to rules, to rules, to rules» (206), en la que el yo se ha transformado en un autómatas: «everywhere people, /.../ Are riding to work, as if recently brainwashed» (163). Anega las formas disgregadas, mancilladas por el tiempo y libera a la existencia de la degradación progresiva de las fuerzas vitales.

La muerte trae consigo la liberación de esta condición fragmentada. En «Stones», «Face-Lift» y «Tulips», el hospital es el lugar de transformaciones iniciáticas en el que se disuelve el lastre de una vieja personalidad: «I have lost myself I am sick of baggage», «I have let things slip, a thirty-year-old cargo boat/ Stubbornly hanging on to my name and address» (160, 161). En «Surgeon at 2 am.», el médico se transforma en un personaje fabuloso que opera en el misterio de la vida. La convalecencia se equipara a la muerte: anula al igual que ella las ataduras y los condicionamientos existenciales: «I have given my name and my day-clothes up to the nurses/ And my history to the anesthetist and my body to surgeons» (160). Asimismo, implica un descenso a las tinieblas –«Darkness wipes me out like chalk on a black-board.../ I don't know a thing» (156)– y a la oscuridad de la no-individuación: «And I have no face, I have wanted to efface myself» (161). La convalecencia tiene el mismo efecto de la muerte: invita al reposo y a un dulce entumecimiento y abandono de sí mismo: «They bring me numbness in their bright needles, they bring me sleep» (160). Supone un retorno a la sustancialidad del ser, al estado primordial de los elementos: «My body is a pebble to them, they tend it as water/ Tends the pebbles it must run over, smoothing them gently» (160). En los abismos desintegradores se hallan los pozos de una nueva existencia –«Mother to myself, I wake swaddled in gauze,/ Pink and smooth as a baby» (156)– que posibilitan, una y otra vez, el renacimiento.

La muerte supone en la obra de Plath, un estado de quietud y libertad supremas, que trasciende la dualidad, el sufrimiento y la continua tensión de contrarios del orden fenoménico:

To lie with my hands turned up and be utterly empty.
How free it is, you have no idea how free—
The peacefulness is so big it dazes you,
And it asks nothing, a name tag, a few trinkets.
It is what the dead close on finally; I imagine them
Shutting their mouths on it, like a Communion tablet. (161)

La muerte se anhela porque se experimenta como un reposo en la cálida intimidad de la tierra, donde se borra la frontera entre el ser y el no ser. Su

deseo –«I am Vertical/ But I Would rather be horizontal» (162)– es expresión de nostalgia de esta gran unión universal, «then the sky and I are in open conversation» (162), y de la plena participación en la vida esencial de los elementos:

I am not a tree with my root in the soil
 Sucking up minerals and motherly love
 So that each March I may gleam into leaf,
 Nor am I the beauty of a garden bed
 Attracting my share of Ahs and spectacularly painted,
 Unknowing I must soon unpetal.
 Compared with me, a tree is immortal
 And a flower-head not tall, but more startling,
 And I want the one's longevity and the other's daring. (162)

El «yo» se ajusta, así, a los ritmos de la vida universal y se acopla a la eternidad de sus ciclos inagotables. El regreso a las simientes implica la participación en las grandes mutaciones cósmicas:

It is more natural to me, lying down.
 Then the sky and I are in open conversation,
 And I shall be useful when I lie down finally:
 Then the trees may touch me for once, and the flowers have time for me. (162)

«Last Words» empieza con la formulación de un deseo:

I do not want a plain box, I want a sarcophagus
 With tigery stripes, and a face on it
 Round as the moon, to stare up. (172)

La insistencia con la que la voz lírica pide un sarcófago y no un simple ataúd para su entierro, indica la esperanza en una vida futura en la que el destino se equipare a las constantes metamorfosis de la luna. El sarcófago es el umbral de una nueva existencia. En su interior protector la vida continúa. El ritual mortuorio se convierte en antífrasis de la muerte. En «I am Vertical» o «Last Words» el ritual funerario llega a ser, al igual que en los versos de D. H. Lawrence «The Ship of Death» or «All Soul's Day» una larga preparación para otro destino. Así como las vendas sustentaban las transformaciones regeneradoras de «Stones», «Face-Lift» y «Tulips» –«I could hear them breathe/ Lightly, through their white swaddlings, like an awful baby» (161)– los lienzos

mortuorios preservan en su envoltorio las fuerzas de la vida: «They will roll me up in bandages, they will store my Heart/ Under my feet in a neat parcel» (172). Lienzos y vendas transforman a los muertos en recién nacidos.

En la concepción mágico-religiosa, la muerte constituye el momento clave de todos los ritos de iniciación (Eliade, 1957: 273-279). No supone una aniquilación total sino la fuente de nueva vida, capaz de abolir aquella parte del ser mancillada por el tiempo y de propiciar una resurrección iniciática. La serie de poemas que componen el ciclo de las abejas –«Bee Meeting», «The Arrival of the Bee Box», «Stings», «Wintering»– «Ariel», «Fever 103» o «Lady Lazarus» ilustran un escenario ejemplar en el que el circuito dramático de muerte y resurrección conduce a la creación de un nuevo ser.

«The Bee Meeting» perfila un proceso iniciático, reiterado más tarde en «The Arrival of the Bee Box», «Stings» y «Wintering». La fisiología de las abejas es muy propicia a convertirse en metáfora y vehículo de un drama sacrificial, por su jerarquización y porque el proceso de reproducción de las abejas supone la muerte del zángano después de la fecundación de la abeja reina. La sexualidad y la muerte se revelan como manifestaciones de operaciones mistericas de las que depende tanto la continuidad de la vida como la formación de una nueva personalidad. Plath había comenzado esta mitología personal en un poema temprano, «The Beekeeper's Daughter».

En «The Bee Meeting» la heroína acude a una cita con los agentes principales de la vida y de la muerte: «The rector, the midwife, the sexton» (211). Son personajes fabulosos, que llevan a la protagonista al lugar de la iniciación, «I am led through a beanfield», «to the short grove, the circle of hives» (211), al territorio misterico de las arboledas, ligado al culto de los druidas y sede de las transformaciones: «Is it some operation that is taking place?» (211).

El motivo central de la serie, la búsqueda de la abeja reina, es metáfora de creación de una nueva personalidad: «I/ Have a self to recover, a queen» (215). Al final de todos estos rituales, la abeja reina emerge libre, terrible y victoriosa. Vence las limitaciones del destino. Su vuelo es la representación simbólica de un nuevo yo que se sobrepone a la coerción y la rutina de una vida desprovista de significado:

Where has she been,
With her lion-red body, her wings of glass?

Now she is flying more terrible than she ever was, red
Scar in the sky, red comet
Over the engine that killed her–
The mausoleum, the wax house. (215)

La misma transformación sucede en «Ariel», poema en que una carrera a galope expresa el ansia de trascendencia y conduce al nacimiento de una nueva personalidad regenerada. El camino surge como sed de asir lo inasible. Va desde la oscuridad de la noche a la promesa del alba. Traza un recorrido iniciático, sacrificial y desgarrador: «Nigger-eye/ Berries cast dark/ Hooks-/ Black sweet blood mouthfuls,/ Shadows» (239). En este trayecto el ser se desmaterializa: «Thighs, hair;/ Flakes from my heels./ White/ Godiva, I unpeel-/ Dead hand, dead stringencies» (239). Su transformación es una especie de transubstanciación: «And now I/ Foam to wheat, a glitter of seas» (239) que culmina con la integración en una realidad trascendente: «God's lioness,/ How one we grow» (239). La aventura iniciática desemboca en una nueva modalidad de ser. El ser se convierte en la flecha del arquero Sagitario que penetra el centro inalcanzable del infinito:

And I
Am the arrow,

The dew that flies
Suicidal, at one with the drive
Into the red

Eye, cauldron of morning. (239-240)

Este vuelo estático conduce más allá de la limitación de la condición humana, del tiempo y del espacio, hacia el caldero celta de la muerte y la regeneración.

«Fever 103», «Purdah» y «Lady Lazarus» reflejan igualmente el nacimiento de un nuevo ser, a través de un camino iniciático que pasa por la muerte para dar paso a una vida regenerada. En este proceso una mujer se libera del apresamiento al que se ha visto sometida a lo largo de su vida y re-crea una personalidad independiente, autosuficiente y poderosa.

En «Fever 103» este proceso de purificación se efectúa a través de las llamas del infierno que destruyen lo impuro, corrupto y decrepito: «Such yellow sullen smokes/ .../ trundle round the globe/ Choking the aged and the meek,/ The weak/ Hot house baby in its crib,/ The ghastly orchid/ .../ Greasing the body of adulterers/ Like Hiroshima ash and eating in./ The sin. The sin» (231).

La muerte impulsa hacia la sublimación y catarsis finales: «Three days./ Three nights/ .../ Water, water make me retch.» (232). Libera al «yo» de su estado degradado: «I am too pure for you or anyone./ Your body/ Hurts me as the world hurts God» (232).

El ser asciende, en un vuelo extático más allá de la escisión de su propio

«yo», a las alturas, a la libertad y a la pureza última:

I think I am going up,
I think I may rise—
The beads of not metal fly, and I, love, I

Am pure acetylene
Virgin
Attended by roses,

By kisses, by cherubim
By whatever these pink things mean.
Not you, nor him

Not him, nor him
(My selves dissolving, old whore petticoats)—
To Paradise. (232)

Esta concepción mítica impregna también la nueva expresión poética que Plath da a experiencias relacionadas con su condición de mujer, con la fisiología femenina y la maternidad. Precisamente este tratamiento mítico del cuerpo distingue a Plath de los demás poetas de su generación, a excepción de Roethke. Plath declara «the body is a Roman thing» (171), un conjunto laberíntico de tubérculos y raíces: «tubers and fruits/.../ A mat of roots/.../ the lung tree» (170). En poemas como «Three Women—A Poem for Three Voices», «You're», «Heavy Women» las mujeres embarazadas hacen brotar la vida desde las realidades atemporales de lo sagrado: «They step among the archetypes» (158). En la misteriosa profundidad de sus vientres reposan las potencias no desenvueltas: «I am a seed about to break,/.../ Time breaks/ And eternity engulfs it» (179). La gestación es el punto de confluencias cósmicas, del tiempo y la eternidad: «I am slow as the world/.../ the suns and stars/ Regarding me with attention./.../ I am a great event» (176).

El destino del niño está fijado de antemano como si de un determinismo cósmico se tratara. Aunque en «Magi», Plath celebra su libertad y autonomía, por encima de sus progenitores o de las realidades preexistentes, la madre acaba reconociendo involuntariamente en él al niño del pesebre, «the baby in the barn» (242). Incluso antes de nacer, el niño lleva inscrito este camino dramático que grabará en su existencia las bases de un modelo mítico y sacrificial: «O embryo/ Remembering, even in sleep,/ Your crossed position» (241). Está predestinado a asumir el sacrificio crístico, a descubrir el secreto que aún ignora: el drama familiar de su abandono («Mary's Song», «Nick and the Candlestick», «The Night Dances»). Aunque la madre rece en

«Brasilia» para impedir el cumplimiento de la vieja profecía, «the star/ The old store» (258), el niño está predestinado a repetir este mismo escenario. Él es el niño divino que será destruido por el mundo y la historia «O golden child the World will kill and eat» (257).

Otra de las aportaciones de Plath a la poesía contemporánea consiste en haber cambiado las convenciones de la poesía elegíaca. Plath continúa la tradición de Hardy, Owen, Stevens, Langston Hughes, Auden y Seamus Heaney. Como observa Ramazani en su seminal estudio *The Poetry of Mourning*, la elegía moderna es una anti-elegía de la que ha quedado sólo la melancolía. Plath rompe la convención elegíaca mediante una serie de estrategias inusitadas. Escribe elegías acerca de sí misma en poemas como «Lady Lazarus», «Fever 103», «Last Words», «Edge». Dada la concepción iniciática de la muerte en sus poemas, las elegías se transforman paradójicamente en la celebración de una nueva vida y de un nuevo comienzo. En vez de llorar a los muertos tal como exige la tradición elegíaca, Plath los ataca abiertamente. En «Lady Lazarus» o «Fever 103» el luto es reemplazado por la violencia dirigida en igual medida en contra del padre y de sí misma. Plath arremete a los muertos. En la tradición anterior estos sentimientos hubieran sido canalizados hacia rivalidades profesionales, sociales o bélicas. Sus elegías sentaron el modelo de cómo expresar el rechazo ante la opresión de diversas estructuras de poder.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEXANDER, Paul (1991): *Rough Magic: A Biography of Sylvia Plath*. New York: Viking.
- ALVAREZ, A. (1971): *The Savage God: A Study of Suicide*. New York: Random House, pp. 5-34.
- AXELROD, Steven Gould (1990): *Sylvia Plath: The Wound and the Cure of Words*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- BRITZOLAKIS, Cristina (1999): *Sylvia Plath and the Theatre of Mourning*. Oxford: Clarendon Press.
- BRONFEN, Elisabeth (1998): *Sylvia Plath*. Plymouth: Northcote House.
- BUNDTZEN, Lynda K. (2001): *The Other Ariel*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- BUTSCHER, Edward (1976): *Sylvia Plath: Method and Madness*. New York: Seabury Press.
- COX, C. B. y A. R. JONES (1964): «After the Tranquilized Fifties: Notes on Sylvia Plath and James Baldwin», *Critical Quarterly*. Nº. 6.2, Summer, pp. 107-122.
- DICKINSON, Emily (2002): *Selected Letters*. Ed. Thomas Johnson. Cambridge: Bellknap Press.

- ELIADE, Mircea (1957): *Mythes, rêves et mystères*. Paris: Gallimard.
- GILBERT, Sandra (1977): «"My Name is Darkness": The Poetry of Self Definition», *Contemporary Literature*, N°. 18, págs. 443-451.
- . (1978): «A Fine, White Flying Myth: Confessions of a Plath Addict», *Massachusetts Review*, N°. 19, pp. 585-603.
- HOLBROOK, David (1976): *Sylvia Plath: Poetry and Existence*. London: Athlone Press.
- HUGHES, Frieda (2004): «Foreword», Sylvia Plath. *Ariel: The Restored Edition*. New York: Harper Collins Publishers, pp. xi-xxi.
- JUHASZ, Suzanne (1976): *Naked and Fiery Forms: Modern American Poetry by Women: A New Tradition*. New York: Harper & Row.
- KOSTELANETZ, R. (1970): «Conversation with John Berryman», *Massachusetts Review*. N°. II, pp. 344-345.
- KROLL, Judith (1976): *Chapters in a Mythology: The Poetry of Sylvia Plath*. New York: Harper & Row.
- LOWELL, Robert (1965): «Foreword», *Ariel*. New York: Harper & Row, pp. vii-ix.
- MALCOM, Janet (1995): *The Silent Woman: Sylvia Plath and Ted Hughes*. New York: Vintage.
- MIDDLEBROOK, Diane (2003): *Her Husband: Hughes and Plath – A Marriage*. New York: Viking.
- NELSON, Deborah (2002): *Pursuing Privacy in Cold War America*. New York : Columbia University Press.
- ORR, Peter (1966): «Sylvia Plath», *The Poet Speaks*. New York, Barnes & Noble, p. 169.
- OSTRIKER, Alicia (1977): «The Nerves of a Midwife: Contemporary American Women's Poetry». *Parnassus*. N°. 6. i, pp. 69-87.
- PATEA, Viorica (1989a): *Entre el Mito y la Realidad: Aproximación a la obra poética de Sylvia Plath*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- . (1989b): «Influencias pictóricas en la poesía de Sylvia Plath», *Atlántis*. N°. 9, pp. 60-75.
- PEEL, Robin (2002): *Writing Back: Sylvia Plath and Cold War Politics*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press.
- PERLOFF, Marjorie (1990): «The Two Ariels: The (Re)making of the Sylvia Plath Canon», *Poetic License: Essays on Modernist and Postmodern Lyric*. Evanston: Northwestern University Press, pp. 175-97.
- PLATH, Sylvia (1981): *Collected Poems*. New York: Harper & Row.
- . (2000): *The Unabridged Journals of Sylvia Plath: 1950-1962*. Ed. Karen Kukil, New York: Anchor.
- RAMAZANI, Jahan (1994): *Poetry of Mourning: The Modern Elegy from Hardy to Heaney*. Chicago: University of Chicago Press.
- ROSE, Jacqueline (1991): *The Haunting of Sylvia Plath*. London: Virago.

- ROSENBLATT, Jon (1979): *Sylvia Plath: The Poetry of Initiation*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- ROSENTHAL, M. L. (1970): «Sylvia Plath and Confessional Poetry». En: Charles Newman: *The Art of Sylvia Plath*. Bloomington, Indiana University Press, pp. 69-76.
- SPENDER, Stephen (1970): «Warnings from the Grave». En: Charles Newman: *The Art of Sylvia Plath*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 199-203.
- STEINER, George (1970): «Dying is an Art», En: Charles Newman: *The Art of Sylvia Plath*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 211-220.
- STEVENSON, Anne (1989): *Bitter Fame: A Life of Sylvia Plath*. Boston: Houghton Mifflin.
- VAN DYNE, Susan (1993): *Revising Life: Sylvia Plath's Ariel Poems*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- . (2006): «The Problem of Biography». En Jo Gill: *The Cambridge Companion to Sylvia Plath*. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 3-20.
- WAGNER-MARTIN, Linda (1987): *Sylvia Plath: A Biography*. New York: Simon & Schuster.
- . (1999): *Sylvia Plath: A Literary Life*, New York: St. Martin's Press.

Recibido el 23 de abril de 2007
Aceptado el 20 de junio de 2007
BIBLID [1132-8231 (2007)18: 57-77]

La palabra inhabitable: Sarah Klassen y Simone Weil

Uninhabitable Words: Sarah Klassen and Simone Weil

RESUMEN

Este artículo analiza el sexto libro de la poeta canadiense Sarah Klassen, *Simone Weil: Songs of Hunger and Love* (1999), una colección de poemas y breves piezas en prosa donde la autora presta su primera persona a Simone Weil, filósofa francesa y mística recelosa del misticismo. Partiendo de la descripción de W.W. Meissner del hecho místico como inefable, intuitivo y libre de las coordenadas de espacio y tiempo, argumento que Weil no participó de esta experiencia. Por un lado, no dejó de escribir, como hizo santo Tomás de Aquino después de su unión con Dios. Y, por otro, trató de creer en la existencia de Dios a partir de criterios anclados en el orden de la realidad. Klassen, sin embargo, obedeciendo a la tradición menonita en la que se educa, entra intuitivamente en Weil, convirtiendo la experiencia de la francesa en una experiencia mística y transformándose, en el proceso de escritura, en la mística que Weil no fue.

Palabras clave: misticismo, hambre, deseo, *logos*, Dios, conocimiento.

ABSTRACT

This essay examines Sarah Klassen's sixth book, *Simone Weil: Songs of Hunger and Love* (1999), a collection of poems and brief prose pieces where the Canadian poet lends her first person to Simone Weil, French philosopher and mystic suspicious of mysticism. Following the lead of W.W. Meissner's theory on the mystic act as ineffable, intuitive and free from space and time, I argue that Weil did not participate in the experience. On the one hand, she did not stop writing, as Thomas Aquinas did after his union with God. On the other hand, she tried to believe in God's existence drawing upon criteria anchored in reality. Yet, Klassen, following up on the Mennonite tradition in which she was brought up, enters intuitively into Weil, transforming the latter's experience into a mystic one and becoming, in the process of writing, a mystic herself.

Key words: Mysticism, hunger, desire, *logos*, God, knowledge.

SUMARIO:

—. 1. Introducción a Simone Weil y Sarah Klassen. —. 2. La ley mística. —. 3. Locuacidad, argumentación racional y afirmación del yo en la obra de Simone Weil. —. 4. Ingravidez, iluminación e involuntarismo en *Simone Weil: Songs of Hunger and Love* de

1 Universidad de Jaén.

Sarah Klassen. — 5. Conclusión.

Sarah Klassen, poeta, narradora y editora, nació en 1932 en Winnipeg, Canadá, donde actualmente reside. Hasta la fecha ha escrito un libro de relatos, seis libros de poemas y ha co-editado *Poets in the Classroom* (1995), donde un grupo de escritores canadienses comparte sus ideas para enseñar poesía a niños y adolescentes. Ha sido galardonada con el premio Gerald Lampert Memorial (en 1989, por *Journey to Yalta*) y el National Magazine para poesía (por *In Retrospect*, en 2001). Ha quedado finalista en otras cinco ocasiones. En la actualidad prepara un nuevo poemario.

Su sexto libro, *Simone Weil: Songs of Hunger and Love* (1999), es una colección de poemas y pequeñas piezas en prosa que presta su primera persona a Simone Weil, filósofa francesa, mística que recelaba de los fenómenos extraordinarios², judía de estirpe y de formación agnóstica, individualista e introspectiva entregada a los más olvidados de la tierra³, asceta y activista política⁴. Weil, para quien «la caridad y la fe, aunque distintas, son inseparables» (Weil, 1998: 35), luchó contra el fascismo durante la Guerra Civil española, defendió con entusiasmo la liberación de las colonias y militó en la resistencia francesa de Londres en la Segunda Guerra Mundial. A favor de la justicia y la paz organizó campañas, actos de protesta, asambleas y reuniones. Participó en mítines y conferencias. Conoció de cerca el esfuerzo del agricultor y trabajó en fábricas para entender y ayudar a mejor organizar a las mujeres y a los hombres de la clase obrera. «Su actividad sindical era intensa», escriben Rosa Bueno y Gustavo Suárez, y continúan:

... y llevaba la coherencia a todos los terrenos. Simone había decidido ya disponer para sus propias necesidades sólo de la fracción de su salario equivalente al sueldo que pudiera corresponder a un maestro al principio del ejercicio de su profesión (seiscientos francos por mes). Lo que le auguraba una vida no precisamente confortable. Pensando que los

2 En *Carta a un religioso*, Weil escribe que los milagros no demuestran nada: «La noción misma de milagro es occidental y moderna; está ligada a la concepción científica del mundo, con la cual sin embargo es incompatible» (Weil, 1998: 44).

3 Yourgrau escribe que durante toda su vida Weil se resistió a solidarizarse con colectivos, estuviesen éstos organizados en torno a los parámetros de género, raza, religión, nacionalidad o al de una causa política (Yourgrau, 2001: 631).

4 La tendencia al activismo no es privativa de Weil. López-Baralt señala que es un rasgo general de la mística de Occidente y escribe: «Catalina de Siena participa en la crisis papal de Avignon, mientras que Juana de Arco ayuda a dirimir el futuro político de Francia armada como varón combatiente. Fue, como san Bernardo de Claraval, una forjadora de destinos nacionales. Reformar la orden del Carmelo era una empresa que implicaba grandes destrezas políticas, si vamos a juzgar por la labor diplomática que desplegó aquella gran corresponsal de Felipe II que fue Teresa de Jesús. Otro tanto Cardenal, a quien su vida contemplativa lanza a su vez a la acción política en su atormentada patria nicaragüense» (López-Baralt, 1996: 30).

parados no podían calentarse, decidió no calentar su habitación. Dormía con la ventana abierta y trabajaba sin fuego, cubierta de jerseys. (Bueno, Suárez: 1999: 15)

Su solidaridad con la zona ocupada también le lleva a negarse a comer más de lo que los soldados comían, lo que agrava su tuberculosis. A la edad de 34 años, el 24 de agosto de 1943, murió de inanición, un acto voluntario que algunos construyeron como la derrota de una mente desequilibrada.

Y es el sufrimiento de la renuncia lo que Klassen poetiza. *Simona Weil: Songs of Hunger and Love* se articula en tres movimientos: infancia, madurez y muerte de Weil, impulsados por los términos de Dios, hambre, alimento y voracidad. Weil, quien aspira a ser anónima, cultiva en el poemario de Klassen la difícil virtud de la negación para permitir que la gracia sobrenatural descienda sobre ella. Sólo abdicando de su personalidad y aniquilando su yo puede contemplar lo bello y lo verdadero. Para esta Weil este acto de contemplación es un acto de atención al que se llega por medio de la voluntad de rechazar lo que en nosotros es objeto. En este sentido, el sufrimiento es el principio del conocimiento puro y la condición del amor.

No obstante, ¿no es la filosofía voluntarista de Weil lo contrario del misticismo? ¿Es lícito escribir en primera persona la vida de alguien que usó su vida para anular su persona? ¿Qué ejercicio de empatía es el que se apropia del otro sin respetar su alteridad, el que lo engulle sin atender a su deseo? Empatía es «habitar en». ¿No es perversidad habitar en las palabras hostiles de quien no desea ser anfitrión? Y además, ¿No renuncia Klassen a su yo a favor del otro, fundiéndose ella, observadora, con Weil, observada?

La palabra mística tiene su origen en los misterios griegos y el término misterio a su vez proviene del verbo griego *myo* que significa «cerrar la boca o los ojos». Si Weil cerró la boca se resistió a cerrar los ojos, adoptando la costumbre del amante. Pues en el discurso del amor, «la más valiosa facultad del alma» (Weil, 1998: 48), el amante no se regala con los placeres del estómago sino con los de la vista.

De hecho, para Weil todo evoluciona hacia el amor, que constituye una ley mística. El amor a Dios, su posesión, es, pues, una experiencia extática, experiencia que W.W. Meissner, siguiendo a William James, define en base a tres parámetros: su inefabilidad, su cualidad intuitiva, cualidad que se puede ayudar a inducir por medio de la práctica ascética, y la liberación de las coordenadas espacio y tiempo (Meissner, 1995: 311-12).

Para honrar con el silencio el trance que no se podía decir, san Agustín y san Juan de la Cruz dejaron, ya saciados, de escribir. «“Tan desarticulado” quedó santo Tomás de Aquino después de atravesar la experiencia de la unión transformante que se dice que puso su pluma sobre la mesa y abando-

nó para siempre las sutilezas discursivas de *Suma teológica*», recuerda Luce López-Baralt (López-Baralt, 1995: 35). Y aún más: «es precisamente su afasia de contemplativos lo que nos persuade de la veracidad del testimonio que ofrecen en torno a su experiencia inenarrable» (López-Baralt, 1995: 39). También Weil predicó la austeridad verbal:

El papel de otras facultades del alma, comenzando por la inteligencia, es solamente reconocer que aquello con lo que el amor natural tiene contacto son realidades; que esas realidades son superiores a los objetos; y hacer silencio cuando el amor sobrenatural se despierta de una manera actual en el alma. (Weil, 1998: 49)

Es sólo, entonces, cuando la inteligencia hace silencio que el amor invade el alma. Pero Simone Weil se negó a hablar de Dios por negación y escribió por espacio de toda su vida, con la esperanza de que por la palabra la gracia del Espíritu Santo descendiera sobre ella, como había descendido sobre santo Tomás y san Agustín antes de abandonarla⁵, con la esperanza de verificar algo que su inteligencia no aceptaba. Ella, que pensaba que «los que piensan entrar en contacto con Dios a través de la experiencia (mística) cometen una blasfemia» (Bueno, Suárez: 1999: 29), intentó contactar con esa realidad última, sin conseguirlo, a pesar de la desesperación de su anhelo. Ella que pensaba que «No hay salvación sin “nuevo nacimiento”, sin iluminación interior, sin presencia de Cristo y del Espíritu Santo en el alma» (Weil, 1998: 41), creyó que el lenguaje sería el camino hacia esa iluminación y tendría la eficacia de una plegaria, pero se redujo a un grito, un grito de exigencia. Escribe: «La célebre frase “el gran Pan ha muerto” quería quizá anunciar, no la desaparición de la idolatría, sino la muerte de Cristo, siendo Cristo el gran Pan, el gran todo. Platón (*Cratilo*) dice que Pan es el “logos”. En el *Timeo* da este nombre al alma del mundo» (Weil, 1998: 28). Weil identifica *logos* y *pneuma* y continúa (48):

La prueba, lo verdaderamente milagroso, es para mí la perfecta belleza de los relatos de la Pasión, unida a algunas palabras deslumbrantes de Isaías: «Injurado, maltratado, no abría la boca» y de san

⁵ En noviembre de 1938 cuando estaba recitando un poema «tuvo la impresión de la presencia de Cristo», escriben Bueno y Suárez (Bueno, Suárez: 1999: 54), y citan de los cuadernos de Weil: «En este súbito apoderamiento de mi ser por Cristo, ni los sentidos ni la imaginación tuvieron nada que ver; sólo sentí a través del sufrimiento la presencia de un amor semejante al que se observa en la sonrisa de un rostro amado» (Bueno, Suárez: 1999: 54). Paradójicamente, sin embargo, Weil publica más tarde su gran obra, *Le Pensanteur et le grace* (1952), a la que siguen otras cinco monografías.

Pablo: «Siendo de condición divina, no se aferró a su categoría de Dios. Se vació...obedeciendo hasta la muerte y muerte de cruz... Fue hecho maldición». Esto es lo que me obliga a creer. (Weil, 1998: 48)

No es extraño que esta carta que envía al padre dominico Jean Couturier, donde expresa su deseo de saber si sus opiniones eran compatibles con su pertenencia a la iglesia, quedara sin contestación. Partiendo de una concepción neoplatónica de la realidad, Weil decía que «El alma está ligada al cuerpo y el cuerpo al universo entero» (Bueno, Suárez: 1999: 7). Y si el cuerpo es *logos*, ella que intentó que su lenguaje fuera tan ingrátido como su cuerpo, y que cuanto más escribía más adelgazaba, como si las palabras la consumieran, no encontró en él el alimento del pensamiento de la Pasión de Cristo. Si el alimento es el camino del conocimiento, como cuenta la historia del Génesis, es posible que la anorexia, por ser excesiva en su renuncia, sea una huida de él. Pero, ¿no se llega a Dios por una refutación del saber? (Bataille, 1972: 23). Sin embargo, son dos dominios de saber distintos y de distinto alcance, y el de Weil –que sabía mucho tras haber devorado a Marx, Descartes, Platón y Séneca– fue precisamente el que impidió su acceso a la verdad inmutable.

La palabra, pues, si bien la «bautizó con el bautismo de la penitencia» (Hechos 19:4), no la liberó del cuerpo, que es por el lenguaje. Antes bien, la hizo consciente de sus necesidades, de la misma forma que el hambre no anula lo específicamente humano, sino que lo intensifica, condenando al hambriento a la continua conciencia de habitar en el cuerpo. Y «en el alma», que es cuerpo, «no se puede asentar la luz de la divina unión si primero no se ahuyentan las afecciones de ella»⁶.

Así que su lenguaje, al contrario del de Isaías y san Pablo, produce, sin pretenderlo, sin quererlo, una afirmación del yo tal que no deja espacio al otro. Y desde ese yo, agnóstico y desnutrido, Weil trata de aprehender racionalmente lo inasible, esto es, buscar un criterio material que le obligue a creer. De ahí que centre la noción de Dios en las matemáticas: «¡Cuánto cambiaría nuestra vida si se viera que la geometría griega y la fe cristiana han brotado de la misma fuente!» (Weil, 1998: 70)⁷. Esta concepción científica de Dios requiere la violencia afirmativa de una forma y un modo: «Si las (opiniones) expreso en indicativo es sólo por la pobreza del lenguaje; necesitaría que la conjugación contuviera un modo suplementario» (Weil, 1998: 17). No obstante, no es la pobreza del lenguaje lo que le lleva a expresar en el verbo persona y tiempo, y a anunciar su

⁶ Esta oración de san Juan constituye el epígrafe de «Sweeney Agonistes» de T.S.Eliot, que en su versión reza: «Hence the soul cannot be possessed of the divine union, until it has divested itself of the love of created beings».

⁷ Escribe que «La concepción científica del mundo, bien entendida, no debe estar separada de la verdadera fe» (Weil, 1998: 45).

acción como real, sino el deseo de dar carácter objetivo a la idea del bien, esto es, descorder «la metáfora del “velo” o del “reflejo” aplicada por los místicos a la fe» (Weil, 1998: 37)⁸. Pero el bien no es demostrable lógicamente. Por eso ocurre que aunque asegura que los dogmas pierden su virtud de hacer «brotar en el alma una fuente de luz» (Weil, 1998: 43) desde el momento en que se los afirma, Weil no puede sino afirmarlos como principios innegables de su ciencia. «Así es, en realidad», repite una y otra vez (Weil, 1998: 50)⁹.

Esa «metáfora de “velo” o del “reflejo” aplicada por los místicos a la fe» es la que corre Klassen al citar los versos tristes de Weil, a quien disuelve en lo familiar de la tradición menonita en la que se educa¹⁰. Anne Szumigalski escribe en la contraportada: «Este (libro) es tanto un comentario sobre la vida y la obra de Simone Weil, como una entrada de corazón en la mente y la vida de la mística. En estos poemas Klassen nos hace percibir la vida interior de Weil, su obsesión con la vida del espíritu y con la mortificación del cuerpo». Y, a decir verdad, la de Klassen es una entrada intuitiva en una Weil que no entona una plegaria sino un credo de alabanza que contiene los principales artículos de la fe enseñada por los Apóstoles. En «Credo» Klassen escribe:

Pero les cuento mi alegría
cuando Dios vino a mí
una vez en el ático donde dormía
trayéndome pan y vino. (Klassen, 1999: 39)¹¹

Se descubre que en el texto de Klassen la palabra de Weil sigue siendo una palabra tenue, ligera, pero esta vez sí constituye el medio para la experiencia de

8 Según Weil es esa metáfora la que permite a los místicos «aceptar la enseñanza de la Iglesia no como verdad, sino como algo detrás de la cual se encuentra la verdad» (Weil, 1998: 37). La enseñanza de la Iglesia queda así definida como un velo que cubre la verdad espiritual de Dios. El Evangelio dice: «Moisés...ponía un velo sobre su rostro, para que los hijos de Israel no fijasen su vista en la gloria destinada a perecer. Pero se embotaron sus inteligencias. De hecho hasta el día de hoy en la lectura del Antiguo Testamento perdura el mismo velo, sin removerse, porque sólo en Cristo desaparece» (Epístola 2ª a los corintios, 3: 13-14). Como Moisés, pues, los místicos usan el velo para evitar que las miradas de los demás se concentren en lo material, y, sin embargo, en el fondo, con este gesto sólo consiguen que centremos nuestra atención en lo material como origen del misterio divino. Al descorder el velo entiendo que Weil hace desaparecer el misterio y confirma que la verdad existe sólo en el orden de la existencia real, lo que la hace necesariamente inteligible.

9 Bataille argumenta que la experiencia interior no puede tener su principio en un dogma o en una ciencia (Bataille, 1972: 17).

10 Ésta se caracteriza por seguir las prácticas bíblicas al pie de la letra. Curiosamente, es costumbre durante el servicio menonita que las mujeres se cubran la cabeza con un velo como símbolo de pureza.

11 En la versión original los versos leen: «But I tell them my joy / when God came to me / once in the attic where I slept / bringing me bread and wine» (39). Todas las traducciones del texto de Klassen son mías.

Dios. Por un lado, esa palabra que Klassen pone en boca de Weil expresa una verdad de la que Weil no duda porque mata lo que ella es¹². De ahí que el *logos* que en el principio era no suponga una afirmación del yo sino su negación: «Le he pedido a Dios que me haga tullida, que paralice mis brazos, mis muslos, mis piernas. Que inmovilice mi cuello y mi torso» (Klassen, 1999: 66)¹³. Y Dios lo hace. Por otro lado, en tanto en cuanto esta negación purifica a Weil de su apego a la materia la libera del cuerpo que puede privarla de Dios. Así se escribe:

Abandoné mi cuerpo
dejándolo caer como un abrigo viejo
o una duda tormentosa en un rincón
y ofrecí mi espíritu liberado,
desnudo al lírico y sagrado
misterio de la música. (Klassen, 1999: 48)¹⁴

Y, aún por otro lado, esta renuncia del cuerpo como si de un viejo abrigo se tratase se convierte en la realidad que da a la idea de Dios su autoridad. En otras palabras, es por la renuncia al último eslabón de lo real que existe el *logos*:

Sé que existe Dios:
él me ha dado la severa bendición
de la aflicción. (Klassen, 1999: 60)¹⁵

En esta lógica de renuncia=descarnación=entendimiento=alimento=*logos* es el deseo, el hambre o la carestía lo que prueba la existencia de Dios: «Dios existe porque lo deseo», escribe Klassen (Klassen, 1999: 27)¹⁶. Ya había adelantado que:

El deseo por lo que es perfecto
es perfección. No deja nada
por desear. Casi

12 Es como la palabra de los buenos apóstoles, quienes anuncian el Evangelio sólo tras haberse negado. Pablo dice: «Hermanos, vosotros sabéis cómo, de mucho tiempo ha, Dios me escogió entre vosotros para que por mi boca oyeseis los gentiles la palabra del Evangelio y la creyeseis» (Hechos 15: 7).

13 Escribe Klassen: «I have asked God to make me a cripple, paralyze my arms, thighs, legs. Immobilize my neck and torso» (1999: 66).

14 En el original reza: «I abandoned my body/dropping it like an old coat/or a troublesome doubt in a corner/and offered my unburdened spirit/naked to the lyrical and holy/mystery of music» (Klassen, 1999: 48).

15 En el original: «I know that God exists:/he has given me the severe mercy/of affliction» (Klassen, 1999: 60).

16 «God exists because I desire him» (Klassen, 1999: 27).

17 «Desire for what is perfect/is perfection. It leaves nothing/to be desired. Almost/it puts an end to hunger» (Klassen, 1999: 25).

pone fin al hambre. (Klassen, 1999: 25)¹⁷

Casi, pero no del todo, porque si el hambre se sacia también se sacia el deseo de Dios y con él se consume la prueba de su existencia. En este sentido, la Simone Weil de Sarah Klassen escribe no sólo porque tiene hambre sino porque desea tenerla, escribe para tener hambre, porque un acto de hambre es también un acto de amor:

Rechazamos la comida,
todo el consuelo.
Permaneceremos arraigados,
creciendo reprochablemente anémicos.
Si fuera necesario,
para siempre. (Klassen, 1999: 56)¹⁸

Aunque en ese «para siempre» parece mantenerse la primacía de la voluntad sobre el entendimiento, del querer sobre el conocer, al hallarse la voluntad determinada por una inclinación natural, el conocimiento de la verdad deviene en involuntario. Escribe Klassen:

Pensamientos de Dios
brotan como la sangre
por cada nervio y cada fibra
por las yemas de los dedos, la pluma, la tinta, a mi cuaderno. (Klassen, 1999: 63)¹⁹

Así, Dios se aloja en el cuaderno de Weil, en ella, de forma involuntaria y al hacerlo transforma su ejercicio místico en una experiencia pasiva. He aquí que si en esta colección Sarah Klassen se encuentra con Weil y se entrega a lo que ella percibe como su práctica mística, ¿no se confirma Klassen en ese proceso de escritura como la mística que Weil no fue?

BIBLIOGRAFÍA

BATAILLE, Georges (1972): *La experiencia interior*. Madrid: Taurus.
BUENO, Rosa & SUÁREZ, Gustavo (1999): *Biografía de Simone Weil*. Madrid:

18 «We refuse food,/all consolation./ We will remain rooted,/ growing reproachfully thin./ If need be, forever» (Klassen, 1999: 56).

19 «Thoughts of God/pour out like blood/through every nerve and fibre/through fingertips, pen, ink, into my notebook » (Klassen, 1999: 63).

Movimiento Cultural Cristiano.

KLASSEN, Sarah (1999): *Simone Weil: Songs of Hunger and Love*. Toronto: Wolsak and Wynn.

LÓPEZ-BARALT, Luce & PIERA, Lorenzo (eds.) (1996): *El sol a medianoche. La experiencia mística: tradición y actualidad*. Madrid: Trotta.

LÓPEZ-BARALT, Luce (1996): «El cántico espiritual de Ernesto Cardenal. Hacia la fundación de la literatura mística hispanoamericana». En: Luce López-Baralt & Lorenzo Piera (eds.). pp. 25-51.

MEISSNER, W.W. (1995): *Ignacio de Loyola. Psicoanálisis de un santo*. Madrid: Anaya.

WEIL, Simona (1998): *Carta a un religioso*. Madrid: Trotta.

YOURGRAU, Palle (2001): «Was Simone Weil a Jew?», *Partisan Review*. Vol. 68, Nº 4, pp. 631-41.

Recibido el 15 de julio de 2006

Aceptado el 9 de enero de 2007

BIBLID [1132-8231 (2007)18: 79-87]

«Swimming Lessons in the Salt Marsh»: la imaginación visual de Nancy Willard²

«Swimming Lessons in the Salt Marsh»: The Originality of Nancy Willard

RESUMEN

Este estudio aborda un recorrido por la obra poética de Nancy Willard centrándose en el carácter marcadamente visual de su imaginación, y estableciendo conexiones entre su obra y la de mujeres poetas norteamericanas que la precedieron, sobre todo Elizabeth Bishop. El frecuente recurso a la fantasía y la perspectiva infantil es común a ambas, y ello establece un nexo fácilmente explotable. Willard es capaz de recrear en su poesía un retorno a la infancia, a la inocencia que interpreta desde los ojos del niño una serie de situaciones ordinarias para el adulto, y logra a través de estas estrategias de defamiliarización que el lector disfrute de nuevo con acontecimientos triviales que adquieren una nota de aventura y magia.

Palabras clave: Poesía, [Willard, Nancy (1936-)], fantasía, visual, defamiliarización.

ABSTRACT

This essay proposes a study of Nancy Willard's poetic production focusing on the markedly visual quality of her imagination, and establishing connections between her work and that of earlier American women poets, especially Elizabeth Bishop. Their frequent resort to fantasy and child perspective constitutes a clear link in this tradition. Willard has the ability to recreate in her poems a return to childhood, to innocence, by interpreting the world through the eyes of a child, making the reader enjoy again ordinary events and scenes through her use of defamiliarization.

Key words: Poetry, [Willard, Nancy (1936-)], fantasy, visual, defamiliarization.

SUMARIO:

—. 1. Contexto. —. 2. Metáfora y perspectiva infantil. —. 3. Mitología poética. —. 4. Fuentes e influencias: Elizabeth Bishop. —. 5. Conclusión.

Existe en la poesía norteamericana una suerte de feliz genealogía trazable desde Emily Dickinson hasta nuestros días. Con mayores o menores diferen-

¹ Universidad de Castilla-La Mancha.

² Esta investigación ha contado con la financiación de la Junta de Castilla y León (SA 082A07).

cias, rasgos de originalidad, y características propias, una serie de poetas ha guardado en cierta manera el legado poético de Dickinson. Entre ellas tenemos sobre todo el eje Marianne Moore-Elizabeth Bishop, pero esta secuencia llega hasta hoy a través de Nancy Willard (Ann Arbor, 1936), celebrada autora de literatura infantil que también cultiva otros géneros y destaca especialmente en una poesía de corte fantástico, con una desbordante imaginación, un verso ligero y fluido, y una constante evocación de la perspectiva infantil.

La poesía de Nancy Willard sigue esquivando al público español de modo inexplicable. Tal vez su éxito como autora infantil ha provocado que no se la tomase en serio en este país. Su voz tiene un marcado carácter vernáculo, que en sus mejores momentos recuerda a Marianne Moore y sobre todo a Elizabeth Bishop y su aire de engañosa y solipsista trivialidad. Willard ha dado a luz a un universo de mitologías paralelas que nos devuelve a una infancia de cuentos y relatos fantásticos. Como ella misma propone en su obra ensayística:

Los más jóvenes y los más ancianos son narradores de historias por naturaleza. Cuando uno es muy anciano cuenta su pasado y suena como ficción. Y cuando uno es muy niño se inventa un pasado que suena real. En cualquier caso, solo hace falta un oyente para disparar la imaginación (1991: 156).

Dejando aparte su éxito como escritora infantil (en prosa y verso), es pasmosa la manera en que esta curiosidad infantil ha contagiado y condicionado su obra adulta, especialmente su poesía. De forma desarmante y sistemática plantea todas las preguntas que haría un niño de verdad y aporta respuestas imposibles para todas ellas, y esas respuestas traen consigo nuevas preguntas aún más profundas que sumergen al lector en un mundo de inocencia feliz donde las respuestas de los adultos no son cuestionadas sino utilizadas como fuente inagotable de nuevos interrogantes y misterios. Éstas son algunas de sus «Preguntas que me hizo mi hijo, respuestas que nunca le di»:

2. Hacen ruido las mariposas?

*El alambre en la boca de las mariposas
susurra oro.*

*Algunos hombres escuchan a las mariposas
incluso en invierno.*

3. Son parte de nuestra familia?

Nos olvidaron porque olvidamos volar.

[...]

7. Puedo comerme una estrella?

*Sí, con la boca del tiempo
que todo lo paladea.*

8. Se puede fotocopiar la luna?

Éste es el primer mandamiento:

Yo soy la luna, tu luna.

No adorarás a ninguna otra. (1996: 119-20)

Sus mitologías alternativas recuerdan a la poesía más temprana de Elizabeth Bishop, donde lo poético tiene un componente de sinsentido muy bien integrado. Podríamos hablar de universos hermanados. Los libros de Willard aparecen poblados por Dios, ángeles, animales parlantes, criaturas fantásticas y otras ordinarias convertidas en fantásticas por el ojo desfamiliarizador de la poeta. En «The Ballad of the Subway Train» [«La Balada del Metro»] (1926-27), una Bishop adolescente esbozaba un cuento ligero pero inteligente y prometedor, demostrando buenas maneras y una sutil ironía impropia de tan tierna edad². Se trata de un inusual mito de la creación que explica el origen de los vagones del metro como dragones que perdieron la gracia de Dios. El poema se abre con un primer verso propio de un cuento infantil, pero es que además Dios no es meramente una referencia temporal sino un personaje del argumento. En evidente referencia a las «Songs of Innocence and Experience» de William Blake, el poema se desarrolla basándose en antítesis y contrastes, y la primera parte está dedicada a los juegos alegres y descuidados de los dragones, hasta el momento de su travesura:

Hace mucho, mucho tiempo, cuando Dios era joven,
La tierra aún no tenía su sitio.
Enormes dragones vivían entre los planetas
Y se arrastraban reptando por el espacio.

[...]

Hasta que una noche se comieron
Un enjambre de estrellas recién hechas.

Y cuando Dios los vio repletos

² El poema permaneció inédito hasta 1991, cuando Travisano incluyó el texto completo acompañando su ensayo en el *Western Humanities Review*.

Con sus panzas escamosas satisfechas
 Su ira hizo temblar a los planetas
 Y esto es lo que dijo:

«Os habéis alimentado, bestias insaciables,
 De las estrellas tiernas.
 Por vuestra glotonería—
Os haré vagones del metro!» (citado en Travisano)

Estas estrellas, todavía calientes, como recién salidas del horno, son el equivalente que una Bishop juguetona propone para la manzana del Jardín del Edén. Las referencias al Génesis son claras: el pecado original y los ángeles caídos se funden en esta especie de fábula, y el castigo divino consiste en convertir a estos dragones privilegiados y libres en vagones de metro, relegados a una existencia esclavizada, atados uno tras otro, por túneles subterráneos, como siervos de una raza visiblemente inferior, la humana. La versión junior de una Bishop experta en desfamiliarización ya se negaba desde el colegio a aceptar la vida subterránea de los trenes con resignación utilitaria. Alrededor del poema flotan todo tipo de connotaciones sin llegar a cristalizar, pero indudablemente enriqueciéndolo para el lector. Los túneles subterráneos representan el infierno al que los dragones caídos son enviados como castigo por un Dios airado, pero también componen, a través de un cliché casi fosilizado hoy en día, nuestro laberíntico subconsciente; de hecho los túneles canalizan esos impulsos que reprimimos los humanos, nuestra energía como dragones. Es interesante el paralelismo entre estos túneles y los que aparecen posteriormente en el poema de Bishop «The Man-Moth.» En él los túneles y los vagones protagonizan otro juego de oposiciones, en este caso entre un mundo subterráneo, el de la superficie, y la luna. La descripción que hace Bishop de la triste suerte que corren finalmente los dragones parece, como decía, inspirada por la inversión de los acontecimientos en el poema de William Blake «The Chimney Sweepers» (la versión de las «Songs of Innocence»). Blake, se hace necesario mencionarlo, es un referente común tanto a Bishop como a Willard. Si en Bishop el juego y la inocencia descuidada de los dragones acaban mal, en túneles oscuros y estrechos, llenos de hollín, en el poema de los deshollinadores de Blake se producía justo lo contrario: en el sueño de Tom sus compañeros eran liberados de las estrecheces de las chimeneas y salían a jugar a la orilla del río. Dentro de esta «Balada del Metro» también se produce un interesante juego de opuestos, y esa serie de oposiciones se apodera del poema, con una nueva evocación literaria, en este caso de la poesía de los Metafísicos ingleses (por los que Bishop sentía especial predilección): espacio infinito/agujero estrecho, dragón/topo, luz/oscuridad, cielo/tierra y –más juguetona que nunca–

sol/semáforos:

Criaturas que habían visto
El sol radiante cara a cara,
Ahora iluminadas por débiles rayos
De nítido rojo y verde.

Así que cuando traspaséis la oscuridad
En esos carros del diablo, recordad
Que en realidad son los dragones
Que se comieron a las estrellas.

La estrofa final recoge, muy acertada y típicamente, la estructura del cuento de hadas, dirigiéndose a una audiencia con una admonición o advertencia, aunque –menos típicamente– sin enseñanza moral. Aquí prevalece el simple recordatorio de que la realidad es algo romántico que corremos el riesgo de ignorar por ir a lo práctico. Es una advertencia no moralista, no didáctica, que se limita a mostrarnos el lado excitante de nuestra aburrida existencia, en vez de intentar extraer una moraleja del incidente y la suerte que corrieron los dragones –aunque a priori se prestaba a ello especialmente.

También Willard enfoca con una luz original la cualidad artificial de los objetos hechos por el hombre, para poder subvertirla a continuación. Con una afición compartida (con Bishop, naturalmente, y con tantas otras) por la luna como inspiración, Willard abre «Night Light» rechazando la comparación infantil luna-queso, pero sólo para llevarla más lejos, para enfatizar el origen japonés (al menos es oriental) de una lámpara ordinaria de masiva producción industrial:

La luna no es un queso verde
Es de cerámica y luce en esta habitación.
Tiene una bombilla de 10 vatios y un lema:
Made in Japan.
[...]
La caja no decía *Luna*.
Decía *Este lado hacia arriba*.
Envolví la luna en mi cesta
[...]
Es hora de encender la luna
Es hora de vivir bajo una luz diferente. (1996: 121-22)

En esto recuerda al John Ashbery (otro admirador de Bishop, incidentalmente) que cierra su poema «Elephant Visitors» con la misma expresión dicha

por una flor de loto de plástico: «Esperen, el loto / quiere decir algo: está HECHO EN JAPÓN» (1992: 96). Al final Willard logra subvertir las connotaciones negativas de la lámpara corriente mediante el sencillo consuelo romántico de que al menos así podemos encender y apagar la luna a voluntad. Hay entre tanta leyenda y tanta magia una consideración acerca de lo sobrenatural que aproxima a Bishop y Willard aún más. La intromisión de lo sobrenatural en contextos cotidianos tiene casi mayor efecto en sus poemas que lo propiamente mágico, donde tras una *suspension of disbelief* ya valdría casi todo. Cuando irrumpe lo sobrenatural en lo cotidiano se trata de un «uncanny» freudiano muy similar a lo que practica Bishop. Como dice la propia Willard,

Por sobrenatural, me apresuro a añadir, no me refiero a fantasmas [...] Me refiero al mundo visible y tangible que se libera de las leyes que –en la vida ordinaria– separan espacio y tiempo. Por vuestra propia experiencia sabéis que lo sobrenatural no está más alejado que vuestros propios sueños nocturnos. No creo que haya ni haya habido un solo escritor que no recurra al caos curativo de los sueños como material para sus historias. Aquí se alza un mundo de sucesos salvajes y temibles que se desvanece piadosamente al abrir los ojos. Pero ocasionalmente estos hechos se filtran en nuestra existencia cotidiana y la iluminan. (1991: 163)

Elizabeth Bishop era una autora muy cuidadosa con el efecto que buscaba al introducir lo sobrenatural en lo doméstico, y estaba muy alerta contra la poesía que explota lo doméstico como algo exclusivamente femenino. A escritoras noveles les recomendaba específicamente evitar un énfasis peligroso sobre las actividades «femeninas» si no iban a hacer uso de la fantasía en sus poemas. En ese sentido se podría decir que nunca terminó de superar la ansiedad que le producía la comparación con los poetas varones de su generación, y desde luego nunca adoptó la estrategia de reapropiación orgullosa de las tareas domésticas como otras artistas de su época³:

Hay una cosa contra la que creo que debería advertirte...Cuidado con el elemento femenino. Está bien hasta cierto punto, pero no creo que deba ser exagerado, en mi opinión: la belleza de cacerolas y cacharros, la simpleza de las tareas del hogar (que ni son bellas ni simples), las sonrisas de los bebés (que son meros reflejos), y demás. Los HOMBRES no hablan de ser HOMBRES todo el tiempo en sus poemas, y yo no creo que las mujeres deban hacerlo tampoco. (Citado en Dodd, 125-26)

³ Si pensamos en poemas como «Sestina» donde lo mágico ocurre en la cocina, pensemos también que es sólo un poema frente al uso de la cocina que hacen pintoras como Leonora Carrington o Remedios Varo, por ejemplo.

La relación entre el poeta y la luna también es problemática para Willard (de nuevo al igual que Bishop en su «The Man-Moth»). En «The Poet Tracks Down the Moon» («El Poeta Persigue a la Luna») el poeta-cazador pronto se convierte en presa mediante el uso de un ingenioso recurso visual, la forma de la «C» del creciente como anzuelo. El poeta-cazador (ostensiblemente masculino en el uso pronominal, igual que el «Man-Moth» de Bishop) no logra poseer a la luna, sino que es poseído/está obsesionado por ella:

Al río arroja la primera letra
de su lengua, la creciente, la trampa abierta.

Se usa en *capaz* y *clarividente*. La lanza
como pan para pescar al poeta que presto
nada hacia su red. Cuando él camina la luna
cuelga el fino alambre alrededor de su tobillo,
prende un diminuto anzuelo de las agallas de su corazón. (1996: 86)

Entre Willard y Bishop incluso la elección de formas y estrofas poéticas es similar: baladas, *nursery rhymes*, y toda clase de formas menores elaboradas con un verso libre extremadamente fluido, dotado de talento «natural» y esporádicamente salpicado de una rima aquí y allá. Si acaso podría decirse que Willard favorece abiertamente la rima como recurso (donde la estrofa lo pide, quiero decir, algo que a menudo tiene que ver con la evocación de la infancia o la adopción de una perspectiva infantil) mientras que en Bishop la rima parece pedir perdón por haberse colado en el poema.

Willard también comparte con Bishop un gusto Magritteano por la denuncia de lo absurdo en situaciones de la vida cotidiana. Con frecuencia su elección de excusas poéticas es intrigante y altamente original. Entre las que más encontramos los brillantes poemas inspirados por titulares sacados de las páginas deportivas. Este tipo de préstamo remite de nuevo al «Man-Moth» que Bishop tomó de una errata en el New York Times (en vez de «mammoth» [«mamut»] imprimieron «man-moth» [«hombre-polilla»]). Aquí Willard deliberadamente interpreta de forma literal los titulares para llegar a poemas acerca de cómo los santos pierden la espalda («Saints Lose Back», el equipo de San Luis vuelve a perder), un búfalo escapa del sótano («Buffalo Climbs Out of Cellar», el equipo de Buffalo sale de una mala racha) o los tigres agitan (*sacuden*) las jarras de nuevo («Tigers Shake up Pitchers Again»). Willard se obliga intencionadamente a imaginar situaciones (extremadamente improbables) donde estos titulares pudiesen tener sentido tomados al pie de la letra, y la historia de cómo podrían

ser posibles.

También hay en su poesía una cualidad visual extremadamente original que se expresa a veces a través de recursos tradicionales como reconocer objetos en las formas de las nubes: «He visto peces en el cielo y un perro / hundirse en una oveja al perseguir un pájaro / con un paso tan majestuoso que colgaban como un friso / de humo esculpido» (2004: 28); pero no es infrecuente encontrar esquemas mucho más elaborados. Su poesía se suele ver enriquecida por complejas metáforas visuales:

Empezad por aquello que conocéis, les digo a mis alumnos.
 Detroit, Nueva York, Ann Arbor, Battle Creek–
 las carreteras que parten como patas de araña desde ciudades familiares⁴
 son rojas como arterias que abastecen el corazón
 y traen noticias frescas a las ciudades distantes. (1996: 195-96)

En esta línea, títulos de poemas como «The Migration of Bicycles» («La emigración de las bicicletas» como si fuesen rebaños) o «The Absence at the Swing» («La ausencia en el columpio») hablan por sí solos. Pero tal vez Willard saca su mejor faceta de Bishop cuando las conexiones visuales son formuladas en términos de simples comparaciones entre los objetos cotidianos más dispares. Un ejemplo claro es este símil de alabanza hacia la lámpara de Aladino. Un objeto exótico y oriental, supuestamente raro en sí mismo, es desfigurado de manera sumamente rebuscada y sin piedad:

Admirad esta lámpara, forjada
 de cobre. Es rara

 como un zapato ortopédico
 o un ataúd para plátanos. (2004: 25)

Más convencional –pero también de manera más sofisticada– Willard describe a las cebollas en «Onionlight» como «luminosas» a pesar de su origen subterráneo, precisamente por su condición (polisémica) de «bulbos», como en las bombillas («lightbulbs» en inglés). En cualquier caso esto no frena su progreso de esta metáfora a otra distinta, basado en la estructura interna en numerosas capas de la cebolla, una metáfora que evoluciona a su vez de lo

⁴ La traducción mata la brillantez del recurso original. Las posibilidades de la lengua inglesa permiten a Willard acuñar un verbo de movimiento mediante la adición de «-off» al término «spider» («araña») y al igual que en castellano existe el verbo «serpentea» en este caso Willard utiliza un neologismo, el verbo «to spider off» para describir el patrón visual de la red de carreteras que se extiende desde un punto como las ocho patas que salen del cuerpo de la araña. Luego es fácil

textil a las hojas de un calendario:

Sacos repletos de luz, capa sobre luminosa capa,
un calendario subterráneo, de páginas peladas finamente rayadas
pero impresas sin mes ni medida
y puras como el húmedo beso de la perla. (1996: 176)

Ávida lectora de los clásicos, con especial predilección por Carroll y los Hermanos Grimm, Willard no podía dejar de incluir su particular homenaje a un icono de los cuentos de hadas como es la manzana. Nubes con forma de manzana –que de nuevo recuerdan típicamente a Magritte– aparecen en su poema «Cielo, Nubes, Manzanas». Y su «Manzana» declara orgullosa: «Soy la dueña de secretos. / Envenenadme. Mi carne permanece discreta / y muestra sólo su lado sano» (2004: 22).

Pero Willard se vuelve más interesante a medida que se complica. Tras leer su «Camera Obscura» (1996: 56-57) el lector se pregunta si realmente esa crítica de la fotografía es en serio. Tal énfasis en el carácter antinatural de la fotografía no parece desdeñable, pero tampoco comprensible cuando viene de alguien que celebra continuamente su curiosidad por lo cotidiano. Cada término utilizado emana connotaciones negativas, y a pesar de toda esta antipatía no parece encajar con lo que hemos leído hasta ahora de su poesía. La palabra «resurrecciones» por sí sola no conlleva nada negativo; antes al contrario, podría pasar por una virtud, pero premodificada por «antinaturales» (¿qué sería una resurrección «natural»?) nos deja poco margen de duda. La siguiente estrofa es incluso menos ambigua, y el fotógrafo-matrona se convierte repentinamente en asesino de la ley natural:

Fotógrafo,
matrona
de lo bello y lo abortado,
cuando has cubierto las ventanas
contra toda luz natural
estás listo para comenzar
estas resurrecciones antinaturales.

La cubeta de ácido silba.
La roja luz inocua muestra
las manos de un asesino
y su minucioso crimen
contra la memoria, contra la ley natural.

Sólo varios versos después encontramos una posible redención de la prácti-

ca fotográfica a través del vocabulario utilizado. Términos tales como «nacen» y la referencia a «aquéllos a los que amamos» parece ofrecer un alivio en contraste con la percepción negativa de la fotografía dada hasta ahora en el poema. En un nuevo alarde de creatividad Willard compara el proceso de revelado de la película fotográfica con la espera de los miembros de una sesión de espiritismo, invocando la presencia de los que se han ido:

Sumerges la página en blanco
 en el fluido
 del que nacen estas cosas
 y esperamos
 como en una sesión de espiritismo
 invocando la imagen de aquéllos a los que amamos.

La *imagen* de los que amamos no es sin embargo necesariamente lo que se aparece (si es que se aparece algo en absoluto) en una sesión de espiritismo. «Imagen» es lo que requiere la fotografía. Lo que resulta problemático es la manera en que la adquisición de definición y detalle en la imagen es descrita subsiguientemente mediante dos procesos naturales diferentes (aunque relacionados): «Como fruta verde que madura / ... / oscureciéndose, ganando fuerza y consistencia / como un excelente vino.»

En el curso de este breve recorrido por la obra poética de Nancy Willard he intentado hacer ver paralelismos entre su poesía y una tradición o genealogía de poesía de mujeres caracterizada por una imaginación visual altamente desarrollada y protagonista en su obra. Esta continuidad se manifiesta especialmente rica en la comparación con la poesía de Elizabeth Bishop, marcada por el retorno a un universo de inocencia perdida que ahora se recupera de algún modo en sus páginas. Los cuentos de hadas reviven en la poesía de Willard, cuya imaginación visual es especialmente aguda y produce conexiones entre los objetos y situaciones más remotas entre sí. Con un lenguaje y dicción no muy lejanos de su propia obra para el público infantil, Willard logra devolvernos a una infancia que es sustancialmente más idílica que la de Bishop y viene caracterizada por una fantasía aparentemente inagotable donde casi todo parece posible.

BIBLIOGRAFÍA

- ASHBERY, John (1992): *Hotel Lautréamont*. Nueva York: Knopf.
 BISHOP, Elizabeth (1993): *The Complete Poems 1927-1979*. Nueva York: Farrar.
 DODD, Elizabeth (1992): *The Veiled Mirror and the Woman Poet*. Columbia: U of

Missouri P.

TRAVISANO, Thomas (1991): «Heavenly Dragons: A Newly Discovered Poem by Elizabeth Bishop» *Western Humanities Review* (Primavera), pp. 25-33.

WILLARD, Nancy (1991): *A Nancy Willard Reader: Selected Poetry and Prose*. Hanover y Londres: UP of New England.

_____. (1996): *Swimming Lessons: New and Selected Poems*. Nueva York: Knopf.

_____. (2004): *In the Salt Marsh*. Nueva York: Knopf.

Recibido el 4 de mayo de 2007

Aceptado el 2 de julio de 2007

BIBLID [1132-8231 (2007)18: 89-99]

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:

Oculta 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

«Ser testigo es necesario»²: la poética política de Margaret Atwood

*«Witness is What You Must Bear»:
Margaret Atwood's Poetic Politics*

RESUMEN

La relación entre literatura y compromiso político es una preocupación central de la escritora canadiense Margaret Atwood (Ottawa, 1939) que no se limita a su obra literaria, sino que se completa y reafirma con su militancia en organizaciones como Amnistía Internacional. Desde su dimensión como autora comprometida con la defensa de los derechos humanos, este ensayo presenta una aproximación a la poética política de Margaret Atwood a través del comentario de sus colecciones de poemas publicadas en las décadas de los setenta y de los ochenta. Del análisis de dichos poemarios se desprende que la política, entendida como la organización humana del poder, es un aspecto esencial para comprender su obra, pese a que muchos críticos hayan ignorado el contenido socialista y democrático de su producción literaria.

Palabras claves: Margaret Atwood, Literatura Canadiense, Poesía política, Literatura y poder, Literatura y derechos humanos, Política canadiense, Foucault.

ABSTRACT

The relationship between literature and politics is a central preoccupation for the Canadian writer Margaret Atwood, which is not restricted to her literary works, but is, rather, completed and reaffirmed by her belonging to organizations such as Amnesty International. Approaching Atwood as a writer who is engaged with the defence of human rights, this essay explores her collections of poetry published in the Seventies and Eighties. The analysis of these collections proves that, although critics have usually ignored the democratic-socialist content of Atwood's writing, politics is an essential issue to understanding her works.

Key words: Margaret Atwood, Canadian Literature, Political poetry, Literature and power, Literature and human rights, Canadian politics, Foucault.

SUMARIO:

—. 1. Introducción. —. 2. Poemas políticos de la década de los setenta: *Juegos de poder* (1971) y *Poemas de dos cabezas* (1978). —. 3. El compromiso político de Margaret Atwood en *Notas para un poema que nunca podrá ser escrito* (1981). —. 4. Conclusión

1 Universidad Autónoma de Madrid.

2 «Witness is what you must bear» (Atwood, 1990: 265).

Ver con claridad este mundo / es ver con los ojos llenos de lágrimas³
(Margaret Atwood, «Notas para un poema que nunca podrá ser escrito»)

Introducción

La relación entre literatura y compromiso político es una preocupación central de la escritora canadiense Margaret Atwood (Ottawa, 1939), como ella misma revela en este discurso dirigido a Amnistía Internacional⁴:

El tema que vamos a tratar cada vez tiene más importancia [...]: ¿cuál es la responsabilidad del escritor, si es que tiene alguna, con la sociedad en la que vive? [...] el arte [debe ser] un espejo que refleje la vida... [y no] una especie de Disneylandia espiritual que contenga... todos los paraísos del escapismo que son mucho más agradables que la compleja realidad. [...] Situar la política y la poética en dos compartimentos estancos es un lujo [...] El escritor cuenta con tres armas para luchar contra los regímenes políticos dictatoriales: la imaginación humana en todas sus formas; el poder de comunicar y la esperanza.⁵

El perfil político de Atwood no se limita a su obra literaria, sino que se completa y reafirma con su militancia en organizaciones como la citada Amnistía Internacional o PEN, una asociación de escritores implicados en la defensa de los derechos humanos. Aunque siempre ha negado su adscripción al movimiento feminista, los años de su formación a finales de los cincuenta y principios de los sesenta coinciden con la segunda ola del feminismo en Norteamérica, y ha confesado que *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir y *La mística femenina* de Betty Friedan son obras que marcaron su trayectoria (Somacarrera, 1999: 179). En un ensayo titulado «Villanas de manos manchadas» publicado en el volumen *La maldición de Eva*⁶, ha reconocido las aportacio-

3 «The facts of this world seen clearly / are seen through tears» (Atwood 1990:262). Las traducciones al castellano de los ensayos y los poemas de Atwood que se incluyen en este ensayo son mías, excepto las de los incluidos en *La maldición de Eva*.

4 Este texto fue publicado después como ensayo en el volumen *Second Words* (*Segundas palabras*).

5 «The subject we have come together to address is one which increases in importance [...] art [should be] a mirror held up to life [and not] a Disneyland of the soul, containing...all the other Escapelands which are so much more agreeable than the complex truth. [...] Placing politics and poetics in two watertight compartments is a luxury, [...] The writer...retains three attributes that power-mad regimes cannot tolerate: a human imagination...the power to communicate; and hope.» (Atwood, 1982: 393, 394, 397).

6 Margaret Atwood, *La maldición de Eva* (Barcelona: Lumen, 2006), prólogo de Mercedes Monmany y traducción de Montse Roca.

nes del movimiento feminista a la literatura, entre las que destacan una mirada crítica a la forma como se ejerce el poder en las relaciones entre ambos sexos (Atwood, 2006a: 86).

Traducida a más de veinte lenguas y publicada en veinticinco países, Atwood no es sólo la máxima representante de la literatura canadiense actual, sino una de las escritoras más significativas del panorama literario occidental. Ganadora del Premio Booker por su novela *El asesino ciego* en el año 2000, es, además, candidata permanente al Premio Nobel de Literatura. Su amplia obra, que incluye prácticamente todos los géneros literarios, ha tenido un enorme impacto en el discurso crítico. Como muestra de ello, sirva señalar que es una de las pocas autoras –si no la única– que, en vida, ha recibido el reconocimiento suficiente para que se organice un congreso internacional dedicado exclusivamente a ella⁷ y para que la editorial de la Universidad de Cambridge publique una introducción a su obra⁸. En un artículo aparecido en el diario *El País*, la escritora Ana María Moix se refiere a Margaret Atwood en los siguientes términos: «una poeta excelente, autora de una quincena de poemarios merecedores de varios premios, dentro y fuera de nuestro país» (2001: 3). Moix traduce, además, la explicación de la escritora sobre su peculiar dualidad como poeta y novelista: «En mi opinión, la poesía se nutre de la parte melancólica del cerebro, y si no haces nada para evitarlo, te encuentras caminando lentamente por un largo túnel sin salida. Yo he evitado esta situación convirtiéndome en ambidiestra: también escribo novelas» (del ensayo «Bajo el Pulgar: Cómo me convertí en poeta», citado en Moix, 2001: 3). En otro ensayo, Atwood comenta de manera humorística la dimensión trágica asociada habitualmente a las mujeres poetas: «Había ciertas convenciones asociadas a las mujeres poetas; algunas tenían que encerrarse en un armario (como Emily Dickinson), o contemplar la vida desde los agujeros de una mortaja (como Christina Rossetti), o emborracharse o suicidarse para ser verdaderas poetas»⁹.

Desde su dimensión como autora comprometida con la defensa de los derechos humanos, en este ensayo realizaré una aproximación a la poética política de Margaret Atwood a través del comentario, en primer lugar, de sus colecciones de poemas publicadas en la década de los setenta. A continuación,

7 El congreso se celebró en la Universidad de Ottawa en abril de 2004 con el título de «Margaret Atwood: The Open Eye» («Margaret Atwood: el ojo abierto»). Una selección de los trabajos presentados se acaba de publicar en un volumen con el mismo título que el congreso (University of Ottawa Press, 2006).

8 *The Cambridge Companion to Margaret Atwood* (Cambridge University Press, 2006), editado por Coral Ann Howells.

9 «There were certain conventions attached to women poets; they might have to shut themselves up in a cupboard (pace Emily Dickinson) or look at life through the wormholes in a shroud (pace Christina Rossetti) or drink or kill themselves in order to be real poets.» (citado en Sullivan, 1988: 159).

abordaré su etapa de mayor compromiso político, los primeros años de la década de los ochenta, a través de su secuencia poética *Notes Towards a Poem that Can Never Be Written*.

Poemas políticos de la década de los setenta: *Juegos de poder* (1971) y *Poemas de dos cabezas* (1978)

El tema del poder en la literatura ha interesado a Margaret Atwood desde el principio de su carrera. La preocupación por el poder sexual y político aparece por primera vez en su poemario *Power Politics* (*Juegos de poder*) y continúa a lo largo de toda su obra llegando hasta sus dos últimas novelas, *El asesino ciego* (2000) y *Oryx y Crake* (2003), con pinceladas en casi todas sus colecciones de poemas y ensayos. Uno de los textos fundamentales para comprender el tema del poder es el titulado «Notes on *Power Politics*» («Notas sobre *Juegos de poder*» 1973), en el que Atwood define claramente su visión sobre este concepto:

El poder es nuestro medio ambiente. Vivimos rodeados por él; invade todo lo que somos y hacemos, de manera invisible y silenciosa, como el aire [...].

A todos nos gustaría tener una vida privada separada de la pública donde no existieran ni los gobernantes ni los gobernados, ni las jerarquías, ni los políticos, sólo la igualdad y las personas libres. Sin embargo, debido a que todas las culturas son sistemas cerrados y nuestra cultura está basada en el poder, esto es imposible, o al menos muy difícil. (Atwood, 1973: 7; traducción en Somacarrera, 2000: 68)

La escritora ofrece la siguiente definición de la palabra *política* que, una vez más, vincula lo personal y lo público:

La política, para mí, es lo que permite a alguien hacerle algo a otra persona... La política [...] no sólo son las elecciones [...]. La política tiene que ver con la manera en que las personas ordenan sus sociedades, a quién se adscribe el poder, quién se considera que tiene poder. El poder es fundamentalmente adscripción¹⁰.

Aunque Atwood ha afirmado que sus ideas sobre el poder proceden de sus

10 «Politics, for me, is everything that involves who gets to do what to whom...It's not just elections [...] Politics really has to do with how people order their societies, to whom power is ascribed, who is considered to have power. A lot of power is ascription.» (Ingersoll, 1990: 149).

lecturas históricas y políticas, así como de la obra de Shakespeare, y de su observación de los cambios históricos¹¹, existen ciertas similitudes entre su percepción de este concepto y las teorías del filósofo francés Michel Foucault. Según Foucault, el poder como sustantivo, «*le*» *pouvoir*, no existe (1980: 198). Al igual que Atwood, el filósofo ve el poder como una especie de energía omnipresente (Foucault, 1978: 93) y objeto de una lucha constante (1976: 204). Para él, el poder no reside en un punto, (1983: 188), sino que consiste, en realidad, en un haz más o menos organizado, más o menos piramidalizado, más o menos coordinado, de relaciones. (1983: 188).

Como ya he indicado antes, *Power Politics* (1971) supone el inicio del recorrido por el tema de los juegos de poder en el ámbito público y personal en la obra poética de Atwood. El libro puede ser considerado una respuesta a la obra seminal de Kate Millett *Sexual Politics* (1971), en la que las relaciones sexuales heterosexuales son definidas en términos políticos (Stein, 1999: 30)¹². Puesto que en otros trabajos (Somacarrera, 1999), he interpretado ya este libro como un tratado sobre la lucha por el poder sexual entre hombre y mujer, en este ensayo voy a realizar una lectura estrictamente política de alguno de los poemas de esta colección, comenzando con el epigrama inicial:

encajas en mí
como el gancho en su presilla

un anzuelo
un ojo abierto¹³
(Atwood, 2000: 25)

Estos versos presentan una visión chocante de las relaciones sexuales basada en la transición de una imagen de felicidad doméstica –la de los dos primeros versos– a una escena de horror en los dos últimos (Somacarrera, 1999: 184 y 2000: 13). Sin embargo, el poema realiza un comentario de repercusiones mucho más amplias sobre el abuso del poder y la violencia en cualquier contexto, ilustrando la noción que Atwood tiene de la política como la capacidad de alguien para hacerle algo a otra persona. La escritora ha confesado que la imagen de los dos últimos versos fue inspirada por la escena en la que una

11 Correo electrónico dirigido a la autora de este ensayo.

12 Sin embargo, el uso de metáforas políticas para describir la relación entre el hombre y la mujer tiene una larga historia en la literatura y se remonta a los sonetos de Shakespeare y a la poesía metafísica inglesa. Jean Mallinson ha observado que en el carácter argumentativo de la poesía amorosa de Margaret Atwood se percibe la influencia de John Donne (1985: 5).

13 Las traducciones al castellano de los poemas de *Power Politics* corresponden a la edición de Hiperión (*Juegos de poder*, 2000), versión, introducción y notas de Pilar Somacarrera Íñigo. «You fit into me / like a hook into an eye / a fish hook / an open eye» (Atwood, 2000: 24).

cuchilla de afeitar entra dentro de un ojo de la película *Un perro andaluz* de Luís Buñuel, una referencia que aparece de manera explícita en uno de los poemas más claramente políticos de la autora, *Notes Towards a Poem that Can Never Be Written* (*Notas para un poema que nunca podrá ser escrito*): «La cuchilla que corta el ojo / es una escena de una vieja película. / También es una verdad. / Ser testigo es necesario»¹⁴. Nos advierte Atwood en estos dos poemas de que no se puede cerrar los ojos ante la violencia, y de que, por muy doloroso que sea, es necesario ser testigo y observador consciente de los abusos de poder. Especialmente alerta debe estar el escritor, cuyo papel es el de ser una lente que focaliza el mundo (Atwood, 1982: 394).

La segunda parte de *Juegos de poder* se abre con otro breve poema, en el que, según George Bowering (1990: 83), la metáfora central convierte a la voz femenina en primera persona en Canadá, mientras que el «tú» al que se dirige es Estados Unidos:

Imperialista, apártate
de los árboles, dije.

Es inútil: andas hacia atrás,
admirando tus propias huellas¹⁵. (Atwood, 2000: 53)

Aunque el yo califica al tú de «Imperialista», el destinatario del insulto se revela como un sujeto patético que «anda hacia atrás», inmerso en su propio narcisismo. En este alegato contra el imperialismo, se entremezclan la política sexual y la internacional, así como las preocupaciones ecologistas de Atwood, que en su ensayo «Notes on Power Politics» se refiere al permanente afán colonizador del hombre: «el hombre se siente obligado a conquistar, ya sea a otros hombres, a mujeres, o a la naturaleza.»¹⁶ Un diálogo similar entre Canadá y Estados Unidos se establece en el poema «Backdrop addresses cowboy» («El decorado se dirige al vaquero»), en el que Canadá, aunque en situación de inferioridad y amenazada por la polución que procede del país vecino, continúa resistiéndose:

Soy el horizonte
hacia el que cabalgas, la cosa que nunca puedes

14 «The razor across the eyeball / is a detail from an old film. / It is also a truth. / Witness is what you must bear» (Atwood, 1990: 265).

15 «Imperialist, keep off / the trees I said. / No use: you walk backwards, / admiring your own footprints.» (Atwood, 2000: 52).

16 «man must conquer. He must conquer other men, or women, or nature itself.» (Atwood, 1973: 14).

atrapar
 también soy lo que te rodea:
 mi cerebro
 contaminado con tus
 latas, huesos, conchas vacías,
 la basura de tus invasiones¹⁷.

Las relaciones entre Canadá y Estados Unidos son también un motivo central de *Poemas de dos cabezas* (*Two-Headed Poems*), perteneciente a la colección del mismo título publicada en 1978. Sin embargo, su contexto político más conocido es el de las hostilidades entre el Canadá inglés y Québec que, desde 1976, habían ido en aumento debido a los conflictos lingüísticos entre el inglés y el francés y al auge del movimiento separatista.

Aunque habían cesado los ataques terroristas del Frente de Liberación de Québec, y el Primer Ministro Pierre Elliott Trudeau había establecido el bilingüismo oficial, el Partido Quebecois había ganado mucho poder, y se produjo una fuerte reacción en el Canadá inglés. La secuencia poética está dividida en once partes que exploran dos de los temas favoritos de Atwood: la duplicidad y el lenguaje¹⁸. Su epígrafe es un reclamo de una conocida exposición canadiense en la que se exhiben unos hermanos siameses: «Unidos por sus cabezas pero vivos.»¹⁹ Como afirma Karen F. Stein, los siameses son un motivo gótico que sugiere caos y desorden (1999: 152). En una nota, la autora advierte que la secuencia poética es un diálogo en el que los dos gemelos hablan, a veces al unísono y otras veces por separado, y cada uno de ellos habla un idioma diferente. Estos hermanos, que como todos los siameses sueñan con la separación, son las dos caras de Canadá, con sus dos lenguas y culturas oficiales, la inglesa y la francesa, pero también son Estados Unidos y Canadá, dos países condenados a estar juntos, pero en permanente conflicto. Atwood mantiene constantemente la ambigüedad de los referentes de las voces. La conclusión es que el diálogo es imposible, ya que en realidad «no es un debate / sino un dueto / con dos cantantes sordas»²⁰, una imagen, que refleja a la perfección el diálogo entre facciones políticas de signo opuesto.

El poema *i* se refiere a una gran grieta que provoca que todo se derrumbe hacia «el gran hoyo que dejó Cincinatti», en Ohio, uno de los estados de Estados Unidos que comparte frontera con Canadá. Tras esta referencia a la

17 «I am the horizon / you ride towards, / the thing you can never lasso // I am what surrounds you: / my brain / scattered with your / tincans, bones, empty shells, / the litter of your invasions.» (Atwood 1990: 57, traducción en Somacarrera, 2001: 367).

18 Sobre el segundo de estos temas, véase mi trabajo «Mitos, palabras y lenguajes: la metáfora lingüística en la poesía de Margaret Atwood».

19 «*Joined Head to Head, and still alive.*» (Atwood, 1990: 222).

20 «*This is not a debate / but a duet / with two deaf singers.*» (Atwood, 1990: 231).

división interna del país y a la creciente influencia de Estados Unidos, favorecida por la política de Trudeau, las voces se refieren a las escasas esperanzas para el futuro. Sólo quedan escombros y *slogans*, y el porvenir de los niños, que representan la vida, es incierto. Atwood retorna a una iconografía gótica que, como indica Eulalia Piñero, le permite articular vivencias complejas y la experiencia de la dualidad (1999: 238). De esta manera, las palabras acumuladas por los políticos son comparadas con cadáveres amontonados en un depósito: «¿Qué les pasará a los niños? / Por no hablar de las palabras / que hemos acumulado estos diez años, / definiéndolas, congelándolas / almacenándolas en la bodega»; y, finalmente, se recurre a imágenes de desintegración: «la muerte de los zapatos, dedos / disolviéndose de nuestras manos / la atrofia de la lengua, / el espejo vacío»²¹.

Los poemas *ii* y *iii* tratan sobre el intento de Canadá de autodefinirse a través de la definición del «otro», en este caso Estados Unidos. Como apunta Judith McCombs, definir a los otros primero y a uno mismo después es un hábito típicamente canadiense y un síntoma de su falta de identidad independiente (1988: 154), expresada también mediante la metáfora de la bandera, muy frecuente en la obra de Atwood («Nuestra bandera ha sido el silencio»)²². Retornan además las cuestiones lingüísticas, en concreto la política de eliminación del inglés que el Gobierno de Québec llevó a cabo especialmente en Montreal:

Corta esta palabra de esta boca.

Corta esta boca.

(Expurgación: purgar.

Purgar es limpiar,

también es matar)²³

Según Atwood, el que impone unas palabras o purga otras, mata el lenguaje, los corazones y las bocas y, en definitiva, atenta contra los derechos humanos. También el afán exagerado de codificar la realidad es negativo y atenta contra la libertad, como nos recuerda la escritora en una estrofa del poema *v*:

21 «What will happen to the children / not to mention the words / we've been stockpiling for ten years now, / defining them, freezing them, storing / then in the cellar. [...] / the death of shoes, fingers / dissolving from our hands, / atrophy of the tongue, / the empty mirror» (Atwood, 1990: 222-23).

22 «Our flag has been silence» (Atwood, 1990: 224).

23 «Cut this word from this mouth. / Cut this mouth. / (Expurgation: purge. / To purge is to clean, / also to kill.)» (Atwood, 1990: 24).

Queríamos describir la nieve,
la nieve, aquí, en la esquina
de nuestra casa y la huerta,
en un lenguaje tan preciso
y secreto que ni siquiera era
un código, era nieve,
no podía haber traducción²⁴.

Podemos leer estos versos como una sátira contra la obsesión de las instituciones canadienses de traducir cualquier discurso a las dos lenguas oficiales. Como nos recuerda la autora, la nieve –un fenómeno atmosférico muy frecuente en Canadá y que opera aquí como una metonimia– «no puede ser devorada ni capturada» (Atwood, 2000: 96)²⁵. El tema del lenguaje continúa en el siguiente poema (*vi*); en él y en el *ix* se describen las palabras en términos antropomórficos. Cómo las personas, envejecen y se arrugan, pero además se las asimila con entidades políticas, familiares e, incluso, sobrenaturales:

cada
palabra está arrugada
por la edad, hinchada
de otras palabras, de sangre
...
cada palabra es imperio,
cada palabra es vampiro y madre²⁶.

Mediante el verso «cada palabra es imperio», Atwood se refiere a la idea, de gran vigencia en la teoría literaria postcolonial, de que el lenguaje es un medio fundamental de ejercer el poder en las sociedades colonizadas (Ashcroft *et al.*, 1989: 37). Los poemas contienen, además, algunos de los comentarios más demoledores de Atwood sobre los políticos y su duplicidad. Están dedicados especialmente a Pierre Elliott Trudeau, que fue Primer Ministro de Canadá desde 1968 hasta 1979. Como apunta Shannon Hengen, la referencia a las «dos voces» de Trudeau no alude a su competencia lingüística en inglés y francés, sino a la duplicidad que desplegaba en sus relaciones con Québec y el Canadá anglófono, así como en las relaciones de Canadá con Estados Unidos (1993: 77).

24 «We wanted to describe the snow, / the snow here, at the corner / of the house and orchard / in a language so precise / and secret it was not even / a code / it was snow, / there could be no translation.» (Atwood 1990: 225).

25 «the snow / that cannot be eaten or captured» (Atwood, 2000: 97).

26 «Each / word is wrinkled / with age, swollen / with other words, / with blood ... / each word is empire, / each word is vampire and mother.» (Atwood, 1990: 226).

El poema *vii* alude de manera explícita al conocido político canadiense refiriéndose asimismo a su facilidad para manipular el lenguaje. En varias ocasiones ha expresado Atwood su desconfianza de los políticos: «No doy mi apoyo a candidatos políticos»²⁷. Más recientemente, en un ensayo sobre George Orwell («George Orwell: algunos nexos personales»), se refiere a *Rebelión en la granja*, la famosa sátira política del escritor británico: «En el mundo de *Rebelión en la granja* la mayoría de los discursos son en realidad mentiras tendenciosas y basura» (Atwood, 2006a: 108). En *Poemas de dos cabezas* insiste en que los políticos a menudo utilizan su influencia y poder en beneficio propio:

Nuestro líder
es un hombre de agua
con piel de papel de aluminio.

Tiene dos voces,
...
La mayoría de los líderes hablan
primero para ellos, luego
para el pueblo²⁸.

La secuencia de poemas finaliza aludiendo, nuevamente, a las eternas paradojas del lenguaje que continúa siendo esperanza y frustración al mismo tiempo:

Este lenguaje es
sólo una enfermedad
de la boca. Pero también
es el hospital que nos curará,
desagradable pero necesario²⁹.

El compromiso político de Margaret Atwood en *Notas para un poema que nunca podrá ser escrito* (1981)

Ya en un poema de *Juegos de poder* Margaret Atwood había alzado la voz en contra de los abusos cometidos por los regímenes autoritarios que coartan la

27 «I don't endorse political candidates.» (Ingersoll, 1990: 149).

28 «Our leader / is a man of water / with a tinfoil skin. // He has two voices, / ... / Most leaders speak / for themselves, then / for the people.» (Atwood, 1990: 226).

29 «We see this language always / and merely as a disease / of the mouth. Also / as the hospital that will cure us, / distasteful but necessary.» (Atwood, 1990: 230).

libertad de expresión e imponen la represión política, anticipándose a lo que va ser una de las preocupaciones centrales en su obra de principios de la década de los ochenta:

En estos días no tenemos noticias
de los que están en el poder
(...)
Los puños adoptan muchas formas;
un puño sabe lo que puede hacer

sin tener que molestarse en hablar:
te atrapa y te golpea.
(...)
El lenguaje, proclama
el puño mientras aprieta,
es sólo para los débiles³⁰. (Atwood, 2000: 85)

En palabras de Atwood, el fin del poder absoluto es acallar la voz y abolir las palabras, ya que la falta de poder y el silencio van unidos (1980: 427). Uno de los primeros esfuerzos realizados en una dictadura es suprimir a los escritores, los cantantes y los periodistas, a aquellos que son la voz colectiva (1982: 396). Este es el tema de *Notas para un poema que nunca podrá ser escrito* que, en palabras de Karen F. Stein, aborda la ardua tarea de nombrar aquello que preferimos ignorar –la violencia, el dolor y la tortura– (1999: 119). El poema pertenece a la colección *True Stories (Historias verdaderas)*, 1981, publicada el mismo año que su novela *Bodily Harm (Daño corporal)*, una ampliación de los temas tratados en el volumen poético y que, como éste, está inspirado en una visita realizada por Atwood a una isla del Caribe. También su novela *El cuento de la criada (The Handmaid's Tale)*, 1985, inspirada en 1984 de George Orwell, trata sobre un régimen autoritario que utiliza la tortura como método de controlar a los disidentes:

En una etapa muy posterior de mi vida, durante el auténtico 1984, Orwell se convirtió en un auténtico modelo para mí. Fue el año en el que empecé a escribir una distopía en cierto modo distinta, *El cuento de la criada*. En aquel momento yo tenía cuarenta y cuatro años y había aprendido bastante sobre despotismos reales, estudiando historia, viajando y por mi pertenencia a Amnistía Internacional, así que no

30 «We hear nothing these days / from the ones in power / ... / Fists have many forms; / a fist knows what it can do / without the nuisance of speaking: / it grabs and smashes. / Language, the fist / proclaims by squeezing / is for the weak only.» (Atwood, 2000: 84).

necesitaba inspirarme sólo en Orwell. (Atwood, 2006 a: 113)

Al igual que los «Poemas de dos cabezas», *Notas para un poema que nunca podrá ser escrito* consta de nueve secciones independientes³¹. La última lleva el mismo título que la secuencia. En las tres primeras («Una conversación», «Volando dentro de tu propio cuerpo» y «El arresto del corredor de bolsa»)³², Atwood prepara al lector para el intenso horror que suscitan las siguientes. La poeta utiliza su habitual técnica de comenzar el poema refiriéndose a un episodio trivial o agradable, para de repente sorprender al lector con una escena violenta. *Notas para un poema...* aborda el tema de la represión política, y de cómo resulta imposible escapar de los horrores provocados por ésta. En la secuencia poética se presta especial atención a los actos de tortura padecidos por las mujeres, especialmente en las secciones «Tortura», «Un asunto de mujeres» y en la polémica «Villancicos» («Christmas Carols»).

En palabras de Foucault, nada es más material y físico que el ejercicio del poder (1980: 57-58). La culminación de la materialidad del poder se produce sobre todo en la tortura, el título de la cuarta sección de *Notas para un poema...*, que describe varios episodios de esta atroz práctica empleada en los regímenes dictatoriales. En concreto, los dos episodios descritos, el de una mujer amordazada y torturada, y el de un cuerpo azotado y colgado de un muro, aparecen también en dos de las novelas de Atwood: *Daño corporal* y *El cuento de la criada*. Frente a otras definiciones que trivializan la noción de poder («El poder es un almuerzo regado con vino / y el traje de chaqueta adecuado»³³, ahora los versos de Atwood no ocultan sus aspectos más amenazadores: «un poder / como éste no es abstracto, no tiene que ver / con la política y el libre albedrío, va más allá de los *slogans*»³⁴. Antes de llegar a la sección que da título al poema, Atwood continúa añadiendo visiones de pesadilla al catálogo de horrores de esta secuencia poética. La sección sexta, «Un asunto de mujeres» («A women's issue»), presenta varios actos de violencia contra las mujeres dispuestos en una especie de exposición, comenzando con el cinturón de castidad, pasando por la ablación del clítoris hasta llegar a las violaciones colectivas que padecen las mujeres en las guerras. La voz poética concluye que lo que tienen en común todas estas escenas es «el espacio entre las piernas»³⁵, es decir, la sexualidad

31 En *Selected Poems (1966-1984)* no aparece reproducida la sección titulada «Christmas Carols» («Villancicos»), debido quizás a que se trata de una polémica sátira, con alusiones religiosas cristianas, contra los movimientos antiabortistas. Esta sección sí aparece, en cambio, en *Eating Fire: Selected Poetry 1965-1995*.

32 «A conversation», «Flying inside your body», «The arrest of the stockbroker» (Atwood, 1990: 257).

33 «Power is wine with lunch / and the right pinstripes.» (Atwood, 1990: 233).

34 «Power / like this is not abstract, it's not concerned / with politics and free will, it's beyond slogans» (Atwood, 1990: 259).

35 «You'll notice that what they have in common / is between the legs.» (Atwood, 1990: 261).

femenina. La exaltación de la maternidad es objeto de una mordaz sátira en la sección «Villancicos», en la que Atwood declara que la llegada al mundo de un niño no es siempre un acontecimiento feliz:

Los niños no siempre traen
esperanza. Algunas veces traen angustia.
Esta mujer con la cabeza rapada
para que no se ahorque
se tiró desde un tejado, violada treinta
veces y embarazada del enemigo
que le hizo esto³⁶.

En la sección séptima «Viaje en tren desde Vienna a Bonn», la escritora parece estar rememorando las persecuciones del nazismo, a través de la imagen de un hombre huyendo en el bosque. Como afirma Lothar Hönninghausen, la narradora se plantea en la sección *iv* del poema, la cuestión moral sobre las dictaduras de Hitler y Stalin que casi nadie, excepto los alemanes, suele plantearse (2000: 111). Nuevamente, se alude a la dualidad pasividad/acción que Atwood siempre vincula a la noción de poder: «Este es el viejo temor: / no lo que te vayan a hacer / sino lo que tú podrías hacerte / a ti mismo, o dejar de hacer. // Esta es la vieja tortura»³⁷.

La sección más conocida de la secuencia y que lleva el título de ésta, «Notas para un poema que nunca podrá ser escrito», está dedicada a la poeta estadounidense Carolyn Forché a quien, como relata Nathalie Cooke, Atwood tuvo ocasión de conocer en un evento literario celebrado en Oregon en 1980 (1998: 260). Forché, una autora muy comprometida con la causa de los derechos humanos en El Salvador, informó a Atwood del terror y la tortura reinantes en este país latinoamericano, y de lo difícil que resultaba dar a conocer su situación en el exterior. Según Cooke, los poemas son definidos como «Notas» porque se refieren a actos de tortura demasiado horribles para ser descritos (1998: 262). Sin embargo, se produce, ya desde el título, una contradicción: los versos son presentados como notas para un poema³⁸ que, aparentemente, resulta imposible escribir, pero que parece estar escrito. Frank Davey indica que la palabra «escrito» (*written*) presente en el título sugiere una dicotomía entre discurso oral y escrito: el poema no puede ser escrito, pero sí imaginado o

36 «Children do not always mean / hope. To some they mean despair. / This woman with her hair cut off / so she could not hang herself / threw herself from a rooftop, thirty / times raped & pregnant by the enemy / who did this to her.» (Atwood, 2001: 254).

37 «This is the old fear: / not what can be done to you / but what you might do / to yourself, or fail to. / This is the old torture.» (Atwood, 1990: 262-63).

38 El título original en inglés («Notes Towards a Poem...») subraya aún más el carácter no escrito del poema, ya que la traducción literal de la preposición *towards* es «hacia».

declamado, o incluso gritado (1992: 49). La secuencia poética tiene un fuerte componente retórico, denominado por Aristóteles *pathos*, que consiste en apelar a la respuesta emotiva que un discurso puede provocar en sus receptores. Al mismo tiempo, Atwood despliega en estos versos recursos estilísticos retóricos típicos de los discursos políticos, como el paralelismo³⁹. De hecho, el poema comienza refiriéndose de manera repetitiva a la materialidad de un espacio geográfico, afirmando el predominio del lugar sobre la cognición y la imaginación:

i

Este es el lugar
del que preferirías no saber nada,
este es el lugar que te invadirá,
este es el lugar que no puedes imaginar,
este es el lugar que al final te vencerá⁴⁰

En la última sección del poema (*vi*), Atwood se refiere explícitamente a las dificultades que atraviesa el escritor del Primer Mundo que intenta que su obra tenga repercusiones políticas. La poeta continúa utilizando el paralelismo para subrayar el contraste entre la situación de su país, Canadá, y la de los países del Tercer Mundo que padecen guerras o regímenes dictatoriales. Frente a éstos, en Canadá se produce la paradoja de que existe la libertad de expresión, pero el impacto de la literatura es muy escaso, ya que la población prefiere evadirse de los problemas de opresión política que padecen otros lugares del mundo:

vi

En este país puedes decir lo que quieras
porque nadie te escuchará,
no hay riesgo, en este país puedes intentar escribir
el poema que nunca podrá ser escrito,
el poema que no inventa
nada y no excusa nada,
porque tú te inventas excusas cada día.

En otros lugares, este poema no es una invención.

39 Sobre los rasgos retóricos de la poesía de Atwood, véase Pilar Somacarrera: «“Barometer Couple”: Balance and Parallelism in Margaret Atwood’s *Power Politics*». *Language and Literature* n° 5 (2) (2000), pp. 135-149.

40 «This is the place / you would rather not know about, / this is the place that will inhabit you, / this is the place you cannot imagine, / this is the place that will finally defeat you» (Atwood, 1990: 263).

En otros lugares, este poema necesita valor.
 En otros lugares, este poema debe ser escrito
 Porque los poetas ya están muertos.

...

En otros lugares debes escribir este poema
 porque ya no se puede hacer otra cosa⁴¹.

Estos versos, que concluyen el poema, presentan ciertos paralelismos con el comienzo de éste y aluden de manera más explícita a la poeta Carolyn Forché, que, como apunta Rosemary Sullivan, colaboró con el arzobispo Óscar Romero en El Salvador, saliendo del país tan sólo seis días antes de que éste fuera asesinado (1998: 326). Atwood escribió una introducción para el libro que Forché publicó en 1981, titulado *The Country Between Us* (*El país entre nosotros*), en la que calificó la obra de Forché, de «poesía de valor y de compasión»⁴². Ciertamente, los dos sustantivos que utiliza Atwood para describir los versos de Forché resultan de importancia capital en su propio poema, especialmente la compasión en el sentido etimológico de «sentir o sufrir con alguien». Mientras que Frank Davey afirma que los escritores de las democracias del Primer Mundo no pueden hablar en nombre de los prisioneros políticos al ser su situación tan diferente a la de las víctimas (1992: 52-53), Atwood nos transmite, por el contrario, que debemos ser voz para esas víctimas, ya que es el único recurso que les queda.

Si existe un fenómeno histórico que produce víctimas humanas en cifras considerables, éste es sin duda la guerra. Como Foucault, Atwood considera que el poder y la guerra son conceptos afines. El filósofo francés se ha referido a la relación entre el poder y las contiendas bélicas en los siguientes términos: «el poder es una guerra, una guerra continuada por otros medios» (1980: 90). Ya desde sus comienzos como escritora, Atwood ha manifestado su preocupación por los conflictos bélicos desde todos los géneros literarios que ha abordado. En su ensayo «Notes on Power Politics», define la guerra en los siguientes términos: «La forma más visible de ejercicio del poder, del intento de unos hombres de dominar a otros es la guerra, cuya manifestación privada es el asesinato. Matar a otras personas, privarles de la vida, transmitir la muerte, es el mayor poder»⁴³. De

41 «In this country you can say what you like / because no one will listen to you anyway, / it's safe enough, in this country you can try to write / the poem that can never be written, / the poem that invents / nothing and excuses nothing, / because you invent and excuse yourself each day. // Elsewhere, this poem is not invention. / Elsewhere, this poem takes courage. / Elsewhere, this poem must be written / because the poets are already dead. /.../ Elsewhere you must write this poem / because there is nothing more to do.» (Atwood, 1990: 265).

42 «A poetry of courage and compassion.» (citado en Sullivan, 1998: 326).

43 «The most obvious and visible form of the exercise of power, of men attempting to dominate each other, is of course war, the private form of which is murder. Killing other people, taking life, conferring death, is the ultimate power.» (Atwood, 1973: 13).

hecho, las guerras se forjan en las mentes de los políticos que nunca tienen que participar en ellas: «Todos los políticos son aficionados: / las guerras florecen en sus cabezas como flores / en un papel pintado»⁴⁴. Cuando se le pregunta el por qué de la omnipresencia de las guerras en su obra, Atwood responde que éstas son una constante en la historia y que aparecen en sus libros porque están en la vida real⁴⁵. En el poema «The Loneliness of the Military Historian» («La soledad de la historiadora militar»), insiste en esta misma idea («por cada año de paz ha habido cuatrocientos / años de guerra»⁴⁶) realizando una crítica demoledora de las ideologías pro-bélicas que presentan la guerra como algo heroico y glorioso, a la manera del conocido poema de Wilfred Owen «Dulce et Decourm Est».

Nos advierte Atwood, por otro lado, de cómo, aunque no queramos, las guerras invaden también el protegido espacio de nuestros hogares a través de las noticias de los periódicos y de la televisión. En el poema «It is Dangerous to Read Newspapers» («Es peligroso leer los periódicos»), relata que las guerras le han acompañado desde su infancia, más que como un telón de fondo, como un acontecimiento de impacto permanente en su vida. Al final del poema declara: «Cada vez que pulso una tecla / de mi máquina de escribir eléctrica / para hablar de pacíficos árboles / / Otra aldea explota»⁴⁷, versos con eco en la secuencia «Poemas de dos cabezas», en donde se vuelve a tratar el tema de la guerra: «Por las noches gotean las noticias / de países extranjeros / esos lugares con agua contaminada. / Escuchamos las noticias de la guerra, las guerras, / cualquier vieja guerra»⁴⁸.

En un poema de *Juegos de poder*, la guerra es la protagonista de una especie de documental que va narrando la historia del mundo a través de la sucesión de conflictos bélicos, desde la Prehistoria, pasando por las Cruzadas hasta las dos Guerras Mundiales de la primera mitad del siglo XX. La voz narradora es la de una mujer, que contempla desconcertada el devenir cada vez más rápido de los acontecimientos:

Al principio tuve que esperar
siglos en cuevas, en tiendas
de cuero, sabiendo que nunca volverías

Después se aceleró la historia

44 «All politicians are amateurs: wars bloom in their heads like flowers / on wallpaper» (Atwood, 1990: 232).

45 Entrevista inédita con la autora de este ensayo.

46 «For every year of peace there have been four hundred / years of war.» (Atwood, 2001: 322).

47 «Each time I hit a key / on my electric typewriter, / speaking of peaceful trees / / another village explodes.» (Atwood, 1990: 46).

48 «In the evenings the news seeps in / from foreign countries, / those places with unsafe water. / We listen to the war, the wars, / any old war.» (Atwood, 1990: 230).

...

Pero últimamente en las malas noches
apenas transcurren algunos segundos
entre el aviso de la radio y la
explosión; a mis manos
no les da tiempo de alcanzarte⁴⁹. (Atwood, 2000: 79,81)

Como también ha afirmado Atwood, en las guerras las mujeres han sido tradicionalmente sólo observadoras o víctimas, no participantes (1973: 13). Sin embargo, en su obra de los años noventa, tanto poética como novelística, se contemplan otros roles para las mujeres en relación con las contiendas bélicas. En su novela *La novia ladrona* (1994) introduce el personaje de Tony, profesora de universidad especialista en historia militar, que comparte muchas características con la voz poética de «La soledad de la historiadora militar». Su trabajo de analizar las guerras es atípico en una mujer, ya que lo que se espera de ellas es que sean defensoras de la paz, protectoras de sus hijos o inspiradoras de valor. Éstas, apunta irónicamente Atwood en el poema, «son las funciones que consuelan a todos: / tejer calcetines para las tropas / y una especie de apoyo moral, también llorar a los muertos»⁵⁰.

Conclusiones

Como afirma el poeta irlandés William Butler Yeats, la poesía necesita siempre una causa, un país o un dios. Si bien el sentimiento religioso se encuentra ausente en la obra lírica de Margaret Atwood, los componentes nacionalistas y de compromiso político son una constante, como he tenido ocasión de demostrar a lo largo de este ensayo. Es imposible comprender a Atwood sin situarla en el contexto de su país de origen, Canadá, ya que siempre le han interesado las cuestiones de la identidad canadiense y las relaciones de Canadá con Estados Unidos (Somacarrera, 2000: 11). Recientemente, la autora ha criticado duramente al país vecino en su «Carta a América» por su participación en la guerra de Irak y la cancelación *de facto* de muchas de las libertades como consecuencia de las medidas antiterroristas tomadas a partir de los atentados del 11 de septiembre de 2001: «a la vista de lo sucedido, tus recientes aventuras en Irak han sido un error táctico garrafal [...] Estás destruyendo la Constitución.

49 «At first I was given centuries / to wait in caves, in leather / tents, knowing you would never come back // ...But recently, the bad evenings / there are only seconds / between the warning on the radio and the / explosions; my hands don't reach you» (Atwood, 2000: 78,80).

50 «These are the functions that inspire general comfort. That, and the knitting of socks for the troops / and a sort of moral cheerleading. / Also: mourning for the dead.» (Atwood, 2001: 320).

Tu casa puede ser asaltada sin permiso, sin previo aviso, te la pueden arrebatar y te pueden encarcelar sin motivo, pueden intervenir tu correo, registrar tus documentos personales» (Atwood, 2006a: 122).

Hemos comprobado como «“la política” en tanto organización humana del poder» (Atwood, 2006: 79) es una preocupación vital para Margaret Atwood y, como apunta Shannon Hengen, un aspecto esencial para comprender su obra, pese a que muchos críticos hayan ignorado el contenido socialista y democrático de su producción literaria (1993: 13). Aunque esta preocupación está presente desde el principio de su carrera, se intensifica a finales de los setenta y durante la década de los ochenta con la publicación de poemarios como *Poemas de dos cabezas* (*Two-Headed Poems*) e *Historias verdaderas* (*True Stories*). Es en este último libro y en su novela *Daño corporal* donde Atwood ratifica su dedicación a una literatura de compromiso político con los derechos humanos, al mismo tiempo que la autora se implica cada vez más en organizaciones para la defensa de estos derechos (Cooke, 1998: 2006). Aunque en *Juegos de poder*, Atwood se lamenta que «ya no es posible / ser humano y estar vivo al mismo tiempo»⁵¹ (Atwood, 2000: 8), en el último relato, *The Tent*, (*La tienda*, 2006), se deja abierta una puerta a la esperanza: «Las cosas tienen mal aspecto: lo reconozco. Tienen peor aspecto que han tenido en años, en siglos. Tienen peor aspecto que nunca. Los peligros acechan por todas partes. Pero todavía podrían arreglarse»⁵². Manteniendo siempre una visión lúcida de la realidad, Atwood sigue creyendo que es posible cambiar el mundo en el que vivimos por otro mejor.

BIBLIOGRAFÍA

- ASHCROFT, Bill et al. (1989): *The Empire Writes Back*. Londres: Routledge.
- ATWOOD, Margaret (1973): «Notes on Power Politics», *Acta Victoriana* 97.2, pp. 7-19.
- . (1980): «An End to Audience.» *Dalhousie Review* 60, N°. 3, pp. 420-442.
- . (1982): *Second Words*. Toronto: Anansi.
- . (1990): *Selected Poems 1966-1984*. Toronto: Oxford University Press.
- . (2001¹⁹⁹⁸): *Eating Fire: Selected Poetry 1965-1995*. London: Virago.
- . (2000¹⁹⁷¹): *Juegos de poder / Power Politics*. Madrid: Ediciones Hiperión.
- . (2006 a): *La maldición de Eva*. Barcelona: Lumen.
- . (2006 b): *The Tent*. London: Bloomsbury.
- BOWERING, George (1992): «Atwood's Hook», *Open Letter* 8, N°. 2 (winter), pp. 81-92.
- COOKE, Nathalie (1998): *Margaret Atwood: a Biography*. Toronto: ECW Press.

51 «It is no longer possible / to be both human and alive» (Atwood, 2000: 82).

52 «Things look bad. I admit it. They look worse than they've looked for years, for centuries. They look the worst ever. Perils loom on all side. But it could still turn out all right.» (Atwood, 2006 b: 153).

- DAVEY, Frank (1992): «What is a genre: Atwood's "Notes Towards a Poem Which Can Never Be Written"» En: W.H. NEW (ed.): *Inside the Poem: Essays and Poems in Honour of Donald Stephens*. Toronto: Oxford University Press, pp. 48-54.
- FOUCAULT, Michel (1980): *Power / Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, editado por Colin Gordon. New York: Pantheon Books.
- . (1983): *El discurso del poder*. México: Fondo de Cultura Económica.
- HENGEN, Shannon (1993): *Margaret Atwood's Power: Mirrors, Reflections and Images in Select Fiction and Poetry*. Toronto: Second Story Press.
- HÖNNIGHOUSEN, Lothar (2000): «Margaret Atwood's Poetry 1966-1995». En: Reingard M. NISCHIK (ed.): *Margaret Atwood: Works and Impact*. Camden House, pp. 97-119.
- INGERSOLL, Earl G. (ed.) (1990): *Margaret Atwood. Conversations*. Princeton: Ontario Review Press.
- MALLINSON, Jean (1985): «Margaret Atwood». *Canadian Writers and their Works, Poetry Series*, vol. 9. Toronto: ECW Press, pp. 16-81.
- MCCOMBS, Judith (1988): «Politics, Structure, Poetic Development». En: Kathryn VANSPACKEREN and Jan GARDEN CASTRO (eds.): *Margaret Atwood: Vision and Forms*. Carbondale: Southern Illinois University Press, pp. 150-162.
- MOIX, Ana María (2001): «Margaret Atwood, la fuerza de la escritura», «Babelia», Suplemento Cultural de *El País*, 15 de diciembre de 2001, pp. 1-3.
- PIÑERO, Eulalia (1999): «Las poetisas canadienses y el gótico femenino». *Estudios ingleses de la Universidad Complutense* N.º. 7, pp. 221-240.
- SOMACARRERA, Pilar (1999): «La retórica del poder en la poesía canadiense: Margaret Atwood». En: Rosa GARCÍA RAYEGO y Esther SÁNCHEZ-PARDO (eds.): *De mujeres, identidades y poesía*. Madrid: Horas y Horas, pp. 177-198.
- . (2000): *Margaret Atwood: poder y feminismo*. Madrid: Ediciones del Orto.
- . (2001): «Mitos, palabras y lenguajes: la metáfora lingüística en la poesía de Margaret Atwood». En: Rosa GARCÍA RAYEGO y Esther SÁNCHEZ-PARDO (eds.): *Sentir los mundos: poetisas en lengua inglesa*. Madrid: Huerga y Fierro, pp. 347-381.
- STEIN, Karen F. (1999): *Margaret Atwood Revisited*. Boston: Twayne Publishers.
- SULLIVAN, Rosemary (1998): *The Red Shoes: Margaret Atwood Starting Out*. Toronto: HarperFlamingoCanada, 1998.

Recibido el 22 de enero de 2007

Aceptado el 22 de febrero de 2007

BIBLID [1132-8231 (2007)18: 119-137]

En diálogo con la experimentación: la poesía de Bernadette Mayer

A Dialogue with Experimentation: Bernadette Mayer's Poetry

RESUMEN

Este ensayo es un acercamiento analítico a la obra poética de Bernadette Mayer, nacida en Brooklyn en 1945. Desde su época de aprendizaje en Nueva York en la década de los 60, sus textos se han caracterizado por un espíritu de innovación y experimentación con el lenguaje y las formas poéticas. En este sentido hay que reseñar la influencia de Gertrude Stein en su estilo, que ella ha reconocido en varias ocasiones. Además de la faceta innovadora de su poética hay que mencionar también su puesta en práctica del principio de «make it new», formulado por Ezra Pound, pues Mayer ha insistido asimismo en renovar algunas estructuras clásicas, como el soneto y el epigrama. En definitiva, este ensayo pretende dar una visión panorámica de la poética de esta autora, cuya metodología se basa en los conceptos de intuición y espontaneidad, y que atiende igualmente al lenguaje simbólico y a las expresiones oníricas que envuelven al ser humano. Además de esto, uno de mis propósitos ha sido mostrar la unicidad y originalidad de Bernadette Mayer, tanto en sus textos creativos como en sus pronunciamientos teóricos sobre la escritura poética.

Palabras clave: experimentación, innovación, espontaneidad, Stein, Pound, soneto, epigrama.

ABSTRACT

This essay approaches analytically the work of Bernadette Mayer, born in Brooklyn in 1945. Since the 1960s, when she began to write in New York, her texts are characterized by the innovation and experimentation with language and poetic forms that have become emblematic traits of her style. In this respect it is worth noting the influence of Gertrude Stein, that she has acknowledged in several occasions. Apart from the innovative aspect of her poetics, it is also relevant to highlight her practicing of the Poundian principle of «make it new». Indeed, Mayer has insisted in the re-construction of classical structures, such as the sonnet or the epigram. In short, this essay tries to give a general view of Mayer's poetics, based on the concepts of intuition and spontaneity, and which attends simultaneously to symbolic expressions and to the language of dreams. Moreover, it has been my purpose to make evident the unique and original character of her oeuvre, mirrored both in her poetic texts and in her theoretical statements about poetic writing.

¹ Universidad de La Laguna.

Key words: experimentation, innovation, spontaneity, Stein, Pound, sonnet, epigram.

SUMARIO:

—. 1. Introducción. —. 2. Inicios poéticos y primeras influencias —. 3. Características formales y concepción del lenguaje —. 4. Acercamiento a la experimentación y re-escritura del soneto. —. 5. Conclusión.

La obra y trayectoria poéticas de Bernadette Mayer (Brooklyn, 1945) constituyen un ejemplo de radicalidad, independencia y originalidad poco comunes en nuestros días. A pesar de que gradualmente está recibiendo mayor atención crítica, su alejamiento de dogmas y movimientos poéticos hace de ella una figura todavía marginal en la escena poética de los Estados Unidos. Y, sin embargo, o quizás precisamente por eso, su obra mantiene un alto nivel de interés para aquellos lectores que no se conforman con leer lugares comunes y recorrer pasajes transitados mil veces por otras voces poéticas.

Desde su primera publicación en 1964, *Ceremony Latin*, hasta la última en 2005, *Scarlet Tanager*, los textos de Bernadette Mayer destilan un espíritu de innovación y experimentación con el lenguaje y las formas poéticas que hace imposible muchas veces definirlos o clasificarlos. Su estilo heterodoxo no consiste en un simple rechazo de patrones tradicionales, sino que trasciende este primer nivel y pone en práctica la famosa máxima que Ezra Pound ya expusiera a principios del siglo XX: «Make it new». Es decir, renovar lo que ya conocemos, revitalizar los modos tradicionales de hacer poesía. A este afán innovador de formas clásicas, como sonetos o epigramas, se le une un talento natural para crear formas nuevas y realizar acercamientos insospechados a prácticas literarias consolidadas como, por ejemplo, la escritura epistolar de *The Desires of Mothers to Please Others in Letters*, 1994.

Además de poeta, también hay que reseñar su faceta como editora. En este sentido, Bernadette Mayer ha impulsado varias aventuras editoriales a lo largo de su vida. La primera de ellas fue la dirección junto al artista conceptual Vito Acconci de la revista *0 to 9*, desde 1967 hasta 1969. Con Lewis Warsh editaría la revista y editorial *United Artists* desde 1977 hasta 1983.

Quizás merece una mención especial la revista *Unnatural Acts*, que editó junto con Ed Friedman desde 1972 hasta 1974. Realizada en la época en que Bernadette Mayer impartía su taller de «Escritura experimental» en el S. Mark's

2 La iglesia de St. Mark en Nueva York ha sido siempre un lugar donde se celebraban eventos culturales de todo tipo: talleres, recitales poéticos, conferencias, exposiciones, espectáculos artísticos, conciertos de música, representaciones teatrales, etc. Isadora Duncan bailó allí y el famoso Houdini también realizó un espectáculo de magia a principios del siglo XX. Pero la relación más específica con el mundo de la poesía se produjo a partir de la década de los 50, cuando comenzaron a organizarse recitales de poesía de autores tan conocidos hoy en día como LeRoi Jones o Jack Kerouac, entre otros. La intención era seguir una dinámica similar a la establecida en otros lugares del país, como San Francisco o Berkeley. El St. Mark's Poetry Project, concretamente, se fundó en

Poetry Project de Nueva York², esta publicación estaba basada en la concepción de la escritura como «proceso» y «colaboración». El propósito de la revista no era ofrecer una serie de poemas perfectos, terminados y pulidos hasta el último detalle, sino mostrar cómo la poesía puede representar los pensamientos tal como acontecen en el momento presente, algo así como el fluir de la conciencia poética pero sin intención de completar definitivamente un texto. El método de composición consistía en hacer que cada miembro del taller aportara anónimamente un texto, que sería usado a su vez por otra persona como base para escribir un texto nuevo. Después se desestimaban los textos originales y se continuaba con la reescritura de los textos que ya habían sido escritos, y a su vez éstos se volvían a reescribir. De esta manera, la escritura se materializaba realmente como un procedimiento constante en el que nadie podía reclamar del todo la autoría de los textos. Así, el concepto de propiedad intelectual entendido como la posesión de un solo individuo se ponía en entredicho y se daba paso a una visión colectiva de la escritura que desafiaba nociones convencionales sobre la figura del «autor». De hecho, el primer número no contenía información editorial siquiera y, por supuesto, no aparecía el nombre de los autores. Después de cinco números, la revista dejó de publicarse, en parte debido a los consabidos problemas de financiación propios de toda revista de pequeña tirada, pero también al hecho de que los colaboradores rechazaron gradualmente la política de anonimato que tenía la revista.

El nombre de Bernadette Mayer ha estado relacionado con dos escuelas de poesía americanas. En primer lugar con la segunda generación de la llamada «Escuela de Nueva York»³, en la que figuran poetas como Ted Berrigan, Ron Padgett, Clark Coolidge, Ann Waldman, Bill Berkson o Dick Gallup, entre otros. Su inclusión en *An Anthology of New York Poets*, editada por Ron Padgett y David Shapiro en 1970, parece dejar patente los lazos entre Mayer y este grupo de poetas. Sin embargo, no podemos encuadrar a Mayer en ninguna escuela porque toda su obra está dotada de una cualidad única que se desvirtúa si intentamos circunscribirla en una categoría rígida.

Y en segundo lugar con la «poesía del lenguaje» (L=A=N=G=U=A=G=E Poetry), surgida a principios de los años 70. Esta conexión es todavía mucho más problemática y ella misma la ha refutado en varias ocasiones. Lo que sí podemos acreditar es que algunos de los poetas que posteriormente serían cruciales en el devenir de esta corriente poética, como Charles Bernstein o

1966, siendo su primera directora Ann Waldman, y desde entonces ha sido y sigue siendo un lugar de encuentro para poetas y estudiantes, con una oferta cultural para todos los interesados en la poesía, con conferencias, lecturas, talleres, etc. La misma Bernadette Mayer fue directora de este centro durante cuatro años, desde 1980 hasta 1984.

³ Recuérdese que la «Escuela de Nueva York» original comenzó su andadura en la década de 1950, aglutinando a poetas como John Ashbery, Frank O'Hara, Kenneth Koch, James Schuyler y Barbara Guest.

Bruce Andrews, fueron alumnos suyos en el taller de escritura experimental antes mencionado. Y aunque fue incluida en esa especie de libro-manifiesto de la estética «Language» que es *The L=A=N=G=U=A=G=E Book*⁴, la poética de Bernadette Mayer evidencia una predisposición hacia la autonomía y libertad creativas que no admite constricciones programáticas de escuela o movimiento. De hecho, Mayer ha comentado que lo que le molestaba de la «escuela del lenguaje» era la imposición de dogmas sobre cómo se debía escribir, y que si alguien se alejaba de la normativa oficial no se le consideraba suficientemente valioso o generoso (Gizzi, 140). Además, el grupo de los poetas del lenguaje siempre le pareció una «fortaleza masculina» (Gizzi, 139) casi inexpugnable para las mujeres. En este sentido, ha encomiado a dos poetas como Lyn Hejinian y Carla Harryman porque han logrado crear su propio estilo a pesar de haber desarrollado su obra en la órbita masculinista de los «language».

La individualidad creativa de Bernadette Mayer se deja notar ya desde que da sus primeros pasos como poeta allá por el año 1965, cuando asistía a las clases que Bill Berkson impartía en la New School for Social Research de Nueva York. En aquel momento tuvo una revelación que sería determinante en la formulación de su poética: después de leer uno de sus poemas, Berkson le dijo que se notaba que había estado leyendo a Gertrude Stein, a lo que ella contestó que no sabía quién era. De esta inconsciente e involuntaria imitación de Gertrude Stein pasó a leer ávidamente toda su obra y sentir que efectivamente había afinidades en la forma de escribir de ambas. Posteriormente, ha reconocido en varias ocasiones a Stein como uno de sus modelos.

La metodología de Mayer está motivada por la intuición y la espontaneidad, de tal manera que no podemos encontrar patrones recurrentes que enlacen todos sus libros. En cada uno de ellos⁵ desarrolla una poética particular que no se relaciona necesariamente con el publicado inmediatamente antes. A pesar de esto, el conjunto de su obra exhibe como rasgo común una rebeldía natural contra discursos poéticos canónicos. Ella se ha decantado más bien por la innovación lingüística y la búsqueda de caminos que logren al menos indagar en su manera de percibir la realidad, y esta manera no sigue unas pautas fijas, sino que está determinada por circunstancias y situaciones cambiantes. De ahí que Mayer no haya delineado un método de escritura estricto. Ciertas características formales de su poesía responden precisamente a la contingencia de la propia vida, donde la falta de certezas le indica que cualquier vía expresiva puede serle útil en un momento concreto. Esta idea se refleja, por ejemplo, en la

4 Editado en 1984 por Charles Bernstein y Bruce Andrews, este libro recoge algunos de los textos publicados en la revista *L=A=N=G=U=A=G=E* a lo largo de trece números, entre 1978 y 1980.

5 El corpus de Bernadette Mayer es bastante amplio y sería demasiado prolijo citar aquí los títulos de todos sus libros. Baste decir que ha publicado alrededor de veinte desde 1964 hasta la actualidad.

forma poco sistemática que tiene de dividir el poema en versos. Al ser preguntada sobre cómo divide sus poemas en versos, responde que nunca ha sido muy consciente de cómo lo hace y que su tendencia es «bien a hacer directamente rupturas sintácticas en cada línea o a continuarla en un encabalgamiento interminable» (1981). Es decir, no sigue ninguna regla predeterminada para hacerlo, simplemente se lleva por su intuición, como ella misma nos aclara: «Me gusta ese método despreocupado en el que resulta obvio que el poeta lo hace de una manera que simplemente funciona.» (1981) Un texto como «Swan Silvertones» ilustra su práctica de rupturas sintácticas en cada verso:

Pierrot tenía el arañazo del azufre
un cargamento en el coche, una zona mala y un guiso erótico –

arrodiada a sus pies
te busco a ti

busco
 cisne cisne
no hay más que mandriles
y mi pena

Me elevo en el zoo estrellado
con zanahorias o velas
que son bizcochos

venid siete, mis siete
resucitadnos otra vez⁶

Esa libertad creativa a nivel formal se produce también a nivel temático, pues considera que cualquier tema es abarcable poéticamente. Como le dice en una carta a Lyn Hejinian: «no se necesitan ideas complejas para escribir, se puede sencillamente escribir sobre cualquier cosa que surja, que es lo que yo hago, hasta que algo finalmente cuaja o se solidifica» (1983). Así, sus textos combinan elementos autobiográficos, lo literal, con lo soñado y lo imaginado. Cuando menciono la autobiografía no hablo de que nos cuente elementos o episodios de su vida en clave confesional. La subjetividad en sus poemas

6 «Swan Silvertones», el título de este poema, es el nombre de un grupo musical que fue muy popular en los Estados Unidos en la década de los 40 y 50. «Pierrot had the sulphur scratch/ — carload, bad zone, erotic stew —// kneeling at his feet/ I am looking for you// I am looking/ swan swan/ nothing but mandrills/ and my sorrow// I grow tall in the starry zoo/ with carrots or candles/ which are cakes// come seven, my seven,/ revive us again»(...) (1992: 17).

adquiere una suerte de trascendencia en la que el ego traspasa las fronteras de la primera persona y, como ella misma ha declarado, «El “yo” puede llegar a ser el otro» (Gizzi, 6). El contenido personal se convierte en una mera excusa para explorar formas expresivas alternativas. Por ejemplo, su libro *Midwinter Day* (1982) es una obra de 120 páginas de poesía y prosa escritas a lo largo del día 22 de diciembre de 1978 que incorpora notas, fotografías, cintas y recuerdos. El día está dividido en 6 partes: sueños, mañana, media mañana, tarde, noche y madrugada. Aunque tiene un origen personal, lo que nos ofrece no da la sensación de ser de carácter privado porque los materiales están complejamente estilizados. Así podemos leer:

El lenguaje con el que ordenamos las historias a partir de este tipo de memoria es una hipnotización de los pecados, como aquellos inventados que se convirtieron en mis primeras cuentos, porque cuando todavía tenía razón para confesar que yo estaba incluso libre de la corruptibilidad de mis cuentos, aunque estuviesen contados con amor, yo podía imaginarme que tenían muchas imperfecciones y no los sometía a la consideración de nadie ni obsesivamente los escribía como si fuesen una carta a un juez para cuando yo esté en prisión, y no eran tanto como para decírselos a un hombre que fuese un cuento en sí mismo pertrechado de un supuesto amor que podía convertirse en enemistad o incluso en lujuria nacida del amor, otro amor, en un minuto, un cuento sobre el momento en que el cuerpo místico y el frenesí caníbal se entrelazan con el fiero y hermoso canto de canciones con voces altas, fuertes, débiles, culpables, inocentes, bajo el órgano (...).

Es decir, éste es uno de los muchos acontecimientos que su mente capturó en ese día concreto y apreciamos una cualidad típica de su escritura: el fluir de la conciencia en un proceso de articulación continuo. ¿De dónde provienen exactamente estos pensamientos? Pues tanto de los sueños como de las reflexiones conscientes provocadas por múltiples y quizás triviales hechos de ese día. En este sentido, la poesía de Bernadette Mayer se nutre de formulaciones simbólicas tanto como de las incoherencias típicas del lenguaje onírico. Precisamente, los sueños son el material que ha propiciado la composición de gran parte de sus textos. En

7 «The language into which we put the order of stories from this kind of memory is a mesmerization of sins like the ones I made up which were my first stories because when I still had reason to confess I was free of even the venality of my tales, though told with love, and I could imagine coming up with enough lack of perfection to commit them or even obsessively put them in writing like a letter to a judge when I'm in prison, rather than just to speak them to one man who was a story in himself of a kind of outfit of supposed love which could turn to enmity or even lechery out of love, another love, in a minute, a story of the moment of the mystical body and cannibalistic frenzy laced with fierce and beautiful singing of songs in loud strong weak guilty and innocent voices below the organ (...)» (1992: 66).

una entrevista explicaba el papel de los sueños en su vida y en su poesía:

Provoco los sueños y el momento para registrarlos al mínimo detalle de manera que puedo ver más semejanzas entre las cosas cuando estoy despierta, así que me fijo cuidadosamente en todo, y también por el humor que siempre está presente en los sueños, y para ver las conexiones entre palabras e ideas que aparentemente no tienen ninguna relación entre sí, y para ver cómo juntar emociones complicadas con el resto de lo que está pasando, y para resolver problemas, y para ver qué me ronda la cabeza, y todo esto te lo proporcionan los sueños si los estudias. (Rower, 15).

Por tanto, los sueños le sirven como metodología creativa que da expresión a su vida racional y lógica, pero también de orientación para descifrar misterios que se producen en el inconsciente y que están íntimamente relacionados con el dominio del pensamiento normalizado.

Un procedimiento similar utilizó para escribir *Memory* (1975), basado en notas y escritos de su diario del mes de julio de 1971, junto con una serie de 1.116 diapositivas (cada día tomaba 36). En realidad, este «libro» se presentó como una exposición en 1972 en una galería de arte de Nueva York. Consistía en una exhibición de instantáneas hechas a partir de las diapositivas, acompañadas por una cinta de ocho horas de texto. El fluir de la conciencia se hace de nuevo patente en este texto que reproduzco:

5 Julio

Por casualidad es por la mañana olvidas ver el azul que dejas de lado miré por la ventana lo hago cada mañana, para ver qué luz hay, cómo está, qué día hace, qué parte. Antes amarillo, después de una larga exposición, verde: el amarillo de antes significa demasiada luz pero qué significa el verde de después. Pantalones blancos la camiseta de la televisión francesa es roja & blanca & no puedo encontrar la luz del sol elevándose ni parte del niágara perdiéndose y desvaneciéndose: pongo la tira en el recipiente de la droga una lata de café de dos libras para las dosis pequeñas, lluvia no lluvia tenemos un canuto de coca con sasafrás así que te olvidas de ver lo azul que fue la mañana que hubo luz sobre cualquier cosa que había luz que era nueva (...)⁸.

8 «July 5. Chance it's morning you forget to see blue you leave it out I looked at the windows do every morning, to see what light is, how it is, what the day is, what part. Yellow before, green after projected large: the yellow before means too much light but what does green after mean. White pants french tv-shirt is red & white & cant find the sunshine going up & part of niagra's missing going down: I put the film in the toy can a 2-lb coffee can for small toys, rain no rain having coke sassafras cigarette so you forget to see blue was morning was light on whatever was light was new (...）」 (1992: 37).

Seguramente, nos veremos defraudados si pretendemos encontrar un significado lógico a este poema, que simula ser un texto narrativo, pero que desafía las leyes de la narratividad, pues hay incoherencia, fragmentación, incluso algún ejemplo de parataxis. Muchos otros poemas de su primera época reflejan esta tendencia a divertirse con las palabras como si fueran juguetes, sin la obligación de escribir frases con sentido. Esta misma actitud lúdica con el lenguaje la ha adoptado en sus talleres de poesía, donde insta a los estudiantes a perderle el respeto al lenguaje normativo, y a tomarlo como un recurso con infinitud de posibilidades que no se agotan en un conjunto de reglas sintácticas, semánticas y ortográficas. Tenemos varios ejemplos en su lista de «Writing Experiments», planteadas a los alumnos como irreverentes sugerencias para experimentar con el lenguaje. Destaco algunas de las más significativas:

- «Escoge una palabra o frase al azar, deja que la mente juegue libremente con ella hasta que surjan algunas ideas, después comienza a escribir. Inténtalo con una palabra no connotativa como “así”, etc.»

- «Distorsiona sistemáticamente el lenguaje: escribe un texto consistente sólo de frases preposicionales o añade un gerundio a cada verso de un texto ya existente.»

- «Construye un poema como si las palabras fueran objetos tridimensionales para manejarlas en el espacio. Escríbelas sobre tarjetones o cubos si es necesario.»

- «Las posibilidades de la sinestesia en relación con el lenguaje y las palabras: la palabra y la letra como sensaciones y colores evocados por las letras, sensaciones causadas por el mero sonido de la palabra independientemente de su significado. Y el efecto de esto en ti: por ejemplo, escribe dentro del agua o dentro de un vehículo que se mueve.»

- «Estructura un poema o un texto en prosa siguiendo las calles, las millas, los paseos. Por ejemplo: da un paseo por 14 manzanas y escribe un verso por cada manzana para hacer un soneto.»

- «Si tienes un contestador automático, graba todos los mensajes recibidos durante un mes y conviértelos en una novela con éxito de ventas.»

- «Reescribe el texto de alguien. Experimenta con el robo y el plagio.»

- «Experimenta con todas las formas tradicionales para conocerlas.»⁹

Precisamente sus experimentos con formas tradicionales es lo que nos muestra en su libro *Sonnets*, publicado en 1989, aunque escritos paulatinamente desde 1965 hasta 1989. Este libro es quizás el que mejor ilustra el cariz renovador de la poética de Mayer. Su relación con una forma clásica como el soneto

9 La lista completa está accesible en <http://epc.buffalo.edu/authors/mayer>.

tiene que ser vista desde la perspectiva de su afán de innovación radical, como un elemento más en su poética de exploración. Y es que sus sonetos no son convencionales composiciones de 14 versos endecasílabos con rima abba/abba/ cdc/ dcd, aunque ella afirma que los sonetos no han sido siempre tan estrictos, y que autores del pasado ya desafiaron el patrón tradicional¹⁰. En cualquier caso, Bernadette Mayer ha tenido un *leit-motif* a lo largo de su trayectoria: romper reglas, desafiar lo establecido. Al escribir sonetos, este precepto lo ha llevado hasta sus máximas consecuencias, pues ha roto incluso sus propias reglas. Su interés por el soneto lo explica en los siguientes términos:

Me gusta porque te da la oportunidad de desarrollar un pensamiento y después llegar a una conclusión. Esto es completamente falso –no pensamos así realmente pero, de alguna manera, sí que pensamos así. Por eso son interesantes los sonetos porque simulan reflejar la forma en que piensas. (Kane, 117).

Es decir, la atracción de Mayer hacia el soneto es paradójica: por un lado, le interesa porque la estimula a escribir de una forma lógica que en teoría refleja los mecanismos lógicos de nuestro pensamiento pero, por otro lado, es consciente de que esa idea es una falacia. El resultado es un espléndido libro de sonetos cuya estructura, temática y forma varía en cada uno de ellos: unos tienen 14 versos y otros no. Unos riman y otros no. Algunos versos son endecasílabos y otros no. He aquí uno de los más transgresores¹¹:

LA SUBLIME OCTAVA SE DISCULPA POR DECIR A LA POESIA
HERMOSA QUE NO HAY GUSTOS EN VEZ DE HABITACIONES

Palabra apareces sublime en el jardín
No todo el mundo es tan malo
Excusas para decir que no hay músicas ni poesía
Viviendo arriba o abajo
Los gustos que suenan no son míos

10 De hecho, ha habido diversas variaciones sobre la estructura clásica. Por ejemplo, Henry Howard inventó el llamado soneto inglés, cuyo máximo exponente sería Shakespeare, y cuya estructura es ABAB/CD CD/EF EF/GG, es decir, termina con un pareado, en vez de con un terceto. También Edmund Spenser cultivó lo que se llamaría el «Spenserian sonnet», caracterizado por estar escrito en verso blanco, es decir, eliminando la rima. Además, este tipo de soneto utilizaba normalmente el pentámetro yámbico, es decir, versos decasílabos, y no endecasílabos.

11 OCTAVE SUBLIME EXCUSES FOR SAY POETRY PRETTY THERE ARE NO TASTES INSTEAD OF THE ROOMS: Word your sublime on the courtyard/ Someone's not so bad/ Excuses your say musics or poetry there is/ None living on top or below/ Tastes played are not mine/ I see you in sublime/ Instead of the stanzas the rooms/ But to be surrounded's loss (1989: 67).

Te veo sublime
 En vez de estrofas, habitaciones
 Pero el estar rodeada me deja atónita.

Este «soneto» desde luego no cumple con ninguna ley del soneto: son ocho los versos que contiene y no catorce; no existe rima; la simetría del soneto no aparece por ningún lado y, en definitiva, nadie diría que es un soneto. Además de estas inconsistencias formales voluntarias por parte de Mayer, el tema del poema es también innovador con respecto a los que tradicionalmente abordan los sonetos, pues habla de la poesía misma, y es una declaración de intenciones. Un acto de fe por parte de Mayer: su fe en la libertad para renovar, experimentar y cambiar el lenguaje de las tradiciones poéticas. Lo «sublime», lo «musical», la «poesía», en definitiva, no habitan necesariamente en «estrofas», entendidas como formulaciones inmutables. La poesía reside en cualquier sitio, en una simple habitación, en un jardín, en un detalle inefable que no se puede articular verbalmente. Se oyen aquí leves ecos del conocido texto de Emily Dickinson que reconoce a la poesía como una inmensidad de «posibilidades» cuyos únicos límites son el firmamento y la naturaleza¹². Cualquier lugar, tema, forma, es susceptible de ser usado como pretexto (entendido literalmente como lo que precede al texto) para hacer un poema, y los «gustos» establecidos, pero no por eso compartidos por ella, se pueden reformular, como ha hecho en este soneto *sui generis*.

Igualmente ilustrativo del espíritu transgresor de Bernadette Mayer es el soneto titulado «AL CASERO LO EXPULSARON DE LA COMISIÓN DE CONTROL DE ALQUILERES»¹³ que desarrolla una crítica humorística contra los «caseros» y rompe así con el mandato de tratar temas excelsos –el amor, la muerte, la belleza– que ha regido tradicionalmente la composición de sonetos:

Al casero lo expulsaron de la comisión de control de alquileres
 Porque se equivocó mucho y mal

s12 Me refiero al poema No. 657: «Vivo en la Posibilidad – En una casa más hermosa que la Prosa – Con muchas más Ventanas – Superior – Por sus Puertas –/ / de Habitaciones como los Cedros –/ inabarcables para el Ojo –/ Y por Techo Eterno –/ Los Tejados del Cielo – (...). I dwell in Possibility –/ A fairer House than Prose –/ More numerous of Windows –/ Superior – for Doors –/ / Of Chambers as the Cedars –/ Impregnable of Eye –/ And for an Everlasting Roof/ The Gambrels of the Sky – (...).» (1951: 327).

13 THE LANDLORD WAS THROWN OUT OF THE RENT STABILIZATION GROUP: The landlord was thrown out of the rent stabilization group/ Because he did so many wrong and bad things/ We don't know what this means yet/ & whether our rent will go down or up/ If that's a punishment for us or him/ He who's harassed us all this time/ Then we harassed him this is not like love/ Now finally he's thrown out we threw him out long ago/ Of the possible ways of being human/ & so maybe it's kind that he's now out of time/ With his colleagues because of his manipulations/ I don't like the landlord's hand so much that I am happy but/ Why's he been so derelict like a lover/ As to let things go this far? (1989: 58).

Todavía no sabemos en qué va a repercutir esto
 & si nuestro alquiler bajará o subirá
 Si es un castigo para él o para nosotras
 Durante mucho tiempo nos acosó
 Después nosotras lo acosamos a él esto no es amor
 Ahora finalmente lo han expulsado nosotras hace ya mucho tiempo que
 lo habíamos descartado como ser humano
 & quizás ahora esté como despistado
 Con sus colegas debido a sus manipulaciones
 A mí tampoco me disgusta tanto la mano del casero pero
 ¿por qué es tan abandonado como amante
 que ha permitido que las cosas lleguen hasta este punto?

Se advierte cierta intención paródica del típico soneto amoroso en el que hay una queja de amor y maltrato por parte del autor. La relación casero-inquilina, prosaica e intrascendente, está aquí tratada con desenfado y con un tono burlón que anula el carácter grandilocuente típico de la retórica del soneto. Vemos, por tanto, que las transgresiones de Mayer no sólo se dan en el ámbito formal, sino también en su acercamiento al tema, en este caso, impropio de un soneto. La lírica subjetiva que alentaba la escritura del soneto se desmitifica aquí y nos sugiere una perspectiva colectiva que lo despoja de la pátina de seriedad que poseen composiciones más clásicas. La voz narrativa representada por la autora se erige en representante de un grupo de mujeres todas ellas acosadas por el casero, con quien, de todas formas, mantienen una ambigua relación de amor-odio. Como ha sugerido Juliana Spahr, estos poemas «reimaginan la intimidad lírica en términos de espacios colectivos y conjuntivos» (98-99), desafiando así la visión tradicional del soneto como un territorio exclusivo del «yo» poético. La dicotomía público-privado se resquebraja y se transforma en un lugar de encuentro donde ambos conviven y que se abre también para incluir potencialmente a los lectores.

Bernadette Mayer no ha dejado de escribir sonetos desde que publicó su libro *Sonnets* en 1989. *Indigo Bunting*, publicado en 2004, contiene una serie titulada «The Chandelier Sonnets» y su último libro hasta el momento, *Scarlet Tanager* (2005) incluye también algunos. Es ésta una forma con la que no deja de experimentar. Aunque no está incluido en ninguno de los libros que he mencionado, «Manicatriarchic Sonnet», que apareció publicado en el *Reader* (1992), representa muy bien esa voluntad constante de recrear y renovar el soneto. El mismo título nos ofrece la posibilidad de jugar con las palabras, pues si eliminamos «nica» tenemos «Matriarchic Sonnet», que aborda el tema de la maternidad entendida irónicamente como una estructura de poder. Si lo leemos tal cual, nos sugiere que lo interpretemos como el soneto de una «maníaca». Y, en definitiva,

el contenido apunta simultáneamente a las dos ideas:

No soy nada más que una lista de cosas por hacer
 esto no es un etcétera ni tampoco un paraguas rojo
 pienso que hice las cosas que podían ayudar a otros
 a Marie a Danine a Wanda a los escritores de ciencia-ficción
 empecé a escribir la carta sobre mi nuevo libro de enojos
 y después paré, madre, para ver si estabas cerca
 sólo para engañarte tú que impides todos mis movimientos
 y sin embargo quise ver un gran árbol inmóvil
 ausente de las historias de ciencia-ficción sobre la dignidad
 la forma en que las chicas pueden hablar sin mencionar
 alguna temible secta del absoluto que nadie aprobaría
 especialmente mis intolerantes padres que podían amarlas

hablen chicas continúen hablando toda la noche
 podría haber una segunda palabra que rime con desastre¹⁴.

Debemos tener en cuenta que en el proceso de traducción se pierde gran parte del contenido lúdico que nos propone la autora. Así la expresión que he traducido como «mi nuevo libro de enojos» en inglés es «my new book of frowns», donde «frowns» juega con «forms», o sea, formas, pero también con la idea de «fruncir el ceño» o del «enojo» de una madre ante el comportamiento de sus hijas. De esta manera, todo el poema es un círculo sobre sí mismo que habla sobre la relación madre e hijas, en un primer y más evidente plano, pero también sobre la cuestión de cómo se puede representar poéticamente esa relación.

La experimentación con formas clásicas también la llevó a cabo en *The Formal Field of Kissing*, publicado en 1990, un libro de traducciones, imitaciones y variaciones sobre poemas latinos y griegos, especialmente los epigramas de Catulo. En él encontramos nuevas versiones de los epigramas números 48, 99, 33 y 67, entre otros, donde adapta el texto original a la situación actual, y así encontramos, por ejemplo, del No. 99: «Una vez que nos besamos utilizaste tu saliva/ para limpiarte los labios (...)/ como si pensaras que ibas a contraer el

14 «I am nothing but a list of things to do/ this is not etcetera or red umbrella either/ i think i did the things that might help others/ for Marie for Danine for Wanda for the scifi writers/ i started to write the letter about my new book of frowns/ and then i stopped, mother, to see if you were around/ only fooling you preventer of all my motion/ i did though then want to see a big immobile tree/ absent from the scifi histories of dignity/ the way girls can talk without counting in/ some fearsome sect of the absolute no one'd approve of/ especially my bigoted parents who could love them/ talk girls talk on into the night/ there might be a second that rhymes with disaster» (1992: 146).

15 Catullus # 99: «Once when we kissed you used your spit/ to wipe your lips (...)/ you looked like you thought you might get Aids/ from the dirty kiss of this diseased whore» (1992: 109).

sida/ por el sucio beso de esta puta enferma»¹⁵. Pero quizás los epigramas más interesantes se encuentren en los dos libros más recientes arriba mencionados. El que titula «Bush Epigram», por ejemplo, es una breve sátira: «soy george w. bush, digo/ si tienes menos de 10 guerras/ puedes usar este pasillo»¹⁶. En estos poemas Bernadette Mayer revitaliza el epigrama al usarlo para tratar cuestiones cotidianas e intrascendentes. Por ejemplo, los que titula «wal-mart epigrams», donde recrea situaciones que se producen mientras está de compras en esa conocida cadena de supermercados americana. Véase este ejemplo:

te lo he dicho una vez
te lo he dicho mil veces
no lo vamos a comprar!
ponlo donde estaba!¹⁷

O también nos hace partícipes de sus reflexiones sobre la alimentación transgénica:

la probabilidad de que sin saberlo haya podido
comer tontos modificados genéticamente
quiero decir alimentos, me convierte en una clínica
así que escribo un epigrama
supuestamente satírico¹⁸.

De nuevo la traducción al español nos priva de observar el juego de palabras con doble sentido que nos plantea Mayer, ya que está jugando con las palabras «fools» (tontos) y «foods» (alimentos). En este epigrama se ríe de sí misma y del escaso poder que tenemos los individuos frente a las estructuras de poder y las relaciones económicas que controlan hasta lo que comemos.

Otra serie de epigramas interesantes es la que titula «Laundry and School Epigrams», donde hace breves y satíricas consideraciones sobre la educación escolar y la convivencia en pareja, haciendo especial hincapié en los conflictos que surgen alrededor de las tareas domésticas. Nótese el particular ingenio de estas líneas:

¿Vives con un hombre? Yo sí.
¿Alguna vez se ha encargado de

16 «I am george w. bush, i say/ if you have less than 10 wars/ you can use this aisle» (2004: 32).

17 «If i told you once/ i told you a thousand times/ we're not buying it!/ put it back!» (2005: 10).

18 «The probability that i may have unwittingly/ eaten genetically modified fools/ i mean foods, makes me cynical/ so i am writing an epigram/ which is supposed to be satirical» (2005: 11).

limpiar el baño?
¿Por qué los hombres encuentran estas tareas
tan humillantes?

Hay un hombre que dice que
se podría hacer con dos estropajos Brillo, éste es
un hombre brillante, también es un hombre ocupado,
excelente en la cama también, sabe qué es eso
que llaman fricción¹⁹.

El juego de palabras con «Brillo», «brillante» y «fricción» no pasa desapercibido y es ésta otra de las características importantes de la poética de Bernadette Mayer: el uso del humor como mecanismo de subversión. Sus epigramas se leen como sentencias que arrojan pequeñas descargas de luz y nos informan sobre su actitud ante la vida y la poesía que, en su caso, se funden totalmente.

Bernadette Mayer concibe la escritura como un proceso de aprendizaje constante en el que las consideraciones estéticas de su poesía se manifiestan de forma paralela a su condición ética. Ella está convencida de que la «gran» poesía puede cambiar el mundo (Jordan, 9). En este punto concreto surge el interrogante de qué papel desempeña la emoción en su poesía. Desde su perspectiva, la emoción no es incompatible con la experimentación formal y durante un tiempo éste fue un elemento conflictivo entre ella y los poetas del lenguaje, pues estos últimos rechazaban la emoción por considerarla un vestigio inservible de las viejas poéticas expresionistas y líricas que habían heredado y contra las que se enfrentaban. En una entrevista dejaba clara su posición sobre los logros de la poesía del lenguaje, pero también lo que ella ve como inaceptable:

[La poesía del lenguaje]... es un intento de escribir un tipo de poesía que usa el lenguaje casi de forma científica e intenta crear nuevas combinaciones de pensamiento.(...) es un experimento en ese sentido. Y también intenta desprenderse de todas las propiedades del viejo lenguaje que nos han causado problemas políticos, emocionales y literales. El problema político está claro. El problema emocional es debatible, porque si te desprendes de la emoción en tu escritura, ¿con qué te quedas? Pero felizmente todas las reglas se rompen y no se puede soslayar la emoción en la poesía y los poetas del lenguaje podrían argumentar que ellos nunca

19 «Do you live with a man? I do./ Has he ever taken over/ The cleaning of the bathroom?/ Why do men find these chores/ So demeaning?// There is a man who says/ two Brillo pads could do it, this is/ a brilliant man, also a busy man, also/ excellent in bed, he does know about what/ they call friction» (2005: 21).

dijeron tal cosa. (Rower, 5).

Al final, parece que se puede llegar a un consenso, pero siempre sobre la base de que no podemos prescindir de la emoción. Bernadette Mayer ha contraído un único compromiso: con la experimentación como método para enriquecer su obra poética, y este compromiso no admite limitaciones. Ella es consciente de que estamos rodeados de convenciones ideadas para ayudarnos a vivir con menos zozobra. Como escritora, ha visto claramente que el lenguaje entendido como un sistema de significación certero e infalible es la mayor y más importante de las construcciones que hemos inventado. De ahí su empeño en colocarnos al otro lado de la frontera, donde podamos apreciar la insuficiencia y tergiversaciones del lenguaje normativo. El lenguaje poético, sin embargo, no nos deslumbra con destellos de verdad. Más bien al contrario, nos invita a ir más allá de lo aparente y entrar en un mundo quizás inseguro o inexacto, pero que trasluce nuestra condición humana más certeramente. Éste es, al menos, el convencimiento de Bernadette Mayer.

BIBLIOGRAFÍA

- DICKINSON, Emily (1951): *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Ed. Thomas H. Johnson. Boston-Toronto: Little, Brown and Co.
- GIZZI, Michael (1993): «Interview with Bernadette Mayer.» *Lingo: A Journal of the Arts*. 2-10, pp. 139-143.
- JORDAN, Ken (1992): «The Colors of Consonance (Bernadette Mayer Talks about Her New Book Her History)» *The Poetry Project Newsletter*. 146, pp. 5-9.
- KANE, Daniel. (2003): «Interview with Bernadette Mayer.» *What Is Poetry?: Conversations with the American Avant-Garde*. Ed. Daniel Kane. New York: Teachers & Writers Book, pp. 114-122.
- MAYER, Bernadette (1981): «Answers to Bill's Second Questions.» April 1981. Bernadette Mayer Papers. Archive for New Poetry, Mandeville Department, UCSD, La Jolla.
- . (1983): Letter to Lyn Hejinian. September 1983. Bernadette Mayer Papers. Archive for New Poetry, Mandeville Department, UCSD, La Jolla.
- . (1984): «Experiments.» *The L=A=N=G=U=A=G=E Book*. Ed. Bruce Andrews & Charles Bernstein. Carbondale & Edwardsville: Southern Illinois University Press, pp. 80-83.
- . (1989): *Sonnets*. New York: Tender Buttons.
- . (1992): *A Bernadette Mayer Reader*. New York: New Directions.
- . (2004): *Indigo Bunting*. La Laguna: Zasterle.
- . (2005): *Scarlet Tanager*. New York: New Directions.
- . «Experiments List». <<http://epc.buffalo.edu/authors/mayer>>.

- ROWER, Anne (1985): «Interview with Bernadette Mayer» *Bench Press Series on Art*, pp.1-23.
- SPAHR, Juliana (2001): «“Love Scattered, Not Concentrated Love”: Bernadette Mayer’s *Sonnets*.» *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*. 12.2, pp. 98-120.

Recibido el 14 de octubre de 2006

Aceptado el 8 de enero de 2007

BIBLID [1132-8231 (2007)18: 139-155]

El sujeto fronterizo: la poesía de Marilyn Chin

The Frontier Subject: Marilyn Chin's Poetry

RESUMEN

En este ensayo se reclama la poesía de Marilyn Chin como un posible referente cultural para la cultura española actual por su planteamiento de una identidad híbrida (en su caso chino-americana). Se va trazando una breve biografía de la poeta al hilo de un análisis crítico de diferentes poemas incluidos en los tres poemarios publicados hasta la fecha (algunos de los poemas tratados son «Elegy for Chloe Nguyen», «Beijing Spring», «Tienanmen, the Aftermath», «A Portrait of the Self as a Nation, 1990-1991», «Hospital Interlude», y «How I Got That Name: An Essay on Assimilation»). En el caso de «Hospital Interlude», el ensayo presenta la primera traducción de este poema al castellano. La exploración de los poemas se hace desde un análisis de la relación entre las nociones de identidad, género y etnicidad con las nociones de hibridación, asimilación cultural, y autobiografía. Este artículo presenta la propuesta que Marilyn Chin plantea ante la disyuntiva identitaria de los Estados Unidos (que tuvo lugar en los años ochenta y noventa) y que se hallaba dividido entre las alternativas de «melting pot» o «nación de naciones». Marilyn Chin propone «cosmopolitismo interno» en los Estados Unidos, una reflexión sobre la manera en que se ponen en juego identidad nacional, sexualidad, la etnicidad y la otredad.

Palabras clave: Marilyn Chin, identidad híbrida, poesía, asiático-americano, autobiografía, identidad nacional, sexualidad, etnicidad, otredad.

ABSTRACT

This essay reclaims Marilyn Chin's poetry as a useful referent for Contemporary Spain, since her poetry explores the notion of hybrid identity. Along a brief biography of the poet, the essay critically analyses some of the poems included in the three collections published to date (such as «Elegy for Chloe Nguyen», «Beijing Spring», «Tienanmen, the Aftermath», «A Portrait of the Self as a Nation, 1990-1991», «Hospital Interlude», and «How I Got That Name: An Essay on Assimilation»). The essay attempts the first translation into Spanish of «Hospital Interlude». The interpretation of the poems explores the relationship between the notions of identity, gender and ethnicity with those of hybridity, cultural assimilation and autobiography. This article argues that Marilyn Chin proposes a new alternative to the disjunctive «melting pot» *versus* «nation of nations»: that of an «inner cosmopolitanism», a «radical strangeness» derived from the inquire into the relationships between national identity, sexuality, ethnicity and otherness.

Key words: Marilyn Chin, hybrid identity, poetry, Asian-American, autobiography, national identity, sexuality, ethnicity and otherness.

¹ Universidad Autónoma de Madrid.

SUMARIO:

— 1. Marilyn Chin como referente cultural útil para la cultura española actual. — 2. Breve biografía de Marilyn Chin. — 3. Identidad estadounidense y concepto de asimilación. — 4. Poesía autobiográfica y multicultural. — 5. Poemas citados: «Elegy for Chloe Nguyen», «Beijing Spring», «Tienanmen, the Aftermath», «A Portrait of the Self as a Nation, 1990-1991», «Hospital Interlude», y «How I Got That Name: An Essay on Assimilation». — 6. Desde la precariedad del sujeto fronterizo Marilyn Chin propone «cosmopolitismo interno» en los Estados Unidos, una reflexión sobre la manera en que se ponen en juego identidad nacional.

«Los poemas de Marilyn Chin son evidencia inequívoca del alcance universal de lo particular – cuando el arte es tan vigoroso, insubordinado y directo como el suyo.»

Adrienne Rich²

Marilyn Chin es una voz necesaria en la cultura española que necesita ser traducida y estudiada. Por primera vez en la historia de España nos encontraremos, a lo largo de la próxima década, un enorme grupo de lectoras cuya lengua materna será una de las lenguas del estado español pero que, por biología, ascendencia o herencia cultural se identificarán como asiáticas, y que demandarán un referente cultural a través del cual canalizar sus propias ansias creativas o dar expresión a su identidad híbrida. En el curso de la última década las corrientes migratorias de Asia hacia España han experimentado un considerable aumento, como atestigua la multiplicación por seis de la población china en España en tan sólo diez años. Las migraciones y las relaciones internacionales son dimensiones interrelacionadas; y sin embargo la vinculación cultural entre ambas ha sido escasamente explorada.

Según el Instituto Nacional de Estadística, a julio de 2006 la población china empadronada (quiero hacer notar que cuando se habla de población de origen asiático los empadronados no representan toda la población «real») rondaba las 100.000 personas, de las cuales el 45.2% son mujeres, la mayoría (el 71%) de edades comprendidas entre los 15 y los 45 años, o sea, en edad fértil³. Según sociólogos que han estudiado la inmigración china en España, la cifra real podría ser el doble, aunque los datos precisos aseguran que un 15 por ciento de

2 «Marilyn Chin's ... poems are unmistakable evidence of the universal reach of the particular—when the art is powerful, uncompromised, and unerring as hers». Notas de la autora: todas las referencias a la obra de Chin aparecerán sólo por fecha y página. Quiero agradecer la financiación del proyecto HUM2004-00515/FILO. A no ser que se especifique, la traducción será mía y puesto que una de las marcas distintivas de la obra poética de Chin es su destreza lingüística, no he pretendido traducir la «poesía», sino meramente he intentado trasladar el mensaje del texto al castellano para facilitar su comprensión a aquellos lectores que no son angloparlantes.

3 <http://www.almendron.com/politica/ine/2006/np421.pdf>.

los chinos en España está en situación irregular. Los chinos son el cuarto colectivo inmigrante en España. A finales de 2000 residían legalmente en España 4.100 niños en edad escolar⁴. Los asiáticos en general, incluyendo la inmigración que proviene de Filipinas, son algo más del doble. La cifra de niñas chinas adoptadas en España desde el año 1997 hasta el año 2006 supera las 10.000⁵. Si observamos la disparidad entre las 100.000 personas empadronadas y las 10.000 niñas adoptadas, podremos concluir que muchas lectoras de la próxima década se sentirán aludidas cuando lean lo que Chin tiene que decir sobre inmigración, legal e ilegal, o sobre ser hija de un «paper son» (del que «adquiere» la identidad de un muerto)⁶, o sobre que «la cadena de la emigración puede transformarse en una cadena de restaurantes». Creo que, a lo largo de la próxima década, estas futuras lectoras españolas encontrarán en la poeta chino americana Marilyn Chin, por su sofisticación intelectual, por su feminismo, por su «yo-con-guión», uno de esos referentes culturales con los que identificarse o contra los que rebelarse. Y creo que deberían poder leerla traducida a las lenguas del estado español.

La poesía de Marilyn Chin se ubica en la segunda década de renacimiento asiático-americano que siguió al movimiento negro de los derechos civiles de los setenta. Su nombre se suele mencionar dentro de una lista que comprende escritoras como Maxine Hong Kingston, Amy Tan y Jessica Hagedorn. Como otros escritores asiático-americanos, Chin critica la ceguera y los prejuicios de la sociedad americana. Pero lo que la diferencia de escritores anteriores a ella, según Cheng Lok Chua, es su capacidad de estar al tanto de lo que ocurre hoy en Asia y su conocimiento de la ancestral cultura asiática, lo que le otorga una enorme amplitud de miras a la vez que un profundo sentimiento por lo chino que no se ve en otros escritores: sus textos se estudian en aulas de todo Estados Unidos⁷.

Marilyn Chin ha publicado tres poemarios: *Dwarf Bamboo* [Bambú Enano] (Greenfield Review Press, 1987); *The Phoenix Gone, The Terrace Empty*, [Desaparecido el fénix, la terraza vacía] (Milkweed Editions, 1994)⁸, que ganó el premio PEN

4 <http://www.elmundo.es/cronica/2002/341/1020060853.html>.

5 Ver Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales.

6 El Anuario Estadístico de Extranjería de 2003 del Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales (OPI) recoge datos de defunciones de extranjeros de 2000 y 2001. Los chinos muertos habían sido 67 en esos dos años, lo que supone el 1,2 por mil de los chinos residentes en España, proporción, por ejemplo, idéntica a la de los ecuatorianos (con 209 defunciones en esos dos años). Los dos colectivos tienen, sin embargo, en esos años tasas de mortalidad en España inferiores a las del conjunto de inmigrantes de fuera del Espacio Económico Europeo que fue el 3,7 por mil (sumando las defunciones de los dos años y dividiéndola por el total de residentes).

7 «Highly tuned awareness of Asian events, and her study of classic Chinese texts that has endowed her with a width of allusiveness and profundity of feeling for things Chinese that are rarely equaled.»

8 La composición del poema que da título a esta colección, *The Phoenix Gone, The Terrace Empty*, le llevó cuatro años y es considerado por muchos su mejor poema (Xiaojing, 2002: 126). El título procede de un verso de Li Bai (701-762), poeta de la Dinastía Tang (1368-1644) que Chin leyó en la biblioteca de la Universidad de Tai-Chung, en Taiwan, mientras estudiaba literatura China clásica.

Josephine Miles Award; y su último poemario, publicado por Norton en el año 2002, *Rhapsody in Plain Yellow*, [Rapsodia en amarillo claro]. Ha coeditado junto con David Wong Louie *Dissident Song: A Contemporary Asian American Anthology* y ha colaborado en la traducción de *The Selected Poems of Ai Qing*. De Chin se elogia la intensidad y claridad de su voz poética, que es al mismo tiempo múltiple y singularmente suya (Robert Lee, 1995: 383). Su obra, como ella misma dice, lamenta y celebra una identidad dividida, una identidad «con guión» [hyphenated]: «Soy completamente bi-cultural y bi-lingüe, y me veo a mí misma como una persona de la Cuenca del Pacífico. Tengo familia en China, en Hong Kong, en Hawaii, y por toda la costa oeste, así que la cuestión de la asimilación es muy importante para mí.»⁹ El Diccionario de la Real Academia define «asimilación» de la siguiente forma: «asemejar, comparar»; pero es su acepción en el campo de la fonética la que nos presenta, de manera metafórica, una definición más acertada: «*Fon.* Alterar la articulación de un sonido del habla asemejándolo a otro inmediato o cercano mediante la sustitución de uno o varios caracteres propios de aquel por otros de éste». En otras palabras, cambiar, y cambiar perdiendo, para que algo desaparezca y aparezca lo nuevo. La propia Marilyn Chin lo explica así:

En el contexto chino americano—amor significa asimilación. Porque, en el amor, uno debe destrozar completamente su identidad para fundirse con «el otro» de una manera culpable y hermosa. En un primer nivel, quizás esto sea así. Sin embargo, en un subtexto aterrador—asimilarse a lo americano significa aniquilar la cultura, la lengua y la religión propias y verlas usurpadas por una cultura que es monolingüe, monoteísta, y cuya concepción del mundo está ligada a las vicisitudes del comercio. Mi obra está impregnada de los temas y las penas del exilio, la pérdida, y la asimilación. ¿Qué es la pérdida de país si no es la pérdida del ser? (Chin: «What is American about American Poetry?»)¹⁰

Para convertirse en ciudadana americana, Chin se tiene que asimilar; en una palabra, cambiar, y la asimilación puede ser mortal: «mucho en mi poesía trata sobre la asimilación... sobre temerla y odiarla pero también sobre cómo

9 «I'm thoroughly bi-cultural and bi-lingual, and I see myself as a Pacific-rim person. I have family in China, in Hong Kong, in Hawaii, and all over the west coast, so assimilation is a very important issue for me.» (Kirkpatrick and Moe, 2002:1).

10 In the Chinese American context—love always means assimilation. For, in love, one must completely destroy one's identity to merge with «the other» in a culpable, beautiful way. This is true on the surface level, perhaps. However, in a terrifying subtext—to assimilate into America means to annihilate one's culture, language, religion, and to be usurped by a culture that is monolingual, monotheistic, and whose world view is tied to the vicissitudes of commerce. My work is steeped with the themes and travails of exile, loss, and assimilation. What is the loss of country if it were not the loss of self?

celebrar su magia» (Moyers, 1995: 69)¹¹. En el poema titulado «Elegy for Chloe Nguyen», que se encuentra en *The Phoenix Gone, The Terrace Empty*, cuenta la historia de una precoz amiga de la infancia «Bípeda a los cinco meses, trilingüe al año / a los once tuvo su primer amante». Chloe, hija de un lingüista, se especializa en «lenguas moribundas»:

Chloe leía Serbo-Croata, el latín de Horacio
Entendía los jeroglíficos egipcios, la escritura de los sepulcros
Las lenguas de los vivos, las jergas de los muertos –
en aprender no la ganaba nadie.

Murió a los treinta y tres años de edad. Chin «celebra» irónicamente la asimilación de Chloe con amarga alegría en el último verso: «Chloe, por fin somos ya Americanas. ¡Chloe, estamos aquí!» (1994: 37)¹².

El dolor de la asimilación cultural le hace mirar hacia el atormentado país que conforma su otro yo, China: «Como poeta necesito trabajar con los paradigmas orientales y occidentales, necesito conocer *ambas* tradiciones (Moyers, 1995: 77)¹³. Una de las seis secciones de *The Phoenix Gone, The Terrace Empty* está dedicada al Movimiento Democrático en China. En el poema «Beijing Spring» [Primavera en Beijing], que da título a esta sección, se abraza a los manifestantes: «Amante, en la Plaza de Tienanmen, cerca de la Avenida de la Paz Eterna / creo en las pasiones de la juventud, / creo en la eterna primavera» (1994: 91)¹⁴. Se ofrece a infundirles el aliento de vida para que puedan comenzar de nuevo la revolución. Pero el poema más escalofriante de esta sección es, sin duda, el de «Tienanmen, the Aftermath» [Tienanmen, las secuelas] donde Chin se culpabiliza de yacer en la cama mientras se cometen atrocidades: «Había sangre y tripas por toda la acera / dije lo siento, querido, y me di la vuelta»¹⁵. El poema termina con una amenaza: «dejad en paz a los pequeños / esos que viven, aunque nacieran muertos, no-muertos, pero que esperan / en un sueño intranquilo del que no merecen despertar» (1994: 88)¹⁶:

11 So much of my poetry is about assimilation—about fearing it and loathing it but also celebrating the wonderful magic of it.

12 «Bipedal in five months, trilingual in a year;/ at eleven she had her first lover...» «Chloe read Serbo-Croatian, the Latin of Horace / She understood Egyptian hieroglyphics, the writing of the tombs. The tongues of the living, the slangs of the dead —/ in learning she had no rival.» «Chloe, we are finally Americans now. Chloe, we are here!»

13 «As a poet I need to work in both Eastern and Western paradigms; I need to know *both* traditions»

14 «Lover, on Tienanmen Square, near the Avenue of Eternal Peace/I believe in the passions of youth,/I believe in eternal spring.»

15 «There was blood and guts all over the road,/I said I'm sorry, darling, and rolled over.»

16 «Leave the innocent ones alone,/ those alive, yet stillborn, undead, yet waiting/in a fitful sleep undeserved of an awakening.»

Las cuestiones de la asimilación cultural, de la herencia y ascendencia familiar son, pues, el tema principal de sus dos primeras colecciones, lo que la hubiera convertido en una poeta de la antigua escuela chino americana si no hubiera sido porque Chin aporta un tinte autobiográfico totalmente personal (su abuela, su padre, su madre, sus amantes, el departamento de literatura de la universidad) que pronto la identificó como una poeta testigo de la modernidad y multiculturalidad de la clase media californiana. En su introducción a la antología *Making More Waves*, Jessica Hagedorn describe el poema de Chin «A Portrait of the Self as a Nation, 1990-1991» [Retrato del Ser como Nación, 1990-1991], que cierra su segundo libro *The Phoenix Gone, The Terrace Empty*, como un «manifiesto irónico» que retrata el ser como: «un campo de batalla y como una nación desafiante, el yo como poema e historia iluminadores, el yo como un canto oscuro de memoria y resistencia.»¹⁷ En su tercer poemario, *Rhapsody in Plain Yellow*, una pequeña joya que sincretiza lo personal en lo político, Chin fusiona las tradiciones lingüísticas, literarias y filosóficas orientales con las occidentales, la cultura popular con la erudita, la vida moderna con el mito ancestral y la ha distinguido como poeta imprescindible de la literatura asiático americana. Pero esta fusión no se lleva a cabo como una simple reproducción cultural a nivel de representación, sino que, como señala Juliana Chang, la poesía de Chin no sólo destapa la cultura dominante sino que diseña posibles alternativas a dichas ideologías (Chang, 1996:89). Chin elabora estos poemas fusión con una intención política: «En una ocasión combiné los epigramas de Horacio con el haiku de Basho y el resultado fue una extraña mezclanza de didacticismo e imagen pura que contenían un poderoso mensaje político.» (Chin, 1998).

Marilyn Chin nació en Hong Kong, se crió en Oregon, y vive en San Diego donde es profesora en la Universidad. El camino recorrido desde ser hija de inmigrantes, dueños de un restaurante chino en Portland, a académica, profesora y poeta es, como ella reconoce en una entrevista concedida en el año 2002, «un camino largo y necesario. Alguien tiene que contar la historia»¹⁸. Su historia familiar está llena de secretos, engaños, farsas, suplantaciones de personalidad. Su abuela, «analfabeta en dos lenguas», como ella cariñosamente indica (aunque repetía de memoria numerosos poemas, como por ejemplo los trescientos poemas de la dinastía Tang), se casó por poderes para salir de China. Su madre era la perfecta esposa abnegada y fiel a las costumbres ancestrales que vivió despreciada por un marido americanizado. El americanizado padre de Chin, siendo niño en China había sido repetidamente vendido por su madre biológica para hacer negocio hasta que fue rescatado por una abuela «feminista» y criado

17 As «battleground and as defiant nation, the self as illuminating poem and story, the self as dark song of memory and resistance.» (x).

18 The path from «working class, immigrant kid to scholar, teacher and poet» – I believe is a necessary path. Somebody must tell the story. (Kirkpatrick and Moe, 2002: 2).

por ésta como un hijo. El nombre y apellido de su padre, el «Chin» de Marilyn Chin, fueron adquiridos en Hong Kong, en los años cuarenta, al padre de un joven fallecido, cuya identidad suplantó: «Mira cuánto dolor sale de una historia familiar. Quiero decir, ¿cómo puede nadie absorber todo ese dolor? Sólo se puede reír. Este absurdo, este dolor te lleva al don de la poesía»¹⁹.

Para Marilyn Chin escribir poesía es tanto una opción como una «necesidad innegable» y admite que tras su poesía hay un empuje psicológico, espiritual, y político. Dice que a un nivel personal no ha conseguido arrancarse una profunda pena por la vida de su madre, que fue incomprendida por todos ya que todos fueron injustos con ella desde su padre o su abuela, al mundo entero, el oriental y el occidental: «por lo tanto, tengo la misión de poner las cosas en su sitio por ella. Quiero justicia» (Anónimo, 2004: 112)²⁰. Lo que quiere es inmortalizarla, memorizarla. Para una generación de poetas chino americanos, y como argumenta Piñero Gil en su ensayo titulado «The Anxiety of Origins: Asian American Poets as Cultural Warriors»

...esas historias de opresión y marginalización estigmatizadas se mantuvieron como secretos de familia que formaron parte de una cultura paralela de exclusión y márgenes. Para las generaciones jóvenes, esas historias heredadas eran el producto de muchas voces hasta el punto de que, a menudo, el collage de voces era contradictorio. El resultado es que, en ocasiones, los poetas se convierten en activos historiadores culturales que luchan por aclarar una sucesión de voces fragmentarias (Piñero Gil, 2002: 98)²¹.

El siguiente poema, que se encuentra en *Rhapsody In Plain Yellow* muestra de una bellísima forma la confusión que causan en la voz poética esas voces contradictorias y fragmentadas a las que hace referencia Piñero Gil:

Entreacto en el hospital

Alquilé un Miata rojo regresé al hospital
regresé al hospital y ascendí la pared
ascendí la pared a través de un pasillo de luz tenue

19 Look at all the pain that comes from one's familial history. I mean, how can one absorb all that pain? One can only laugh about it. This absurdity, this pain leads to the gift of poetry (Kirkpatrick and Moe, 2002: 2).

20 [Therefore, I am on a mission to seek things right for her. I want justice].

21 «Those stigmatized histories of oppression and marginalization were kept as family secrets that became part of a parallel culture of exclusion and margins. For the younger generations, those inherited stories were the product of many voices reconstructing them throughout generations to the point that, in some cases, the collage of voices was contradictory. The result is that, in some instances, the poets become active cultural historians that struggle to make sense out of a series of fragmentary voices».

el pasillo de luz tenue conduce a su habitación de hospital vacía
 su habitación de hospital estaba vacía pero la luna estaba llena
 la luna estaba llena las cigarras lloraban
 las cigarras lloraban *su cama desecha en la luz de la luna*
su cama desecha en la luz de la luna una mancha eterna

Giré y torcí pero no pude encontrar la salida
 no pude encontrar la salida le dije a mi madre
 le dije a mi madre *la canción no ha terminado*
la canción no ha terminado se te olvidó enseñarme
se te olvidó enseñarme los últimos versos secretos
 los últimos versos secretos en mi Miata rojo alquilado
 en mi Miata rojo alquilado Giré y torcí
 Giré y torcí pero no pude encontrar la salida

no pude encontrar la salida *la / / lluvia / / en / / mi / / pelo* (2002: 40).

Hospital Interlude

I rented a red Miata I returned to the hospital
 I returned to the hospital and climbed the wall
 I climbed the wall through a dim-lit corridor
 The dim-lit corridor leads to her empty sickroom
 Her sickroom was empty but the moon was full
 The moon was full the cicadas were crying
 The cicadas were crying *her unmade bed in the moonlight*
Her unmade bed in the moonlight an eternal stain

I veered and turned but couldn't find the exit
 I couldn't find the exit I said to my mother
 I said to my mother *the song is not over*
The song is not over you forgot to tutor me
You forgot to tutor me the last secret phrases
 The last secret phrases in my rented red Miata
 In my rented red Miata I veered and turned
 I veered and turned but couldn't find the exit

I couldn't find the exit *the / / rain / / in / / my / / hair*

Las frases cortas de esta elegía comunican algo inconcluso. La musicalidad de la repetición, el desconcierto que provoca la cama vacía en la voz poética encuentra su eco en el desconcierto que provoca la repetición de los pensamien-

tos de esta voz en el lector. La conductora del Miata rojo alquilado se halla desorientada en el hospital y desorientada en la vida, pues la canción le llega de forma fragmentada y parece anunciar que el sufrimiento continuará por muchas generaciones. Este poema es un llanto a la muerte de su madre, un luto por una vida truncada. Muchos de los poemas a su madre escritos para *Rhapsody in Plain Yellow* están escritos en cuartetos con el afán de que parezcan los clavos que sellan las cuatro esquinas del ataúd. Y a pesar de que Chin admite que hay un tono de derrota en estos poemas, ella argumenta que sus elegías son un luto por todas las madres en general y por todos los «otros» victimizados. Lo que quiere en última instancia es honrar sus vidas difíciles y silenciosas: quiere darles voz.

La madre de Marilyn Chin era una mujer corriente, una inmigrante, que no llegó a hablar inglés y que se aferró a las tradiciones chinas y a los valores de pasividad, dulzura y amabilidad. Como «historiadora cultural», el arma de Chin para rescatar a su madre y las voces de sus antepasados es la pluma, que considera más eficaz que la espada. (Anónimo, 2004: 112)²². La palabra no sólo le sirve como instrumento dialéctico de supervivencia cultural dentro de su comunidad étnica, sino que, también pone de manifiesto «la agresión de un discurso dominante que controla, explota e impone discursos de dominación» (Piñero Gil, 1994: 122). La propia Marilyn Chin lo expresa así en una entrevista:

El concepto de «comunidad» para mí no es un concepto estático, es un concepto sin fronteras. Acabo de hacer una lectura en Manchester, Inglaterra, por ejemplo. Unas chicas blancas del público se mostraron ofendidas por mi lectura de «Moon»²³. No les gustó cómo se les señala, cómo se acusa a los jóvenes acosadores blancos de la humillación de la protagonista. Pero entonces, un chico se me acercó y me confesó que su padre era una bestia, que él había sido un racista y que ahora iba a cambiar... creo en las ideas de Brecht de que la literatura y la representación deben seducir al espectador y deben servir para efectuar un cambio social... (Thao Worra, 2005)²⁴.

22 Perhaps the pen is both quieter and mightier than the sword.

23 «Moon» es un relato breve que narra la historia de humillación y venganza de una niña china, desvalida, solitaria y regordeta. En la segunda de sus dos «parábolas», Chin advierte al final de su narrativa que una sola humillación más a niñas indefensas y gorditas como ella misma fue puede ser la humillación que colme el vaso, y que la venganza de estas niñas será tan terrible como la de Moon, que consigue que los chicos que la acosan y humillan acaben decapitados.

24 «Community» is a non-static, borderless concept for me. I just gave a reading in Manchester, England, for instance. Some young white girls in the audience were upset at my reading of «Moon». They didn't like my pointing at them, implicating them for the demise of the protagonist. But, then, a young man came up to me and confessed—everything, how his father was a brute, how he was once a racist and must now change his evil ways...I believe in Brecht's ideas that literature and performance must engage the audience and must work toward social change...

Así que su segundo libro, *The Phoenix Gone, The Terrace Empty* está enteramente dedicado a su madre y en estos poemas se ve claramente que «no puedo perdonar la traición de mi padre; no puedo perdonar ni el confucianismo / patriarcado del mundo que lo engendró ni el mundo capitalista occidental que lo corrompió. Acuso a estos dos mundos de destruirlos, a él y a mi madre»²⁵. Un tono nostálgico cuando menciona a su madre aparece en otro importante poema de esta colección titulado: «How I Got That Name: An Essay on Assimilation» [Cómo me pusieron ese nombre: un ensayo sobre la asimilación].

Mi madre no podía pronunciar la «r.»
 (...) por lo que vivirá y morirá
 en sublime ignorancia, rodeada
 de hijos amorosos y «el dios de la cocina» (1994: 16)²⁶.

Ya desde el título de este conocido poema Chin combina de una forma bellísima poesía y teoría. *Cómo me pusieron ese nombre*, que parece el comienzo de un cuento infantil, se ve cualificado por *un ensayo sobre la asimilación* estableciendo un puente entre escritura creativa y crítica literaria. El poema comienza con el siguiente verso: «I am Marilyn Mei Ling Chin», [Soy Marilyn Mei Ling Chin] y cuenta cómo su padre, obsesionado con «rubias de infarto» que idolatraba en el celuloide, transcribió su nombre chino de «Mei Ling» a «Marilyn», para honrarla así con el nombre de una «trágica mujer blanca/hinchada a base de ginebra y Nembutal»²⁷. Su propio nombre, pues, es un recordatorio perpetuo tanto de la sorpresa de su nueva vida (ésto ocurrió cuando Chin tenía siete años, cuando llegó a América y cuando conoció a su padre) como del largo proceso de asimilación; su nombre es violentamente transformado aunque retiene el vínculo fonético con su primer nombre gracias a la transliteración: en *marilyn* todavía se escucha el eco de la anterior *meiling*, dando voz a lo que Piñero Gil llama la «polifonía inherente a la poesía asiático americana» (Piñero Gil, 2002: 106). Además, en la primera parte de este poema Chin muestra su irritación con su grupo étnico y con el hecho de que se haya doblegado a ser la «minoría modélica», término que ella considera una trampa para la minoría asiática: «Oh, cuán honradas nuestras hijas, / qué cautos nuestros hijos! / Cómo nos las hemos arreglado para engañar a los expertos /

25 «I can't seem to forgive my father's betrayal: can't forgive both the Confucian/patriarchal world that created him and the Western capitalist world for corrupting him. I blame both worlds for his destruction and the destruction, of my mother.»

26 My mother couldn't pronounce the «r» / (...) henceforth, she will live and die / in sublime ignorance, flanked / by loving children and the «kitchen deity.»

27 Some tragic white woman/swollen with gin and Nembutal. El nombre de su hermana, May Jayne, hacía honor a otra famosa estrella, Jayne Mansfield.

en educación, estadística y demografía—» (1994: 17)²⁸. En general, en la primera parte de este poema Chin desnuda, verso a verso, su identidad multidimensional, intercultural, a capas, tejiendo historias alrededor de las tramas de inmigración, exilio, amor inter-racial y justicia social. Así, aunque lamenta la pérdida y el dolor que causan el exilio y la asimilación cultural, también canta con tremenda fuerza las posibilidades de la integración cultural. Para Chin, la identidad se construye continuamente, cambia tanto con la entrada en «un nuevo país» como con el nacimiento y muerte de tradiciones culturales. Y luego están las posibilidades que ha abierto la hibridación y la mezcla: «No creo en identidades estáticas. Creo que las identidades cambian continuamente» (Moyers, 1995: 67)²⁹.

La segunda parte cambia la voz poética del «yo» al «nosotros» con el fin de explorar los estereotipos con los que la sociedad dominante pretende homogeneizar a la minoría asiático-americana. De esta forma los versos que acabamos de leer continúan con una acusación hacia «ellos» que, en su prejuicio del asiático americano como industrioso copista, usan su trabajo para glorificar las inmensas posibilidades del sueño americano. Pero como Hélène Cixous nos mostró en su ya clásico *The Newly Born Woman*, la mujer, el otro, la minoría, tradicionalmente ha estado alineado en la alteridad binaria con la pasividad, lo negativo y lo oscuro. Así que, consciente de que la alteridad «yo / nosotros», o «nosotros / ellos» es, en última instancia, un exponente de la dualidad que ha caracterizado la cultura patriarcal occidental, Chin transforma su voz de nuevo, hacia el final del poema a la tercera persona del singular femenino «ella» (un «ella» ya fallecido, que observamos mirando desde el futuro hacia el pasado) para mostrar la multiplicidad de su identidad que está siempre en evolución y que no se puede etiquetar. La multiplicidad de voces («yo», «nosotros», «ella») revelan una noción de la identidad del sujeto inestable e incoherente:

No era ni negra ni blanca,
Ni querida ni vencida,
Sólo otro okupa en su jardín de bambú
Creando su poesía. (1994: 18)³⁰

Cuando Bill Moyers le preguntó específicamente por el significado de estos versos Chin contestó:

28 Oh, how trustworthy our daughters, / how thrifty our sons! / How we've managed to fool the experts / in education, statistics and demography—

29 I don't believe in static identities. I believe that identities are forever changing.

30 She was neither black nor white, / neither cherished nor vanquished, / just another squatter in her own bamboo grove / minding her poetry.

Me siento bastante invisible a menudo, –ni querida ni vencida. Si fuera negra, me vencerían, si fuera blanca me querrían. Así que, creo que he pasado gran parte de mi vida en una especie de extraña opacidad –ni querida ni vencida, ni odiada ni amada. Cuando los Americanos hablan de política racial, hablan de los polos extremos, negro y blanco, donde un grupo es demonizado y el otro santificado. Creo que deberíamos encontrarnos en ese espacio gris intermedio para hallar la armonía. (Moyers, 1995)³¹.

El «ella» de Marilyn Chin, se encontraría en una posición privilegiada para crear la aún utópica sociedad, según escribe Julia Kristeva en *Nations without Nationalism*, que estará compuesta de una «comunidad polivalente» [«polyvalent community»] que debería ser capaz de «respetar lo extraño de cada persona dentro de esa comunidad» [«respect the strangeness of each person within a lay community»] (Kristeva, 1993: 35)³². En su libro *Extranjeros ante nosotros mismos*, Julia Kristeva revisa el término extranjero sociológica, psicológica y literariamente, a lo largo de los tiempos. Parte de la idea de que el extranjero habita en nuestro interior. Más concretamente y en palabras de Julia Kristeva:

Las mujeres tienen la suerte y la responsabilidad de ser sujetos fronterizos: cuerpo y mente, biología y lenguaje, identidad personal y diseminación durante la niñez, origen y juicio final, nación y mundo –mucho más dramáticamente que lo puedan ser los hombres. (Kristeva, 1993: 35)³³.

El discurso dominante ofrece al asiático americano dos opciones, la de elegir entre dos culturas opuestas y excluyentes, la «asiática» y la «americana», o autoerigirse como personificación de la perfecta fusión de estas dos culturas. Chin lo que hace es enseñarnos al «extranjero» dentro de la supuestamente «estable» cultura americana al poner en entredicho la equivalencia de «americano» con la cultura dominante «angla». Por eso, Julia Kristeva concluye

31 I feel rather invisible at times—neither cherished nor vanquished. If I were black I would be vanquished; if I were white I would be cherished. So, I believe that much of my life has been lived in a kind of mysterious opaqueness—neither cherished nor vanquished, neither loved nor hated. When Americans talk about racial politics they talk about the poles of black and white, where one group may be demonized and one group may be sanctified. I think that we must meet in the gray space in between to find harmony.

32 Para una preclara disertación sobre las teorías de Julia Kristeva respecto a la comunidad polivalente que conforman los sujetos fronterizos tal como expone en su obra *Strangers to Ourselves* ver Ana Zamorano, 2005 (127-148).

33 Women have the luck and the responsibility of being boundary-subjects: body and thought, biology and language, personal identity and dissemination during childhood, origin and judgment, nation and world - more dramatically so than men are.

que si aceptamos que la extranjería vive en nuestro interior, no la perseguiremos en el exterior: «El extranjero está dentro de mí, por lo tanto, todos somos extranjeros. Si soy extranjero no hay extranjeros» (Kristeva, 1991: 192). La atención, entonces, no recae sobre ella como sujeto fronterizo, sino sobre toda la comunidad americana, como una comunidad de sujetos fronterizos:

Una paradójica comunidad está emergiendo, compuesta de extranjeros que están reconciliados consigo mismos hasta el punto que se reconocen a sí mismos como extranjeros. La sociedad multinacional debería ser, por tanto, la consecuencia de un individualismo extremo, pero consciente de sus descontentos y de sus límites, conociendo tan sólo personas indomables listas para ayudarse a sí mismas en sus debilidades, una debilidad de la que otro nombre es nuestra extranjería radical. (Kristeva 1991: 195)³⁴.

La voz poética de Marilyn Chin no es la de una intrusa, sino la de alguien que habita la cultura americana para mostrarle su cara oculta. Desde la precariedad del sujeto fronterizo Marilyn Chin propone «cosmopolitismo interno» en los Estados Unidos, una reflexión sobre la manera en que se ponen en juego identidad nacional, sexualidad, la etnicidad y la otredad.

Obra de Marilyn Chin

Libros de poesía:

Rhapsody in Plain Yellow, Norton, N.Y., 2002

The Phoenix Gone, the Terrace Empty, Milkweed Editions, 1994.

Dwarf Bamboo, Greenfield Review Press, N.Y., 1987.

Libros editados y co-editados:

Con David Wong Louie, eds. *Dissident Song, A Contemporary Asian American Anthology*. A special issue of *Query West*. Santa Cruz: Porter College, University of California at Santa Cruz, 1991.

The Pushcart Prize XXIII, Best of the Small Presses, Norton, N.Y., 1999.

Writing from the World, Iowa Translation Series, University of Iowa Press, IA., 1985.

³⁴ A paradoxical community is emerging, made up of foreigners who are reconciled with themselves to the extent that they recognize themselves as foreigners. The multinational society would thus be the consequence of an extreme individualism, but conscious of its discontents and limits, knowing only indomitable people ready-to-help-themselves in their weakness, a weakness whose other name is our radical strangeness.

Libros traducidos:

Selected Poems of Ai Qing, edited by Eugene Eoyang, translated by Marilyn Chin, Peng Wenlan and Eugene Eoyang, Indiana University Press, bilingual, 1982.

Devil's Wind: A Thousand Steps or More, poetry by Gozo Yoshimasu, co-translated with the author, KTDid Books, Oakland University Press, MI, 1980.

Poemas y entrevistas que no incluidos en sus poemarios.

«Summer Love», poem, *Norton Introduction To Poetry*, 8TH edition, 2001

«Imitating Li Po, Referencing Tu Fu, Sampling Keats, Undoing Donne», essay, *After Confessions* Graywolf Press, MN, 2001

«Four Dissident Chinese Poets», translations, *Parnassus*, NY, 2001

«25 Haiku», poems, *Parnassus*, NY, 2001

«Five poems», translations into Chinese, *Chung Wai Wen Hsueh*, Taipei, 2001

«The Survivor», poem, with critique by Poet Laurette Rita Dove, *The Washington Post*, 2000

«Asian American Poet» *THE WRITER'S CHRONICLE*, front page featured interview, AWP newsletter, 1998

BIBLIOGRAFÍA

ANONYMOUS: «An Interview with Marilyn Chin» *Indiana Review*. Bloomington: Summer 2004. Vol. 26, Issue 1;pg.112.

CHANG, Juliana (1996): «Reading Asian American Poetry» en *Melus* Volume 21, number 1. (Spring 1996) pp. 81-98)

CHIN, Marilyn (1987): *Dwarf Bamboo*, New York: Greenfield Review Press.

—. (1994): *The Phoenix Gone, the Terrace Empty*, Minneapolis: Milkweed Editions.

—. (1998a): en *Contemporary Women Poets*. Ed. Pamela L. Shelton. Detroit: St. James Press.

—. (1998b) «Writing the Other: A Conversation with Maxine Hong Kingston» Paul Skenazy and Tera Martin (eds.): *Conversations with Maxine Hong Kingston*. Jackson: University Press of Mississippi.

—. (2002): *Rhapsody in Plain Yellow*, New York: Norton.

—. (sin fecha): «What is American about American Poetry?» Internet source: *Diccionario de la Real Academia*

HAGEDORN, Jessica.(1997): «There Once Was a Woman...» Foreword. *Making More Waves: New Writing by Asian American Women*. Ed. Elaine H. Kim, Lilia V. Villanueva, and Asian Women United of California. Boston: Beacon.

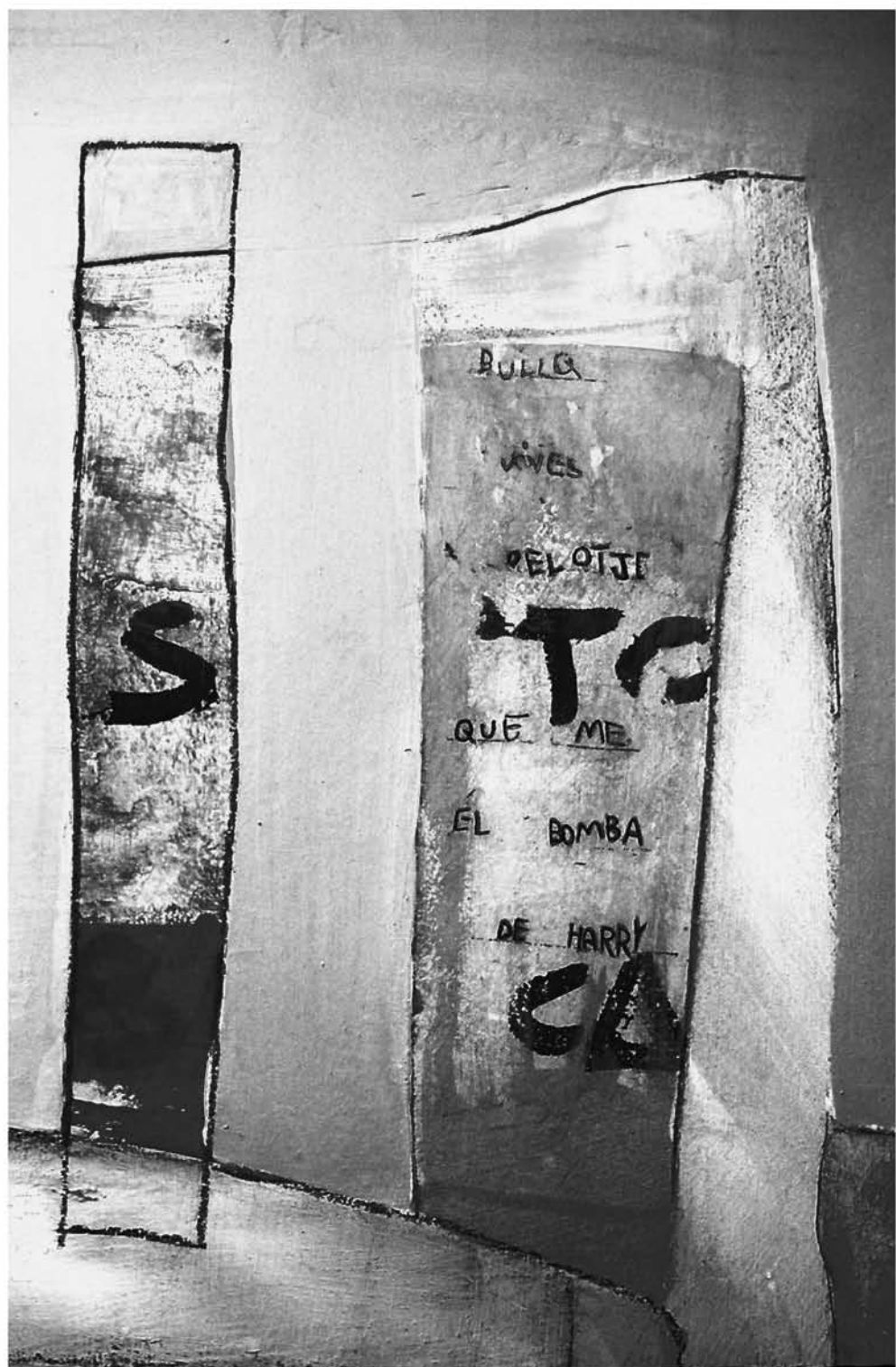
KIRKPATRICK, Patricia & Rita MOE (2002): «An Interview With Marilyn Chin» Internet source:

- KRISTEVA, Julia (1991): *Strangers to Ourselves*. Tr. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.
- . (1993): *Nations Without Nationalism*. Tr. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.
- MCCORMICK, Adrienne (2000): «“Being Without”: Marilyn Chin’s Poems as Feminist Acts of Theorizing» *Hitting Critical Mass: A Journal of Asian American Cultural Criticism*. U. of California, Berkeley. Vol. 6, No. 2 (Spring 2000)
- MOYERS, Bill (1995): *The Language of Life: A Festival of Poets* by Bill Moyers. Ed. James Haba. New York: Doubleday.
- PIÑERO GIL, Eulalia (1996): «The Anxiety of Origins: Asian American Poets as Cultural Warriors» *Hitting Critical Mass: A Journal of Asian American Cultural Criticism*. U. of California, Berkeley. Vol. 4. No 1 (Fall 1996): pp. 121-134.
- . (2002): «Ceremonies of Dialogism in Asian American Poetry» en *Asian American Literature in the International Context. Readings on fiction, Poetry and Performance*. Rocio G. Davies and Sämi Ludwig (eds) London: Verlag. Pp 97-107.
- ROBERT LEE, A. (1995): «A Western East: America’s “China” poetry in Marilyn Chin, Russell Leong, John Yau and Wing Tek Lum» en *Borderlines: Studies in American Culture* 2.4 (June 1995) pp. 380-393.
- THAO WORRA, Bryan (2005): «An Interview With Marilyn Chin»
- TRINH, T. Minh-ha (1989): *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*. Indiana: Bloomington University Press.
- XIAOJING, Zhou (2002): «Marilyn Chin’s Poetry of “Self as Nation”: Transforming the ‘Lyric I,’ Reinventing Cultural Inheritance» en *Asian American Literature in the International Context. Readings on fiction, Poetry and Performance*. Rocio G. Davies and Sämi Ludwig (eds) London: Verlag, pp. 111-134.
- ZAMORANO RUEDA, Ana (2005): «Our Radical Strangeness and the Space in Between: Intertextuality and Abjection.» En Patsy Stoneman y Ana María Sánchez-Arce con Angela Leighton (eds.): *European Intertexts: Women’s Writing in English in a European Context*. Oxford, Frankfurt, New York: Peter Lang. European Connections Series. Vol. 13, 2005: pp. 127-148.

Recibido el 11 de febrero de 2007

Aceptado el 17 de abril de 2007

BIBLID [1132-8231 (2007)18: 157-171]



Retrats

EULALIA PIÑERO GIL¹

«El pasado sangra en el presente»: Evelyn Lau y el viaje iniciático de una poética transgresora

«The Past Bleeds into the Present»: Evelyn Lau and the Initiation Journey of a Transgressing Poetics

RESUMEN

La obra poética de la escritora canadiense Evelyn Lau parte de una reflexión sobre sus orígenes como prostituta en las calles de Vancouver. Se trata de una poesía autobiográfica centrada en el yo lírico y en las preocupaciones sobre la fragilidad del ser humano y de las relaciones amorosas, el amor no correspondido, la familia y la insondable soledad del individuo. Asimismo, Lau enmarca su poesía en entornos urbanos donde la protagonista lírica narra sus experiencias sexuales sadianas en un mundo dominado por las apariencias y la dualidad entre lo socialmente aceptable y lo reprochable, aspectos que la poeta intenta socavar en la medida en que se basan en falsas asunciones. De este modo, su poesía expone con cierta distancia cómo la hipocresía social y la dicotomía entre apariencia y realidad están instaladas en las relaciones humanas. Por otro lado, en su poemario se exploran las asunciones de género y los juegos de poder entre el hombre y la mujer.

Palabras clave: Evelyn Lau, literatura canadiense, poesía canadiense confesional, poesía lírica, dualidad, adolescencia, juegos de poder, mujer sadiana, prostitución, relaciones amorosas, relaciones de género.

ABSTRACT

The literary work of the Canadian writer Evelyn Lau initiated with a reflection of her origins as a prostitute in the streets of Vancouver. It is an autobiographical poetry centered on the lyrical I and the concerns about the fragility of human beings and love relationships, unrequited love, the family, and the unfathomable solitude of the individual. Likewise, Lau frames her poetry in an urban environment where the lyrical voice narrates her sadian sexual experiences in a world dominated by appearances and dualities between what is socially acceptable and the reproachable, aspects that the poet undermines insofar as they are based on false assumptions. In this manner, the poet shows with certain distance how social hypocrisy and the dichotomy between appearance and reality overlap in human relationships. Lau's poetry also explores gender assumptions and power politics between men and women.

¹ Universidad Autónoma de Madrid.

Key words: Evelyn Lau, Canadian literature, Canadian poetry, confessional poetry, lyric poetry, duality, adolescence, power politics, Sadeian woman, prostitution, love relationships, gender roles.

SUMARIO:

—. 1. Introducción a Evelyn Lau. —. 2. Prosa y poesía autobiográfica. —. 3. Poesía amorosa. —. 4. Búsqueda de la identidad como un acto preformativo. —. 5. Identidad en proceso. —. 6. Conclusión.

La irrupción de la escritora canadiense Evelyn Lau en la escena literaria de su país se podría calificar a la vez de exitosa y controvertida con la publicación de su famosa autobiografía en forma de diario titulada *Runaway: Diary of a Street Kid* (1989) sobre sus dos años como prostituta y drogadicta en las calles de Vancouver cuando tan sólo tenía catorce años. No cabe duda de que su polémica aparición en el mundo de las letras iba a marcar de forma importante el desarrollo de esta poeta en diversos aspectos de su devenir literario que intentaremos desentrañar en este ensayo. Si bien es imprescindible trazar una historia vital de esta singular artista desde su infancia y adolescencia para entender cómo este período significó una impronta decisiva en su trayectoria literaria y biográfica.

Evelyn Lau nació en 1971 en el seno de una familia de inmigrantes chinos en Vancouver. Su padre era originario de Hong Kong y su madre de China y se conocieron en esta próspera ciudad canadiense de la costa oeste. El progenitor de la escritora era un ingeniero de estructuras que estuvo desempleado durante mucho tiempo y su madre se dedicaba a las labores domésticas. La precariedad económica se instaló en el hogar muy pronto y afectó a la estabilidad de la familia de forma permanente. Sin embargo, en el seno familiar se había implantado una ética del éxito social y de la respetabilidad que se mantenía gracias a las imposiciones maternas.

En este contexto familiar un tanto desfavorable creció Evelyn Lau cuya infancia estuvo marcada por la incomprensión de sus padres ante su deseo imperioso de ser escritora que se puso de manifiesto a la temprana edad de seis años. En efecto, la permanente actitud disuasoria de los padres que pretendían que su hija estudiara una carrera más prestigiosa como medicina, se convirtió en una fuente de angustia y de frustración que, con el paso del tiempo, desembocó en tempranos brotes de depresión y bulimia. A pesar de la prohibición expresa de sus progenitores, la joven Evelyn intentaba refugiarse de esta lacerante realidad en su apasionada escritura en inglés, aun cuando el cantonés fuera su lengua materna. La continua insistencia en esta cuestión por parte de

una madre controladora y dominante derivó en un conflicto familiar de muy difícil solución. Como resultado de esta situación, Lau abandonó el hogar cuando tenía catorce años e inició un largo viaje de huida por las calles de Vancouver que a la postre se convirtieron en improvisada vivienda. Desafortunadamente la calle no significó un cambio a mejor y el infortunio la acompañó durante esta época, ya que fue violada y se inició en el consumo de drogas. Estas terribles experiencias derivaron en un intento de suicidio y en su posterior internamiento en una institución psiquiátrica. Durante este tiempo escribió un diario que la mantuvo viva y que, sin duda, fue su tabla de salvación con la que consiguió no sucumbir ante tantas miserias existenciales. Las novecientas hojas que escribió eran el testimonio prolijo y la prueba viva de su lucha por sobrevivir y encontrar un lugar en el mundo. Además de narrar en forma de diario autobiográfico los episodios de su huida del seno familiar.

A los dieciocho años Evelyn Lau decide publicar su autobiografía –por consejo de algunos amigos– en forma de diario titulada *Runaway: Diary of a Street Kid* (1989) sobre sus dos terribles años de vivencias en la precariedad más absoluta. De hecho, la prostitución se convirtió en un medio de vida para Evelyn Lau y en fuente de experiencias humanas que, por un lado, la expusieron a una durísima realidad en un momento clave de su formación como persona y, por otro, le facilitaron el conocimiento directo de la condición humana en lo relativo a las relaciones íntimas y amorosas. Sus desgarradoras vivencias narradas día a día en tono directo y confesional fueron, a pesar de la dureza y aunque resulte difícil de creer, mucho más llevaderas que la sofocante vida familiar que la llevó a una especie de huida hacia adelante sin vuelta atrás, según ha confesado la escritora en algunas entrevistas.

La autobiografía fue un bestseller en Canadá durante treinta semanas que derivaron en la elaboración de una miniserie televisiva cuya impactante narración ganó la suficiente fama internacional como para que la novela se tradujera al español, el chino, el japonés, el coreano, el italiano, el alemán y el holandés. Las reseñas en periódicos y revistas especializadas resaltaban que su mayor virtud estaba en el mensaje de unas terribles vivencias narradas de manera sincera, sin complejidades estilísticas y con la voz real de una adolescente intentando sobrevivir en un mundo verdaderamente cruel. Sin embargo, con el transcurrir del tiempo, Lau no se ha sentido muy orgullosa de esta obra porque, desde su punto de vista y con el bagaje literario que atesora en el presente, le resulta un poco repetitiva en lo concerniente a la técnica narrativa. Con todo a los adolescentes canadienses les encantó la obra y tuvo entre este colectivo, al igual que sucedió en otros países, sus mejores valedores porque, no cabe duda, que los temas a los que se aproxima Lau constituyen el foco de las inquietudes que conforman el devenir de este difícil momento del desarrollo que afronta el ser humano. Por un lado, los conflictos de los adolescentes en

el seno familiar y sus deseos no satisfechos, la huida, el viaje iniciático y la resolución del conflicto a partir de la afirmación del individuo y su rápida incursión en el mundo de los adultos por medio de la prostitución. En este sentido, Lau ha confesado en entrevistas y artículos que con esta autobiografía pretendía cambiar la visión que tiene el público sobre la prostitución: la imagen de la prostituta alegre a la que le gusta el sexo, que se crece en el ejercicio de una actividad sin aparentes implicaciones personales y que en último término es capaz de mantener cierta autoridad sobre su actividad. Como consecuencia de esta visión sobre la prostitución, Lau exploró en una etapa posterior el mundo del sadomasoquismo como vía opuesta a la prostitución convencional, en la medida en que en las prácticas sadomasoquistas ella como dominátrix mantenía en todo momento el control sobre sus clientes y eso le otorgaba una posición simbólica de poder. Todos estos aspectos fueron desarrollados y representados de manera profunda en sus libros de poemas más innovadores y originales, como ya analizaremos más adelante.

Una década más tarde Evelyn Lau confesó que si la chica de su autobiografía, *Runaway: Diary of a Street Kid*, llamara a su puerta no la dejaría entrar (*Inside Out: Reflections on a Life so far* 3). Esta visión plena de ironía es consecuencia lógica de la madurez y de la reflexión que se fue fraguando en sus obras posteriores y que dista bastante de la inmediatez de una autobiografía confesional, un documento de un período de su vida en el que la protagonista, una adolescente de catorce años, era un ser desarraigado, vulnerable, expuesto a todo tipo de abusos y de vejaciones en las calles de Vancouver. Asimismo, confiesa la escritora que ese mismo libro hubiera sido totalmente diferente si lo hubiera escrito desde la perspectiva de una escritora profesional y no desde la urgencia y la desesperación de una adolescente.

Evelyn Lau comenzó su carrera literaria como escritora en prosa, pero su gran pasión es la poesía y, de hecho, ya había publicado un número significativo de poemas en revistas antes de sacar a la luz sus cuatro magníficos poemarios *You Are Not Who You Claim* 1990, *Oedipal Dreams* 1992, *In the House of Slaves* 1994 y su última colección *Treble* 2005. Las lecturas que Lau considera importantes para su actividad poética son la obra de las poetas norteamericanas Sharon Olds, Sylvia Plath, Anaïs Nin y Anne Sexton, todas ellas poetas de claro declinar confesional al menos en ciertos momentos a lo largo de sus carreras literarias. No en balde Lau alimenta su obra de sus complejas experiencias y, del mismo modo, a ella le sirven como camino de exploración personal y agente claramente ligado a la exorcización de sus tensiones internas al igual que también la escritura se convirtió en una especie de tabla de salvación vital a lo largo de su procelosa vida. Se podría afirmar que la poesía es el género literario con el que Lau se siente más identificada, en la medida en que le permite explorar de forma más profunda los temas y experiencias que confor-

man su devenir vital. Más aún, Lau confiesa en una entrevista que como poeta se siente «en los márgenes de la sociedad» (Castelao, 2004: 167) y que con la poesía trabaja mucho más en el proceso de elaboración y revisión, ya que es más complejo y demanda mucho más de ella como artista. En la poesía, Lau habla de temas que siempre están relacionados con su propia experiencia: la prostitución, la sexualidad, las relaciones amorosas, el género y la violencia. Nunca hay juicios morales en su poesía y sí una preocupación estética permanente además de un empeño por profundizar y desvelar las complejidades en las que se desenvuelve con los seres humanos que la rodean. En sus reveladores poemas escuchamos las voces de protagonistas muy jóvenes que tienen relaciones amorosas y sexuales con doctores, psiquiatras, hombres de negocios y ejecutivos de alto poder adquisitivo. Es muy curioso, pero en el caso concreto de los médicos, recordemos que sus padres querían que ella estudiara medicina porque la consideraban una profesión muy prestigiosa y respetable. Por ironías de la vida, Lau comprobó muy de cerca que sus padres no tenían razón al demostrarle su contacto directo que una cosa era la apariencia y otra muy distinta la realidad. En privado esos médicos mostraban una realidad muy distinta a lo respetable, y en la intimidad de los hoteles, Lau nos descubre los otros rostros ambiguos del prestigio social.

Desde su primera colección de poemas *You Are Not Who You Claim* (1990), Lau se ha volcado en representar la verdad que se esconde detrás de las máscaras sociales. Sin duda, ha sido uno de sus principales empeños desde su juventud artística incidir en esta dualidad que articula su primer poemario de manera incisiva en la elaborada sencillez de sus versos. Se trata de una colección de poemas que nos muestran la frescura y la juventud de una voz empeñada en desentrañar los misterios de una dualidad, en muchos casos, lacerante para la poeta:

Superficies

Cuelga

un enigma de carne humana
desde los bordes del cielo:
buscando a tientas una pizca de cordura
compongo una máscara sobre la gárgola
aun cuando el pavimento me desentraña
y mis manos sangran ocasos para divertimento de alguien. (47)²

2 ** La autora de este ensayo desea agradecer al proyecto HUM2004-00515/FILO la financiación de esta investigación. «Surfaces». Hanging / an enigma of human flesh / from the edges of the sky: / groping for a fingernail of sanity / I compose a mask over the gargyle / even as the pavement disembowels me / and my hands bleed sunsets for someone's amusement.

Los poemas de esta colección nos muestran escenas urbanas por donde discurren personajes protagonistas del mundo de la calle que Lau conoce muy bien. Su mirada cómplice hacia aquellos desposeídos que buscan permanentemente entre las miradas nos brinda una visión ciertamente amarga de la otra cara de la opulencia de las urbes contemporáneas, tal y como se refleja en su poema «Experience at the Bus Stop»:

Experiencia en la parada del autobús

«eh, tiene un cigarro» el vagabundo pregunta
curioseando en la lluvia
así que le doy una calada de mis labios
ofreciéndole las cenizas del calor que necesita

lo coge y lo inhala con fuerza
diciendo, «¿qué es la vida sin una esposa?
eh, eso rima; podría escribirme un poema»
pero la poesía parecía escapársele con las palabras

cambia su bastón para darme unas palmadas en mi brazo
«bien, mejor será que siga mi andadura
me quedan tres millas de camino para el talón de la beneficencia»
y me doy cuenta de que no es un bastón
sino un palo de desecho de algún almacén de madera³

El segundo poemario de Evelyn Lau, *Oedipal Dreams*, se publica en 1992 y es la colección de poemas que más complace a la escritora. En efecto, los poemas de este libro se presentan más depurados en cuanto al modo en el que se plantea su visión sobre la corrupción y la decadencia humanas. Una vez más asistimos a momentos de intensidad descriptiva en las que la voz lírica narra encuentros furtivos donde la dualidad se pone de manifiesto de manera cruda e irónica en ocasiones. Lau conoce el mundo de la noche y a sus protagonistas habituales como la palma de la mano y a ellos dedica su poemario en un afán de estudiar con meticulosidad los encuentros que se producen en pos de la intimidad del intercambio de deseos inconfesables más allá de los escenarios

3 «Experience at the Bus Stop». «hey, you got a smoke» the bum asks / poking about in the rain / so I give him the stub between my lips / offering ashes for the warmth he needs / he takes it an inhales hard / saying «what's life without a wife? / hey that rhymes; I could write me a poem» / but the poetry seemed to escape with his words / he shifts his cane to pat my arm / «well, I'd better be on my way / it's three miles walk to my welfare cheque» / and I see it is not a cane at all / but a discarded stick from some lumber yard.

diurnos donde las relaciones humanas se enmarcan dentro de otros parámetros. Las imágenes que presenta la poeta en sus textos se refieren al imaginario de los encuentros sexuales y amorosos. En ellos la voz poética disecciona hábilmente el intercambio de los sentidos con precisión, como si buscara llegar a lo más profundo de los deseos y de sus razones más ocultas. El poema «Payment» es un ejemplo de cómo Lau trabaja con un lenguaje muy singular el mundo sensorial del deseo:

Pagos

Aquella noche en el bar
el hombre obligado en la esquina que miraba fijamente
con ojos predadores, cejas amenazadoras
yo sabía instintivamente que el sexo sería violento
y colorido
bebí para tener una vida sin ti
el escocés tardó mucho tiempo en deslizarse
la risa venía de otras mesas

dos días más tarde devolví furtivamente
los plazos en metálico de dos semanas
y unos caros regalos libres de impuestos
para tenerte en mis brazos y observarte cuando gritas
en tu traje de chaqueta
una mano en la parte posterior de mi rodilla
la otra sobre tu rostro
te sujetaba y leía los lomos de los libros
sobre la estantería por todo el apartamento
no se siente mucho
no se solían escuchar los sonidos que hace la gente
cuando se les hace gritar

estos juegos sadomasoquistas psicológicos
no dejan mejillas vueltas ni gafas oscuras
no hay cardenales como los de los cuellos de las otras putas
no hay huellas del color del café derramado
sobre los cuellos de camisas y entre las ondas del cabello
nada tan visible como eso
o temporal

las marcas que dejamos raídas en los límites
duelen dentro (28)⁴

.....

En los poemas de *Oedipal Dreams*, la voz lírica protagonista de esas pequeñas historias urbanas se muestra con una actitud observadora y distante, ciertamente desligada emocionalmente de momentos de tensión afectiva en los que alguna vez estuvo implicada. El poema «Waking in Toronto» representa uno de esos momentos de reflexión en el que se nos presenta una escena urbana nocturna en el que la protagonista se muestra en un mundo de deseo, olvido y relaciones fugaces que se esfuman con la llegada de los primeros rayos de luz:

Despertarse en Toronto

noches de salas de espera de mármol verde y noches
de losetas blancas de baño y noches de ausencia,
manos que intentan tomarte como si tuvieras quince años otra vez.
tus pies son rosas ensangrentadas de calor
y dolor, en las calles
encuentras un error de píldoras de limón y uva.
y las luces de neón de la calle Yonge reflejan el color de tu ropa
mientras la nieve cae por todos lados
en los vacíos campos universitarios.

Y despiertas a tu vida

con los pies que han caminado por los carbones de sueños,
las 600 ventanas de hotel vacías.
a las seis AM el sol irrumpe a través de la concha de nube,
dorando tus brazos y rótulas,

4 «Payments». That night in the bar / with the obligatory man in the corner who stared / out of predatory eyes, eyebrows so angry / I knew instinctively sex would be violent / and colorful / I drank to life without you / the scotch took a long time to slide down / the laughter came from the other tables / two days later I snuck back / to bi-weekly cash installments / and expensive tax-deductible gifts / to hold you in my arms and watch you cry / into your suit / one hand on the back of my knee / the other over your face / I held you and read the spines of books / on the shelf across the apartment / not feeling much / not used to hearing the sounds people make / when they're made to cry / these psychological S&M games / call for no turned cheeks or dark glasses / no bruises like the ones on the necks of other hookers/ no thumbprints the color of coffee spilled / over collars and between the waves of hair / nothing so visible as that / or impermanent / the marks we leave fray at the edges / ache on the inside.

encendiendo el pelo de las pantorrillas. Y en esta cama
están todos los hombres inolvidables.⁵

Las imágenes que Lau emplea abundan en las sensaciones táctiles de frío y de calor que muestran de manera muy visual –bloody, marble, tiles, heat– el entorno afectivo en el que la poeta se desenvuelve. En concreto, la percepción que tiene de ese mundo nocturno de intercambios afectivos está inmersa en marcos sensoriales fríos, pero para la protagonista cargados de intensas vivencias personales de sensaciones cálidas. Una vez más, la poeta en su viaje permanente por las relaciones humanas nos muestra esa dualidad perceptiva que no es más que trasunto de la realidad que impregna el mundo de la calle y sus vínculos pasajeros.

En la colección titulada *In the House of Slaves*, publicada en 1994, Lau aborda el complejo tema de las relaciones sadomasoquistas y sus peculiaridades en el ámbito de la prostitución. Los escenarios de las relaciones sadomasoquistas son el mundo urbano y los protagonistas hombres de negocios de clase social alta que tienen encuentros con la dominátrix que los somete a sus deseos, generándose una transformación en los tradicionales papeles de género. La voz lírica se transforma en una dominátrix poderosa en el mundo privado donde somete a esos hombres poderosos del mundo público. Allí en esas habitaciones sofocantes sus clientes hacen realidad sus fantasías y la prostituta vestida con sus galas de dominadora también tiene, por un tiempo limitado, a esos hombres en sus manos para someterlos a todo tipo de ritos de dominación. Los poemas exploran los deseos inconfesables y las fantasías de los hombres de la clase media y alta. El juego de dominación y sometimiento está refrendado por una parafernalia fetichista en la que el cuero, las cuerdas, las cadenas, los látigos, las esposas y otros artilugios conforman el mundo del deseo y su satisfacción en la clandestinidad de la noche y de las habitaciones-mazmorras de los hoteles. La dominátrix sadiana subvierte el orden social y se convierte en una mujer con inmensos poderes que circula por los espacios góticos urbanos donde ella realiza sus fantasías de ser la reina soberana de aquellos hombres poderosos. Sin embargo, ahora están sometidos a sus deseos, que paradójicamente son los que ellos le exponen libremente a su dama adorada, pero que jamás lo harían en su mundo convencional. En suma, se trata de representaciones, de escenifi-

5 «Waking in Toronto». Nights of green marble lounges and nights / of white bathroom tiles and nights of absence, / hands that try to take you as if you're fifteen again. / your feet are bloody roses of heat / and pain, on the streets / you meet an error of lemon and grape pills. / and the neons of yonge St. flash the color of your clothes / while snow falls all around / onto empty univeristy grounds. / and you wake to your life / with the feet that have walked the coals of dreams, / the 600 windows of the hotel empty. / at six AM a sun bursts through the shell of cloud / goldening your arms and kneecaps, / igniting the hairs on your calves. And on this bed / are all the unforgotten men.

caciones que subvierten los códigos de valores tradicionales en el ámbito de la intimidad. Así pues, Lau recrea un mundo de fantasías secretas en contextos que se asemejan a los mundos góticos urbanos con una voz lírica singular que ha sido denominada por Castelao como la de «una idiosincrásica trovadora posmoderna» (2004: 288). En este sentido, Lau adopta la posición simbólica de mujer dominadora para liberarse de las represiones de una infancia frustrante, del dolor de la impotencia y de la presión de haber sido una mujer indefensa en los márgenes de la sociedad. Sin embargo, y a pesar de estas consideraciones, no se debe de pasar por alto que el mundo gótico del sadomasoquismo ofrece una visión mucho más sofisticada y elaborada de las relaciones sexuales que el de la prostitución sin más. Es evidente que a Lau esta experiencia le ofrecía aspectos muy interesantes desde una perspectiva literaria en la medida en que la iconografía sadomasoquista tiene concomitancias con ciertas imágenes del amor cortés y su configuración en la Edad Media. Recordemos que la llamada tradición del amor cortés se basa en la adoración incondicional que le ofrece el caballero a la dama y su permanente cortejo hasta alcanzar su amor. Esta relación tan *sui generis* era una lógica consecuencia de los llamados matrimonios de conveniencia que generaban la frustración y la búsqueda del amor más allá del ámbito matrimonial y la entrega total a ese amor pasional y furtivo fuera de lo socialmente permitido.

Desde mi punto de vista, la iconografía textual y visual del amor cortés constituye el marco histórico del que es heredera la estética sadomasoquista contemporánea. Asimismo, Lau se inspira en este marco referencial y en su propia experiencia para recrear una suerte de *locus amoenus* tan especial en su poemario más controvertido por lo que ha sido acusada de pornógrafa, de antifeminista, de inmoral y de abusar de la experiencia autobiográfica en exceso para elaborar sus poemas. La polémica generada por su libro *In the House of Slaves*, no es más que el reflejo de la mojigatería existente todavía en muchos ámbitos de la crítica literaria que aún sigue considerando tabú ciertos temas para ser tratados en el ámbito poético. Sin duda, la franqueza y la actitud genuina de Lau la han llevado a ser considerada una especie de *enfant terrible* de la poesía canadiense porque entre lo apuntado anteriormente y su más que pensada actitud en las entrevistas de no plantear lecturas cerradas sobre su obra y de no hacer gala de una sofisticación teórica han contribuido decididamente a esta imagen. Por otro lado, no considero que Lau haya exacerbado o utilizado sus experiencias como telón de fondo para garantizar una polémica permanente sobre su figura literaria. Sencillamente, creo que no se puede inhibir de su pasado y de lo que la mantuvo viva durante su adolescencia. Por otro lado, es preciso señalar que la escritora canadiense no presenta sus vivencias como bandera ideológica de ningún grupo o tendencia, predominando en su escritura y en sus intervenciones en los medios de comunicación la

cordura, la moderación y la coherencia con sus creencias que se alejan de cualquier tipo de maniqueísmo o tendencia moralista.

En su poemario más transgresor, Lau plantea de una manera más o menos directa cuestiones que constituyen el centro de algunos de los debates más importantes dentro del feminismo y que, sin duda, han hecho correr ríos de tinta: la prostitución, la pornografía y el eroticismo. Sin embargo, Lau está más preocupada con la representación de unas experiencias que con la elaboración de juicios morales o de planteamientos políticos sobre estos asuntos. Asimismo, sin desconocer esta polémica, Lau opta por no acercarse a estas cuestiones ni utilizar su poesía como campo de batalla ideológica. Su actitud se centra más en mostrar, exponer y presentar encuentros como si se trataran de cuadros y escenas que describe de manera pictórica. Quizás nadie como ella podría hablar de este mundo con más sabiduría, entendimiento y conocimiento, pero opta por mostrárnoslo con el poder de un lenguaje elegante, sofisticado y con imágenes que, de alguna manera, nos lo presentan con una estética sugerentemente bella. El poema que da nombre a la colección es un claro ejemplo de cómo Lau nos acerca a un mundo desconocido de manera llamativamente insinuante:

En la casa de los esclavos

Los esclavos van volando por la casa, a través de esta casa los
esclavos se arrastran

rápido, manos y rodillas quemadas por la alfombra. Tu casa al
lado de la

universidad, geranios rojos en la maceta y una ardilla que
rehúsa la castaña de la palma de mi mano. Es otoño fuera de
la casa de los esclavos, dejo las nueces alineadas en una especie
de sendero de migas de pan
fuera de las ventanas.

En el dormitorio el látigo del gato, la música de la fusta de
montar

debajo de una pintura de una mujer con faldas, cargando agua
hirviendo para

un muchacho inglés, las nalgas hacia el pintor, esperando su
doloroso bautismo. Tus ojos gemelos de ónix se levantan desde
donde

te arrodillas con las manos pegadas en oración, tus ojos reflejan la
estación oscura, algún lugar lejos de aquí. Donde llueve todo el
tiempo. Camisa y corbata

de vestir sueltas para desvelar tu cuerpo vuelto para ser inspeccionado, delante, detrás, en la
cocina con losetas ribeteadas y desiguales bajo
tus palmas, a través del baño con su mosaico de mujeres
desnudas.

En la casa de los esclavos las velas estrañan el aire por encima de
tus genitales,
cae la cera como semilla caliente derramada por tus ingles. Una
ardilla se apresura
por la terraza hacia la seguridad de los arcos, vuela la hojarasca
del otoño, otras casas camino abajo. En las paredes los ángeles
saltan con
las cuerdas del arpa golpeando sus dedos. Cada mañana te
despierto con una
ronda de cachetadas; cada noche eres encadenado a la cama,
muñecas y
tobillos aparte, el cuero se adapta a tu cuerpo. Y
por la casa los cuerpos de mis esclavos delgados como lebreles,
rellenos
como ángeles, corretean puros. (14)⁶

El escenario que Lau reconstruye de forma poética representa dos mundos claramente diferenciados por sus campos semánticos y sus imágenes: por un lado, el espacio cerrado de la casa donde se desarrollan las relaciones sadomasoquistas centradas en los juegos de dominación y sumisión que controla la voz lírica del poema en una suerte de escena pictórica plena de momentos de un cierto énfasis esteticista y, por el otro, el espacio abierto exterior que aparece

6 «In the House of Slaves». Slaves go flying through the house, through this house slaves crawl / fast, hands and knees carpet-burned. Your house beside the / univeristy, red geraniums in the flower box and a squirrel who / refuses the hazelnut in the palm of my hand. It is autumn outside the / slaves' house, I leave nuts lined up like a trail of breadcrumbs outside the French doors. / In the bedroom the switch of the cat, the music of the riding crop / under a painting of a woman in full skirts carrying boiling water to / naked English boy, buttocks turned to the painter, waiting for his / painful baptism. Your eyes twin onyxes raised from where you kneel with hands glued in prayer, you eyes reflecting a darker / season, some place far from here. Where it rains all the time. Dress / shirt and tie pulled loose to disclose your body turning for inspection, / front, back, into the kitchen with tiles ridged and bumpy under your / palms, through the bathroom with its mosaic of naked women. / In the house of slaves candles striate the air above your genitals, / falling wax like hot seed spilled across your loins. A squirrel hurries / across the terrace to the safety of the maples, the spinning debris of / autumn, other houses down the lane. On the walls angels leap with / harpstrings slicing their fingers. Each morning I wake you with a / round of slaps; each night you are chained to the bedpost, wrists and / ankles shackled apart, leather conforming to your body. And / through the house the bodies of my slaves lean as greyhounds, tubby / as angels, running pure.

ajeno a todo lo que sucede en el ámbito privado. El contraste entre estos dos mundos es muy relevante, en la medida en que éste pone de manifiesto el carácter furtivo de unas relaciones que claramente entran en el ámbito de lo prohibido. La voz del poema describe su cohorte de esclavos como si de una especie de gineceo masculino se tratara en el que ella dispone de los varones, no para regodearse en su sufrimiento sino para construir un mundo de sensualidad erótica. En este sentido, y como ya he comentado anteriormente, la figura de la dominátrix femenina se podría leer como una suerte de figura femenina liberadora que invierte las posiciones tradicionales de poder en la sexualidad (Piñero, 1999: 167). Al hilo de esta cuestión y en clara consonancia con nuestra visión, la crítica Angela Carter explora la imagen de la «mujer sadiana» en la historia cultural europea y señala que esta mujer dominadora «pone la pornografía al servicio de las mujeres», tal y como hizo Sade al mostrar el derecho que tenían las mujeres a usar su sexualidad incluso de manera violenta al haber sido ellas mismas el objeto pasivo de la sexualidad masculina a lo largo de los siglos (Carter, 1992: 27, 37). Sin embargo, la mujer sadiana que Lau recrea se aleja de la imagen de la dominátrix que «encuentra placer en hacer daño al otro porque es más una huída de ese escenario y un enfoque en el mundo exterior. Las voces femeninas parecen buscar un encuentro emocional, más que un vínculo basado en la agresividad» (Castelao, 2004: 301).

De esta forma, la poeta construye la imagen fetichista de la dominátrix fálica que se articula como una respuesta muy elaborada a sus episodios humillantes de prostituta en las calles. Lau descubre que la sexualidad es poder y ella utiliza ese inmenso potencial para aplicarlo a ciertos hombres que nunca aceptarían en público su deseo secreto de ser sometidos por una mujer. La estética derivada de esta asunción está basada en imágenes de exceso y de celebración de la transgresión, pero estos poemas no son una reconstrucción del submundo del sexo. Al hilo de esta reflexión, es interesante observar cómo la poeta no aporta una visión obscena ni oscura de estos encuentros. Muy al contrario en esos escenarios se vislumbra una belleza decadente sin trazas de oscuridad lasciva, sino que hay cierto grado de inocencia en todo el juego fetichista. Lau observa estos escenarios urbanos con una sinceridad creativa poco común. De esta forma, ella contempla las complejidades del deseo y también nos muestra la fragilidad de los seres humanos. No hay juicios morales, ni moralejas en sus poemas, muy al contrario y como ya hemos señalado, Lau muestra, pero no juzga.

Ya hemos apuntado anteriormente que algunos críticos han acusado a Lau de ser una pornógrafa. En este sentido, considero que la poeta utiliza imágenes eróticas para criticar las relaciones entre los sexos. El lector descubre que detrás del espacio cerrado de sus mundos ocultos hay un universo revelador que destapa las dimensiones inexploradas de las fantasías humanas y éste es el propósito de

Lau. En otras palabras, la poeta saca a la luz unas experiencias, el deseo de amar, el tono poético visionario y romántico junto a la representación cruda y realista del sadomasoquismo. En este sentido, Isabel Castelaó una vez más ha definido acertadamente la poética de Lau en términos de una dualidad que para ella «representa una compleja identidad marginal femenina que en las voces líricas oscila entre los papeles de la dominátrix poderosa y la débil heroína romántica que desea con ansia y nostalgia la consecución de su historia de amor» (Castelaó, 2004:293).

Tanto en sus relatos como en su poesía Lau siempre representa el deseo heterosexual de sus protagonistas, las mujeres y su perspectiva sobre el amor, el sexo y las relaciones interpersonales. Asimismo, Lau está fascinada con los personajes masculinos tanto en sus poemarios como en sus relatos, en el deseo heterosexual, en las relaciones amorosas dentro y fuera del matrimonio, en la fidelidad y en cómo estos vínculos de confianza y de desconfianza se transforman en máscaras. Una vez más es interesante destacar cómo la poeta, nos retrotrae a la tradición del amor cortés, puesto que toda esta práctica se basaba precisamente en los matrimonios infelices y en la necesidad que tenían los cónyuges de buscar el amor extramaritalmente. En su colección de relatos *Fresh Girls and Other Stories* publicada en 1993 y escrita cuando la escritora contaba entre los 19 y 21 años se nos muestra un gran interés en lo emocional, en las relaciones humanas y en lo concerniente al mundo de la psique de los personajes. Tal y como se observa en esta colección sus personajes están obsesionados con el matrimonio, las infidelidades, el amor no correspondido, la pasión obsesiva y el romance trágico. Las relaciones amorosas en las grandes ciudades, ámbito que la poeta conoce bastante bien, son el centro narrativo que con un carácter sofisticado nos presenta situaciones de personajes de clase media, de falsas apariencias, de intereses creados en los que los sentimientos no son tenidos en cuenta en la mayoría de las ocasiones.

Conforme ha ido evolucionando como escritora, Lau ha intentado perfeccionar su estilo, se ha ocupado más de la forma poética y se ha despojado de la inmediatez y de la plasmación de sus sentimientos de forma poco elaborada que predominaban en sus escritos autobiográficos de sus inicios como escritora. En su empeño decidido por depurar su estilo ha influido en gran medida su compromiso con la poesía y su deseo de no abandonar la forma literaria que le ha otorgado más reconocimientos.

En su esclarecedora y madura reciente colección de ensayos autobiográficos, *Inside Out: Reflections on a Life So Far* (2003), Lau nos ofrece de manera elaborada y comprehensiva su reflexión en prosa de muchos de los temas y preocupaciones. Asimismo, nos ofrece de manera conmovedora por su sinceridad y claridad las claves de aspectos que ya había tratado en sus poemarios. Este compendio de ensayos también ha generado críticas porque ha sido visto como

una suerte de acto arrogante, teniendo en cuenta que a la edad de la escritora –treinta y dos años– nadie suele escribir su propia autobiografía. Pero en el caso concreto de Lau, a su edad ya había tenido un cúmulo tan variado e intenso de experiencias, muchas de ellas sobrecogedoras, que podía presentarlas como si de una larga vida se tratase. Desde mi punto de vista, estas críticas están fundadas en una percepción del género autobiográfico un tanto trasnochado si nos atenemos a las narraciones tradicionales con una estructura lineal y basada en una descripción del yo sustentada en la descripción taxonómica de hechos y eventos significativos de un personaje. No es este el caso de los ocho ensayos de Lau que, tal y como anuncia el título, son reflexiones sobre una serie de hechos relevantes de su vida y que, además, se nos presentan de manera aleatoria sin una suerte de continuidad. La estructura de esta compilación de ensayos no tiene una intención de trazar la trayectoria vital de un sujeto desde un punto de vista lineal y apoyado en una serie de eventos más o menos cronológicos, sino que se centra en dibujar y profundizar en algunos de los aspectos de la vida de la poeta que más han marcado su existencia. Por otro lado, se observa un deseo de alejarse de esa primera imagen de huida permanente que nos ofrece en sus primeros libros. En este sentido, Lau se plantea un regreso, una estabilidad, un deseo de permanencia que procede quizás de la itinerancia en la que se basó su vida desde que se inició esa especie de vivencia de una adolescente fugitiva que huía de un hogar asfixiante.

En el primer ensayo titulado «La sombra de la prostitución», Lau reflexiona sobre la huella indeleble que ha dejado esa actividad en las calles de Vancouver y en todo lo que ha hecho en su vida: sus relaciones amorosas, sus amistades, su carrera literaria y su devenir en general. La escritora habla del pasado en los siguientes términos: «Para mí, el pasado sangra en el presente. Pero el cristal que separa los dos mundos se ha hecho añicos. De alguna forma, vivo en los dos mundos. Los rostros que existen en un mundo se encuentran en el otro, esta vez bien vestidos y con sus mujeres al lado» (Lau, 2003: 11). En efecto, la prostitución era una actividad que sólo llevaba a cabo por dinero y que le mostraba de la forma más lacerante la hipocresía social, «el sexo no significaba nada para mí, pero tampoco lo había sido antes. Era una actividad a la que me dedicaba tan sólo por dinero. En ocasiones era brutal y doloroso, muy pocas veces resultaba placentero, y a menudo era repugnante, una obligación que tenía que terminar rápidamente mientras intentaba no dar la impresión de que no podía esperar a saltar en un baño o ducha hirviendo inmediatamente después» (Lau, 2003: 15).

El escalofriante relato que Lau hace de su experiencia con la prostitución termina con la no menos sorprendente confesión de que «el miedo que la invadía cuando se metía en el coche de un desconocido, o en la casa de un extraño, era menor que el miedo que le provocaba la posibilidad de sentirse

asfixiada por su familia o por cualquier otra relación» (Lau, 2003: 17). En otras palabras, Lau tenía menos miedo a morir a manos de un desconocido que a ser encerrada para siembre en un hogar opresivo.

En el segundo ensayo, «En el país de la depresión», la escritora explora su paso por el oscuro túnel de la depresión y de los deseos suicidas. Lau se vio invadida por un estado permanente de depresión como consecuencia de un desgraciado cúmulo de pérdidas: la pérdida de trabajo, de autoestima, de felicidad, de un futuro, de la estabilidad emocional, etc. No cabe duda de que la resistencia emocional de una joven adolescente de catorce años tenía sus límites y Lau cayó en una espiral de desesperación y pesimismo. Sin embargo, esta terrible experiencia le sirvió para fortalecerla en sus convicciones literarias y vitales.

Un aspecto recurrente que Lau investiga en sus ensayos es el amor y el deseo en su capítulo «Figuras paternas»:

El deseo, para mí, está extrañamente divorciado en muchas ocasiones del sexo. Lo que más
 deseo –la entrada en la vida de otra persona, la llamada inmediata del contacto emocional,
 de la estimulación intelectual– no está causada por una motivación sexual. Pero este tipo
 de deseo puede ser un impulso tan poderoso como el sexo. En una ocasión tuve una intensa
 conexión emocional con un hombre casado en la que nunca hubo sexo, sin embargo,
 su mujer se sintió tan amenazada que contribuyó al final de su matrimonio. ¿Cómo podía
 ella imaginar que la fantasía más escabrosa que yo podía tener era la de poder recostar
 mi cabeza sobre su hombro, respirar en su reconfortante olor paterno e irme a dormir?
 ¿Cómo podía ella creer que la fuerza impulsora de mi vida ha sido encontrar a un hombre
 que me mirara como si fuera su hija? (57)

En estas líneas Lau traza de manera diáfana su búsqueda de una figura paterna ligada al afecto, el cariño y la ternura, aspectos que estuvieron ausentes en su infancia y adolescencia y que constituyen su gran anhelo vital que adquiere dimensiones simbólicas en su configuración del cuerpo. En uno de los capítulos más inquietantes de su libro de ensayos, «Insatiable Emptiness» (Vacío insaciable), Lau nos introduce en el campo de batalla en el que se convir-

tió su hogar cuando era adolescente. En el significativo vacío insaciable, la poeta relata su época de bulimia y su lucha para perder peso en la que su madre tomó parte activa, obligándola a seguir una estricta dieta que la escritora quebrantaba con una ingesta alimentaria que conseguía el efecto contrario. La lucha no era más que manifestación física del enfrentamiento que Lau tenía con su madre y la falta de afecto que ésta demostraba por su hija. El efecto devastador de una madre obsesionada por controlar el peso de su familia y el suyo propio provoca una reacción extrema por parte de la joven Lau que se entrega a la bulimia más radical y de esa manera muestra a su madre que es ella la que desea controlar su cuerpo y que «su cuerpo es lo único que no le puede arrebatar» (78). Y así fue, Lau castiga su cuerpo, lo expone, lo exhibe, lo muestra como el retrato mismo de una lacerante insatisfacción interna, de un vacío insondable que la comida no puede saciar. Sin embargo, cuando el cuerpo se convierte en el campo de batalla, en el espacio físico donde se dan cita los traumas familiares las consecuencias son imprevisibles porque Lau finalmente se tuvo que enfrentar no sólo a su madre sino a una enfermedad que le provocó la pérdida de autoestima, el deterioro físico y la vulnerabilidad más absoluta.

La bulimia compulsiva, el consumo de drogas y la prostitución son prácticas con las que Lau castigaba su cuerpo y lo llevaba a situaciones extremas para expiar de alguna forma el drama emocional interno de insatisfacción y dolor ante la privación de sus necesidades afectivas en el seno de la familia. El acto de vomitar se convirtió en un acto simbólico de purga, en un acto de despojarse de todo aquello que la enfermaba por dentro. El vacío insaciable no se podía llenar con la comida y Lau no logró purgar todas las cosas que la enfermaban, tal y como confiesa en la parte final del ensayo:

En las escasas ocasiones en las que me forzaba a vomitar en los años venideros, sentía como si fuera cirugía interna. Pena, amor, ira, dolor –todo ello salía fuera. Sin embargo, después todo aquello seguía dentro de mí. Tras años de vómitos, no había logrado purgarme de todo aquello que me ponía enferma. (84)

La estrategia literaria de Lau, como ya apuntamos al principio del ensayo, pasa por una necesidad imperiosa de indagar en lo privado, en el mundo de la intimidad, en sacar al exterior todo aquello que se esconde en el ámbito de la familia, de la pareja y de las relaciones personales. Este deseo, proviene, a nuestro juicio, de su necesidad interior de exponer abiertamente su propia dimensión privada en una suerte de acto catártico de liberación. Lau confiesa que podría pasar horas y horas observando cómo se desarrollan las vivencias personales de la gente corriente y que para ella constituyen una fuente inagotable de inspiración y reflexión. Su máxima aspiración ha sido la de ver a través

de la vestimenta de la gente, es decir, ver más allá de las apariencias y las convenciones (Lau, 2003: 106) y profundizar en el comportamiento, en los actos y en su significado. Y es precisamente esto lo que predomina en su, hasta el momento, último libro de poemas, *Treble*, publicado en 2005. En esta colección de poemas Lau regresa a sus orígenes en cuanto a los temas que conforman su biografía literaria: el amor, las relaciones de pareja, la familia, el adulterio, la figura paterna, el matrimonio, la fragilidad de la existencia y otros aspectos relacionados íntimamente con estos temas.

El poemario de Lau se divide en cuatro partes claramente diferenciadas en cuanto a la temática. En concreto merece destacarse la última parte porque está dedicada a una de sus obsesiones más importantes: «Family Drama», el drama familiar. A lo largo de los doce poemas que conforman este apartado, la poeta explora distintas dimensiones de las relaciones familiares a través de escenas autobiográficas cuyos personajes son trasunto de su propia vivencia personal. No cabe duda de que Lau, exorciza sus tensiones íntimas en estos poemas donde se dramatizan escenas que proceden de sus fantasías y de la elaboración de años de sus tensiones personales. En concreto, el poema «Laughing in My Sleep» recrea, una vez más, el conflicto que Lau plantea en otras ocasiones de una figura materna autoritaria y una figura paterna ausente que ella reclama una y otra vez como una suerte de tabla de salvación afectiva:

Risa durante el sueño

Ocurrió en dos ocasiones –me sacaste
del horizonte mutilado de mis sueños,
me diste en el hombro y me preguntaste, *¿Qué?*
¿Qué te resulta tan divertido? Mis ojos volaron abiertos
hacia tu habitación con su claraboya blanca
y las conchas ensartadas en la ventana de medianoche,
hacia tu rostro enorme como el de un padre encima de mí.
Había estado riéndome durante el sueño,
incluso mientras luchaba por estar
totalmente despierta, esta risa de otro mundo
todavía me cortaba,
no era una risita de niña ni una alegre risa entre dientes
era una risa extraña desde las profundidades
desde el fondo del negro océano
donde mi familia todavía nada en el naufragio,
donde todas las noches asesino a mi madre
y pierdo a mi padre, una y otra vez.
No se parecía a ningún otro sonido que yo hacía

durante el día, era la risa
de un niño malo, dijiste más tarde –
que salía incluso después de que pusiera mi mano fuertemente
en la boca de mi traidor, y tú estabas echado junto a mí
asombrado, como un hombre que da un paso hacia el lado
y rápidamente se encuentra en arenas movedizas. (107)⁷

Otro de los aspectos que vuelve a surgir en el último poemario de Lau es el de la respetabilidad que adquieren las parejas por medio del matrimonio y sus símbolos visibles. La escritora ha abordado este tema una y otra vez desde su perspectiva de la mujer deseada por hombres casados que pone en riesgo la estabilidad social de la institución. Al mismo tiempo, Lau desea, en cierto modo, acceder a esa respetabilidad institucional de la que ella carece puesto que siempre es la tercera en discordia, la que nunca alcanzará un status ni una situación de reconocimiento, a pesar de que los hombres le muestren abiertamente su inconfesable deseo de permanecer junto a ella y vivir la pasión de lo prohibido:

Restaurante Siglo

Estábamos sentados en una mesa expuesta al viento
fuera del restaurante,
los edificios de ladrillo escarlata
contra el cielo de pizarra.
Los coches pasaban como una corriente de metal.
Yo apenas pestañeaba, los párpados se levantaban
y caían lentamente, reticentes
a perder cualquier cosa en una fracción de obscuridad –
el sol y la sombra a través de tu rostro,
la camarera con sus largos brazos,
nuestras reflexiones deslizándose
por la ventana del restaurante.

7 «Laughing in My Sleep». Twice it happened –you rolled me over / out of the mangled landscape of my dreams, / shook my shoulder and demanded, *What? / What's so funny?* My eyes flew open / to your room with its white skylight / and shells strung at the midnight window, / to your face huge as a father's above me. / For I had been laughing in my sleep, and even as I struggled to the surface / of full wake, this otherworldly laughter / still hacked its way out of me, / no girlish giggle or cheerful chortle / but weird laughter from the deep, / the bottom of the black ocean / where my family still swims in the wreckage, / where every night I murder my mother / and lose my father, over an over. / It was like no sound I ever made / during the day, it was the laughter / of an evil child, you said later- / coming even after I clamped my hand / over my traitor's mouth, and you lay next to me / astonished, like a man who takes a step to the side / and finds he's suddenly standing in quicksand.

El viento en mis labios
 sabía a lima.
 Te quitaste el anillo de casado,
 lo sujetaste encima de la mesa
 y lo dejaste caer,
 un torbellino de oro que giraba
 en la brisa, el metal caliente
 desde el calor de tu vida,
 y conseguí alcanzarlo
 como un ramo de boda.
 Estaba quieto y pétreo
 en el centro de la palma de mi mano,
 resplandeciendo en la luz cegadora. (95-96)⁸

La voz poética juega con los símbolos convencionales del acto que consagra la institución del matrimonio: el anillo de oro y el ramo de flores cuyo lanzamiento perpetúa, de forma automática, el acto de la boda y la consumación matrimonial en futuras generaciones. El escenario en el que dos amantes se encuentran está resaltado por el mundo de las sensaciones térmicas de frío y de calor puesto que es en el ámbito de estos extremos donde pendulan las emociones del encuentro transgresor al margen de lo socialmente aceptable.

No cabe duda de que Evelyn Lau es una escritora polémica no sólo por los temas que aborda sino por sus controvertidas manifestaciones en entrevistas y en actos públicos en los que ha confesado que no se siente una escritora chino canadiense y que no tiene interés en escribir sobre este grupo étnico ni sobre sus experiencias de inmigración. Ella se siente escritora antes que mujer, se siente ciudadana del mundo antes que chino canadiense y su escritura es trasunto de esa contumaz resistencia a las clasificaciones. En su caso, el sentido de alienación y su sentimiento de desarraigo étnico derivan de la pobreza física y espiritual en la que vivió en el hogar familiar y no de su pertenencia a la comunidad china. Su posición ante estas dos cuestiones ha generado cierta discusión dentro del debate general de los estudios canadienses, el multiculturalismo y los estudios de género. Ella admite que no tiene ningún interés en ser políticamente correcta sino más bien auténtica en lo concerniente a estas cuestiones tan importantes.

8 «Century Grill». We sat at a windy table / outside the restaurant, / the brick buildings scarlet / against the slate sky. / Cars passed in a metal stream. / I barely blinked, my lids rising / and slowly falling, reluctant / to lose anything to a fraction's darkness- / the sun and shadow across your face, / the waitress placing dish after dish / on the table with her long arms, / our reflections slipping / in the restaurant window. The wind on my lips / tasted like lime. / You took off your wedding ring, / held it above the table / and let it fall, / a twist of gold that spun down / in the breeze, metal-hot / from the heat of your life, / and I reached out to catch it / like the bridal bouquet. / It lay still and stony / in the centre of my palm, / blazing in the blinding light.

Evelyn Lau no es una autora que acepte las categorías y los encasillamientos fáciles, como ya hemos señalado. En este sentido, ha mantenido siempre una postura crítica con la tendencia de los críticos canadienses a clasificar su poesía dentro del ámbito de la literatura de minorías o chino canadiense, como ya hemos apuntado. Asimismo, ha mantenido una posición crítica con el feminismo, en la medida en que se ha querido ver en su obra atisbos de planteamientos en esta dirección. De este modo, Lau se ha resistido a adoptar planteamientos identitarios marcados por las etiquetas predeterminadas. Se podría decir que la poeta prefiere representar su identidad más que ser representada por críticos, estudiosos o periodistas. Es decir, no se siente cómoda con las frases hechas que establecen vinculaciones a grupos étnicos o ideológicos que prefiguren su identidad. Así pues, la poeta ha confesado en más de una ocasión que ella se considera «una escritora de la costa oeste de Norte América» (Castelao, 2004:176). En esta afirmación, la poeta se vincula a un origen geográfico que trasciende las fronteras y que la posiciona en un ámbito transnacional más allá de orígenes étnicos o nacionales. Una vez más, Lau nos sorprende con su resistencia a adoptar patrones establecidos y a defender con contundencia su propio concepto de identidad como un acto performativo, aspecto este ligado a la postmodernidad, en la medida en que es el sujeto el que busca su propia identidad más allá de los modelos establecidos o pre-determinados. Con este planteamiento, la escritora canadiense nos invita, de alguna manera, a representarnos tal y como nos sentimos, más allá de lo que la sociedad pueda imponer. Como consecuencia se podría afirmar que la poeta pasa del encasillamiento de la identidad estable a una identidad en proceso, en cambio permanente y fundamentalmente inestable. La identidad como proceso de construcción personal más allá de lo que los rasgos físicos, la nacionalidad y el grupo étnico establecen es una elección meditada que se pone de manifiesto en la obra más temprana de Lau, en su lucha por salir de lo que la tradición le imponía a través de los dictámenes familiares. Esa lucha vital es un elemento fundamental en la trayectoria literaria de esta poeta comprometida con una búsqueda esencial sincera y honesta basada en su propia búsqueda interior y alejada de todo aquello que implique planteamientos exógenos y que encorseten su trayectoria poética. En resumen, el viaje iniciático en el que se embarcó cuando todavía era una joven adolescente marcó de manera trascendental su acercamiento a la vida y a la poesía de manera que aquella experiencia tamizada por años de búsqueda y trabajo interior constituye la fuente más importante de inspiración y de formación de su identidad como escritora, tal y como la poeta expresa en uno de sus últimos y esclarecedores poemas titulado «We, Amnesiacs All»:

Todos amnésicos

Si, como Sonnabend creía,
la memoria es una ilusión
que inventamos para protegernos
de la intolerable pérdida de experiencia,
si la experiencia es algo que de otra manera pasaría
y se pierde para siempre,
entonces ¿en qué ángulo descansas
en los conos y planos de mi memoria fabricada?
Si todos somos amnésicos
entonces en algún ángulo te desvanecerás
de mi mundo de experiencia decadente. (49)

BIBLIOGRAFÍA

- CARTER, Angela (1992): *The Sadeian Woman and the Ideology of Pornography. An Exercise in Cultural History*. London: Virago Press.
- CASTELAO, Isabel (2004): «Rediscovering the Poet: Evelyn Lau», *Studies in Canadian Literature/Études en Littérature Canadienne* 29.2, pp. 163-176.
- . (2004): *20th Century Border Love Poems: Feminist Approaches to Gender Creativity and Cultural Exile in North American Women-Love Poetry*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- CHAO, Lien (1995): «Anthologizing the Collective: The Epic Struggles to Establish Chinese Canadian Literature in English» *Essays on Canadian Writing* 57, pp. 145-170.
- HUTCHEON, Linda and Marion RICHMOND, (eds.) (1990): *Other Solitudes: Canadian Multicultural Fictions*. Toronto: Oxford U.P.
- KAMBOURELI, Smaro, (ed.) (1996): *Making a Difference. Canadian Multicultural Literature*. Toronto: Oxford U.P.
- LAU, Evelyn. (1989): *Runaway. Diary of a Street Kid*. Toronto: HarperCollins.
- . (1990): *You Are not Who You Claim*. Victoria: Porcépic Books.
- . (1993): «The Economies of Language» Interview with Brian Fawcett. *Books in Canada* 22.4, pp.13-16.
- . (1993): *Fresh Girls and Other Stories*. Toronto: HarperCollins.
- . (1994): *Oedipal Dreams*. Toronto: Coach House Press.
- . (1994): *In the House of Slaves*. Toronto: Coach House Press.
- . (1995): «An Interview with Evelyn Lau by Mary Condé.» *Etudes Canadiennes/Canadian Studies* 38, pp. 104-111.
- . (1996): *Evelyn Lau's Web Page*. Online.

- . (1996): *Other Women*. Toronto: Vintage.
- . (2000): *Choose Me*. Canada: Vintage.
- . (2003): *Inside Out: Reflections on a Life so far*. Toronto: Anchor Canada.
- . (2005): *Treble*. Vancouver: Raincoat Books.
- PIÑERO GIL, Eulalia C. (1999): «Evelyn Lau's *House of Slaves* or the Transgressions of a Sadeian Woman». *Visions of Canada Approaching the Millennium*. Eds. E. Piñero & P. Somacarrera. Madrid: U. Autónoma de Madrid, pp. 165-171.
- . (2005): «Evelyn Lau y la literatura como transgresión: vivencias de una escritora en la marginalidad». Conferencia pronunciada en la Universidad Autónoma de México.
- . (2006): «Dancing with Words: Evelyn Lau's Anti-Ethnic Writing and the Multicultural Debate». (En prensa).
- . (2006). «Evelyn Lau's *Inside Out*: The Tensions of Inner Diaspora and Ethnic Displacement». Ponencia presentada en el XI Congreso Internacional de la Asociación Española de Estudios Canadienses. Madrid, 18 de noviembre.

Recibido el 26 de octubre de 2006

Aceptado el 8 de enero de 2007

BIBLID [1132-8231 (2007)18: 175-197]

VENEN LOS VIVES Y SEEN

W

W

202 7

Textos

Nota sobre Lyn Hejinian

Note on Lyn Hejinian

Lyn Hejinian formaliza preferentemente su poesía mediante el empleo de la frase corta, el párrafo muy largo y alusiones constantes a hechos autobiográficos, junto a una percepción poética de la realidad. Todo ello es fácilmente apreciable en su obra con más repercusión, *My Life (Mi vida)*, y que le ha valido el ser considerada como una autora tormentosa por los tradicionalistas o bien como una poetisa siempre estimulante por todos aquellos que participen en la búsqueda de un conocimiento compartido. No se puede hablar de su poesía sin dejar de mencionar su recurrencia al recuerdo, asociándolo, hablando de él separadamente, convirtiéndolo en ceremonia o simplemente dejando constancia de que es el instrumento adecuado para construir un texto con trascendencia.

Ron Silliman, refiriéndose a *My Life*, la define como una «novela poema en prosa» donde el tiempo, los personajes que evolucionan y se transforman y el juego de vocales y sonidos conforman realmente la historia de una persona¹.

Todos aquellos aspectos aparecen salpicados de manera fragmentada en este libro bajo la forma de anécdota, pensamientos cazados al vuelo, descripciones de una situación determinada de manera muy perceptual y siempre utilizando un discurso no lineal, roto e inmediato.

Hasta cierto punto podríamos estar hablando de la poesía como arqueología e indagación, donde el verso parece tomar un carácter de documentación que se diluye rápidamente en la percepción más distorsionada. Y es precisamente el verso, lo que los anglosajones denominan «línea», término en este caso muy apropiado al tratarse de una «novela poema en prosa», el que marca la medida adecuada del pensamiento para Hejinian. Para ella, el verso o línea comienza con un acto de observación y finaliza reconociendo que ahí se esconde un pensamiento. Por supuesto que la consideración del verso como una unidad con su propia naturaleza no es nueva, pero ella lo explica y

¹ Esto justificaría el que Silliman haya encuadrado a Hejinian dentro de la ficción postmoderna. Véase, Ron Silliman, «Lyn Hejinian» *Postmodern Fiction. A Bio-Bibliographical Guide*, ed. Larry McCaffery (New York: Greenwood, 1986) 400-403.

le da importancia por las mutabilidades semánticas que ofrece, es decir, lo que nos muestra en el texto «Verso» que he traducido abajo².

El que los recuerdos de «su vida» nos los haga llegar sin una cronología controlada responde claramente a que nuestra realidad no es conclusiva, a veces desaparecen vivencias sin dejar huella y quizás sea por esa razón por la que ella abre la puerta de la escritura, es decir, como forma de conocimiento. Destruyendo el sentido de la certeza paradójicamente no provoca en nosotros sombras sino un interés mayor en conocer por qué nos motiva tanto.

Manuel Brito Marrero

Universidad de La Laguna

² Lyn Hejinian, «Line» *The Line in Postmodern Poetry*, ed. Lyn Hejinian, «Line» en Robert Frank & Henry Sayre (Urbana: U of Illinois P, 1988) 192.

El verso*

«*Line*»

Es verdad que le doy más importancia al verso que a cualquier otro elemento formal de la escritura. Hasta cierto punto y en un momento dado de mi obra, el verso es tanto el punto de partida como la ejecución final –la incitación a una idea y su realización. Y últimamente éste ha sido el caso de manera especial dada mi inclinación a rechazar la frase (o al menos los usos que hago de ella), excepto cuando está modificada por el verso (que es capaz de interrumpir la frase sin cerrarla).

Cuando Montaigne escribe acerca de su plan en «Práctica» diciendo, «Éste no está asociado a mi docencia sino a mi investigación», es una distinción que es aplicable de manera significativa a la diferencia que hago normalmente entre la frase y el verso. La autoridad del verso (intrínseca) es diferente a la de la frase y, de momento, he perdido la fe en lo que yo pueda decir en una frase.

Imaginen que vuelvo al verso con el fin de empezar otra vez, para escribir, básicamente.

Si existiera una cosa tal como el ritmo perceptual (y posiblemente no existe), el verso sería su medida dentro de mi obra. El verso fija el detalle en el tiempo y al menos es rítmico a ese nivel. En cualquier caso, para mí lleva la pauta (aunque variable) del significado en el poema, es la unidad primaria de observación y la medida del pensamiento experimentado. La «escritura» del verso comienza como un acto de observación y se completa con el reconocimiento del pensamiento que ahí se realiza. La tensión establecida por la coexistencia de principio y fin en cada punto estimula la dinámica de la obra y es vital para mi reflexión dentro de ella.

Incluso como observación, el verso es selectivo y expresivo en relación con la percepción; es ya complejo –es decir, se han tomado una serie de decisiones antes de que exista el verso en sí.

Una analogía musical al verso podría ser la frase temática, que inicia la pieza y que sirve como el punto central de todas sus partes y artificios, pero dentro de una poesía en la que cada verso está internamente completo y es de igual peso e importancia, la situación es considerablemente compleja. En esa imaginaria composición musical, los diversos elementos de la pieza trabajan para elaborar y ejecutar su tema central, mientras que en el poema todo él gira en torno a un sólo verso y cualquier verso es básico y central.

* Traducción de Manuel Brito Marrero.

Al colocar el verso como la unidad básica de la obra, me doy cuenta de que estoy negando esa función a la palabra (excepto en los versos de una sola palabra). En este sentido, la sintaxis y el movimiento son más importantes para mí que el vocabulario (la histórica primacía del macho que me repugna en cualquier caso).

Un poema basado en el verso lleva dentro de él un alto grado de mutabilidad semántica. Versos que pueden ser rígidos o reposados, crecientes o decrecientes, largos o cortos, ascendentes (cuestionadores) o descendentes (concluyentes), predispuestos (necesarios) o en evolución (especulativos), representantes de una sucesión o grupo de cosas, redistribuyen continuamente el significado dentro de la obra.

La integridad del verso individual y las discontinuidades absorbentes que aparecen con frecuencia entre los versos –la nerviosidad que erupciona en varias secciones de la obra (sea resultado u origen de la semántica disyuntiva)– son tan naturales a mi experiencia de la «vida real» que parecen inevitables –y «verdaderos». Y así, llegados a este punto, me parece natural escribir con ellos.



Creació Literària

Introducción a la poética de Adrienne Rich *Introduction to the Poetics of Adrienne Rich*

Poeta esencial en la historia de la literatura norteamericana así como fundamental teórica feminista, Adrienne Rich (Baltimore, 1929) ha venido cuestionando incansablemente durante los últimos cincuenta años las premisas de su propio pensamiento poético y político, usando la dialéctica como herramienta para ejercer el espíritu crítico y para reflexionar sobre los anestésicos mecanismos del lenguaje utilizado por el poder para dominarnos. Críticamente consciente de la manera en que el poder nos somete y condiciona, Rich ha interpretado y reinterpretado nuestra contradictoria realidad social, demandando responsabilidad en cada uno de nosotros, denunciando lo socialmente inaceptable.

Dado que quizás la característica más destacada de esta autora es la impresión de progreso y evolución que identifican toda su obra, la pequeña selección de poemas inéditos hasta hoy en español que aquí se presentan pueden servir como muestra de sus inicios poéticos, con una retórica y ritmo más tradicionales, y el posterior giro hacia un verso más libre, más desinhibido, más críptico en ocasiones, pero siempre comprometido políticamente, revolucionario y crítico con el mundo que nos rodea e incluso con el propio lenguaje que utiliza.

Madre, lesbiana, feminista, defensora a ultranza de la independencia intelectual necesaria para transformar el mundo, denostada por ciertos miembros del *establishment* literario más conservador y sin embargo receptora de numerosos premios de gran prestigio¹, Adrienne Rich, que se define a sí misma como una «americana escéptica», ha trazado de forma paralela a través de sus poemas y ensayos un recorrido que desde los primeros transformadores momentos del Movimiento para la Liberación de la Mujer, llega hasta el punto actual en el que

¹ Entre otros premios, Rich recibió el *National Book Award* en 1974 por su poemario *Diving into the Wreck* pero rechazó este galardón de manera individual aceptándolo únicamente en nombre de todas las mujeres. Recientemente ha rechazado la Medalla Nacional de las Artes, otorgada por la Administración Clinton. Otros premios recibidos recientemente son *Los Angeles Times Book Prize for Poetry*, *The Lannan Foundation Lifetime Achievement Award* y *Yale University's Bollingen Prize in American Poetry*.

la autora, consciente del retroceso político de nuestro reaccionario presente, aboga por soluciones colectivas, por la redención a través de un lenguaje que revele la verdad y que sirva de elemento de conexión para una comunidad que luche por una transformación social radical tan necesaria como deseable. Para ello, el rescate del marxismo como teoría de liberación se convierte en respuesta y parte fundamental a la vez de su crítica a la sociedad actual.

Para Rich un poema no puede por sí solo liberarnos de los problemas que acarrea la cotidiana lucha por la existencia, pero puede convertirse en una forma de conocimiento, en instrumento de interpretación del mundo, una suerte de revelación. Por ello, para esta autora, la traducción de los poemas es clave a la hora de establecer una comunidad poética que recree a través de voces inéditas la fuerza común necesaria para oponerse a todo aquello que nos desmoraliza. Su poema «El arte de la traducción», incluido en esta breve selección para *Asparkía* por indicación de la propia autora, se convierte en parte de su credo poético y político: el arte debe llegar a todos y todas; accesible, urgente, liberador.

M^a Soledad Sánchez Gómez
Universidad Politécnica de Madrid

BIBLIOGRAFÍA

Poesía

1951. *A Change of World*. New Haven: Yale U. P.
 1955. *The Diamond Cutters and Other Poems*. Nueva York: Harper.
 1963. *Snapshots of a Daughter-in-Law: Poems 1954-1962*. New York: Harper and Row.
 1966. *Necessities of Life: Poems 1962-1965*. Nueva York: Norton.
 1969. *Leaflets: Poems 1965-1968*. Nueva York: Norton.
 1971. *The Will to Change: Poems 1968-1970*. Nueva York: Norton.
 1973. *Diving into the Wreck: Poems 1971-1972*. New York: Norton.
 1978. *The Dream of a Common Language: Poems 1974-1977*. Nueva York: Norton.
 1981. *A Wild Patience Has Taken Me This Far: Poems 1978-1981*. Nueva York: Norton.
 1986. *Your Native Land, Your Life: Poems*. Nueva York: Norton.
 1989. *Time's Power: Poems 1985-1988*. Nueva York: Norton.
 1991. *An Atlas of the Difficult World: Poems 1988-1991*. Nueva York: Norton.
 1995. *Dark Fields of the Republic: Poems 1991-1995*. Nueva York: Norton.
 1999. *Midnight Salvage: Poems: 1995-1998*. Nueva York: Norton.

2001. *Fox: Poems 1998-2000*. Nueva York: Norton.

2004. *The School Among the Ruins: Poems 2000-2004*. Nueva York: Norton.

Prosa

1976. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. Nueva York: Norton.

1979. *On Lies, Secrets and Silence: Selected Prose 1966-1978*. Nueva York: Norton.

1986. *Blood, Bread and Poetry: Selected Prose 1979-1985*. Nueva York: Norton.

1993. *What Is Found There: Notebooks on Poetry and Politics*. Nueva York: Norton.

2001. *Arts of the Possible: Essays and Conversations*. Nueva York: Norton.

Traducciones al español

1983. *Sobre mentiras, secretos y silencios*. Trad.. Margarita Dalton. Barcelona: Icaria.

1986. *Antología Poética: 1951-1981*. Trad. y ed. Myriam Díaz-Diocaretz. Madrid: Visor.

1987. *Nacida de mujer*. Trad. Ana Becciu. Barcelona: Noguer.

1996. *Nacemos de mujer: La maternidad como experiencia e institución*. Trad. Ana Becciu. Madrid: Cátedra.

2001. *Sangre, pan y poesía*, Adrienne Rich. Prólogo y traducción de María Soledad Sánchez Gómez. Barcelona: Icaria.

2002. *Adrienne Rich: Poemas 1963-2000*. Edición, prefacio y traducción de María Soledad Sánchez Gómez. Sevilla: Renacimiento.

2005. *Artes de lo posible. Ensayos y conversaciones*. Prólogo y traducción de María Soledad Sánchez Gómez. Madrid: Horas y HORAS.

Selección de poemas inéditos*
Selection of Poems

Lo desconocido

Marinero inexperto,
Por esta zona sin mapas
Cada navegante
Vaga sin ayuda, solo.
Cada uno su propio Magallanes
Por trópicos de sensaciones:
Ni una piedra chamuscada
De hogares anteriores,
Ni un viejo casco de barco
Hecho astillas en la playa.
Estas son las latitudes que se nos revelan
Distintas a cada uno.

«Unsounded», *A Change of World*, 1951

Mariner unpracticed,
In this chartless zone
Every navigator
Fares unwarned, alone.
Each his own Magellan
In tropics of sensation:
Not a fire-scorched stone
From prior habitation,
Not an archaic hull
Splintered on the beach.
These are latitudes revealed
Separate to each.

* Traducción de M^a Soledad Sánchez Gómez.

En un concierto de Bach

Atravesando de noche la invernal ciudad
 Dijimos que el arte no está enamorado de la vida.
 Aquí nos acercamos a un amor que no es piedad.

Esta antigua disciplina, dulcemente severa,
 Reanuda la creencia en el amor y, sin embargo, domina el sentimiento
 Pidiéndonos donaire en lo que soportamos.

La forma es el último regalo que el amor puede ofrecer -
 La unión vital de la necesidad
 Con todo lo que anhelamos, todo lo que sufrimos.

Un arte demasiado compasivo es arte a medias.
 Solamente tan orgullosa y limitadora pureza
 Cura el traicionado, demasiado humano corazón.

«At a Bach Concert», *A Change of World*, 1951

Coming by evening through the wintry city
 We said that art is out of love with life.
 Here we approach a love that is not pity.

This antique discipline, tenderly severe,
 Renews belief in love yet masters feeling,
 Asking of us a grace in what we bear.

Form is the ultimate gift that love can offer –
 The vital union of necessity
 With all that we desire, all that we suffer.

A too-compassionate art is half an art.
 Only such proud restraining purity
 Restores the else-betrayed, too human heart.

El trampolín

Como atletas, nosotros mismos debemos dar el brinco
Que deja la tensa tabla vibrando bajo los pies
Limpio como el filo del hacha que corta el tocón;
Pero lo que hace que el cuerpo después se arroje
A su pura e irresistible curva
Es de una potencia superior a cualquier fuerza corporal.
Así, la acción toma velocidad con una energía
Más veloz, más segura que cualquier deseo nuestro.

«The Springboard», *A Change of World*, 1951

Like divers, we ourselves must make the jump
That sets the taut board bounding underfoot
Clean as an axe blade driven in a stump;
But afterward what makes the body shoot
Into its pure and irresistible curve
Is of a force beyond all bodily powers.
So action takes velocity with a verve
Swifter, more sure than any will of ours.

Derecho materno

Mujer y criatura corriendo
por un campo Un hombre plantado
sobre el horizonte

Dos manos una larga, esbelta una
pequeña, como una estrella agarradas
en el viento afilado

Ella lleva el pelo corto para viajar más deprisa
al niño sus bucles le rozan los hombros
la nube alada como un halcón sobre las cabezas

El hombre recorre las fronteras
midiéndolas Cree en lo que es suyo
la hierba las aguas subterráneas el aire

el aire a través del cual niño y madre
corren el muchacho canta
la mujer ojos aguzados en la luz
corazón desbocado saliendo a espacio abierto

1977

«Mother-Right», *The Dream of a Common Language*, 1978

Woman and child running
in a field A man planted
on the horizon

Two hands one long, slim one
small, starlike clasped
in the razor wind

Her hair cut short for faster travel
the child's curls grazing his shoulders
the hawk-winged cloud over their heads

The man is walking boundaries
measuring He believes in what is his
the grass the waters underneath the air

The air through which child and mother
are running the boy singing
the woman eyes sharpened in the light
heart stumbling making for the open

1977

Rachel

Hay una niña que nació en la abrupta luz de agosto
del lejano norte, una luz que pronto se pelará
como una cebolla, hasta desaparecer. En torno a ella los iones caen
en torrentes, los ojos glaciales miran fijamente, el cuerpo del monstruo
atrapado en la bahía sufre espasmos.
Drástico es a lo que ella abre
sus ojos grises. Incluso el hombre y la mujer que miran fijamente
su desenfocada mirada, buscando enfoque,
son drásticos.

Es el fin de un siglo.
Si llega a hacerse vieja, si hay algo
: alguien que hable, ¿dirán de ella,
Creció para verlo, era nuestra madre, pero,
nació siendo una de ellos?

1992

«Rachel», *Dark Fields of the Republic*, 1995

There's a girl born in abrupt August light
far north, a light soon to be peeled
like an onion, down to nothing. Around her ions are falling
in torrents, glacial eyes are staring, the monster's body
trapped in the bay goes through its spasms.
What she opens her gray eyes on
is drastic. Even the man and woman gazing
into her unfocused gaze, searching for focus,
are drastic.

It's the end of a century.
If she gets to grow old, if there's anything
: anyone to speak, will they say of her,
She grew up to see it, she was our mother, but
she was born one of them?

1992

Calle Visión, 9

En la negra red
de su ala naranja

la enojada mariposa nocturna
cuelga de un pedazo de lila al sol

arrastrado por tierra, como ella,
desde muy lejos

Su viaje ha sido duro y largo
y se interroga diciendo:

*– Manos empapadas de tierra húmeda
cabeza llena de sueños perturbadores*

*¡Oh!, ¿Qué has enterrado todos estos años
qué has desenterrado?*

Este lugar está lleno de muertos y de vivos
nunca he estado sola aquí

Llevo mi triple ojo mientras recorro la calle
pasado, presente, futuro, todos a mi lado

Pasajera vencida por la tormenta, firmemente alada,
nada de lo que he enterrado puede morir

1992-93

«Calle Visión, 9», *Dark Fields of the Republic*, 1995

In the black net
of her orange wing

the angry nightblown butterfly
hangs on a piece of lilac in the sun

carried overland like her
from a long way off

She has travelled hard and far
and her interrogation goes:

– *Hands dripping with wet earth*
head full of shocking dreams

O what have you buried all these years
what have you dug up?

This place is alive with the dead and with the
living
I have never been alone here

I wear my triple eye as I walk along the road
past, present, future all are at my side

Storm-beaten, tough-winged passenger
there is nothing I have buried that can die

1992-93

El arte de la traducción

1.

Haberte visto exactamente, una vez:
pelo rojo sobre mejillas heladas, recién surgida de la autopista
tu jerga, tus ojos perturbadores
e imperturbables. Pero después salir hacia casa, milla tras milla
de vuelta hacia donde apenas se conoce tu nombre
– ni como terrorista ni como genio podrían detenerte –

volar de nuevo hacia mi país con
tus informes manchados de guerra –

era, sin duda, una misión: la mochila de mi arte
a rebosar con tus ásperos jugos
gotas dulces y oscuras de tu espíritu
que han rayado la bolsa, la camisa que llevaba
y el banco en que me apoyaba

2.

Es sólo una rama como cualquier otra
verde por la vida que brilla en ella
y si agarro esta punta y tú la otra
significa que está rota

rota entre nosotras, rota a pesar nuestro
rota y por tanto moribunda
rota por la fuerza, rota por las mentiras
verde, por la vida que brilla en ella

«The Art of Translation», *Midnight Salvage*, 1999

1.

To have seen you exactly, once:
red hair over cold cheeks fresh from the freeway
your lingo, your daunting and dauntless
eyes. But then to lift toward home, mile upon mile
back where they'd barely heard your name
– neither as terrorist nor as genius would they detain you –

to wing it back to my country bearing
your war-flecked protocols –

that was a mission, surely: my art's pouch
crammed with your bristling juices
sweet dark drops of your spirit
that streaked the pouch, the shirt I wore
and the bench on which I leaned.

2.

It's only a branch like any other
green with the flare of life in it
and if I hold this end, you the other
that means it's broken

broken between us, broken despite us
broken and therefore dying
broken by force, broken by lying
green, with the flare of life in it

3.

But say we're crouching on the ground like children
over a mess of marbles, soda caps, foil, old foreign coins
– the first truly precious objects. Rusty hooks, glass.

Say I saw the earring first but you wanted it.
Then you wanted the words I'd found. I'd give you
the earring, crushed lapis if it were,

I would look long at the beach glass and the sharded self
of the lightbulb. Long I'd look into your hand
at the obsolete copper profile, the cat's-eye, the lapis.

Like a thief I would deny the words, deny they ever
existed, were spoken, or could be spoken,
like a thief I'd bury them and remember where.

4.

The trade names follow trade
the translators stopped at the passport control:
Occupation: no such designation –
Journalist, maybe spy?

That the books are for personal use
Only – could I swear it?
That not a word of them
is contraband – how could I prove it?

1995

ESTRELLA

CAMPEO EL

CAO PER

ESTER

PUL. N.

VIVES BOMBA

RELOTJE MARK

YE QUTINA

EVOLUCIONAN LOS

ELLOS Y SE

ESTER

ESTRELLA

CAO PER

CAO PER

ESTER

ESTER

QUE

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.»¹

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 Warthin 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 terrible tenebrositat.»²

El tercer y último apartado, «El període 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 Henrietta 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.

1910³

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»¹. 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»² cuyas huellas encuentra el lector en esta secuencia poética³ 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 confusa⁴. 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 poeta⁵.

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 romanticismo⁶. 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

6 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 «obviates 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

SELECCIÓN DE ARTÍCULOS

Los artículos recibidos serán evaluados por el consejo de redacción y el comité científico para su definitiva aceptación. Los textos enviados habrán de ser trabajos de investigación, comunicación científica o creación originales.

NORMAS DE ENVÍO DE LOS ARTÍCULOS

Habrán de ser enviados por correo ordinario a la dirección del *Seminari d'Investigació Feminista*, en una copia de papel y grabado en un CD, y/o bien mandarlo por correo adjunto a la dirección electrónica sif@uji.es / asparkia@gmail.com

PRÓXIMOS NÚMEROS MONOGRÁFICOS DE ASPARKÍA

Asparkia 19 y 20

Temas: Conciliación vida laboral/familiar/personal en la sociedad actual / libre

Edición a cargo de: Mercedes Alcañiz Moscardó / Llum Sanfeliu

Departament de Filosofia, Sociologia i Comunicació Audiovisual i Publicitat / Història, Geografia i Art
moscardo@fis.uji.es / msanfeli@his.uji.es

NORMAS DE PUBLICACIÓN DE LOS ARTÍCULOS

1. Presentación de originales

Los artículos han de ser la exposición de trabajos de investigación rigurosos y científicos que aporten datos originales sobre aquellas temáticas relacionadas con las mujeres, la investigación feminista y los estudios de género.

Podrán ser redactados en catalán o castellano. Su extensión por escrito no deberá ser superior a **20 páginas** DIN-A4 mecanografiadas por una sola cara y a espacio 1'5, incluyéndose figuras, tablas, notas y bibliografía. El texto se enviará en formato «documento word» o «rtf».

Los artículos estarán precedidos de un título breve, seguido del nombre y apellidos de la persona autora, y centro de estudios al que pertenece, así como la actividad investigadora que está desarrollando en ese momento. Acompañará al texto un resumen de máximo de diez líneas y palabras clave en el idioma original del trabajo y en inglés. Se incluirá también un breve esquema del artículo que sirva de sumario.

A su vez, se mandará la dirección, e-mail, el teléfono y fax (en caso de tenerlo) para poder tener contacto con las/os autoras/os.

El plazo de entrega de los trabajos será antes del año de emisión del monográfico al que va dirigido el artículo.

2. Formato

El carácter utilizado en la escritura habrá de ser de letra **Times New Roman**, 12 a espacio 1,5.

Para las **notas a pie de página** se utilizará el mismo tipo de letra a Times New Roman, 10 e interlineado sencillo.

Los **márgenes** serán de 2'5 (derecha e izquierda) y 3 (superior e inferior).

3. Citas

Se utilizarán comitas angulares («») cuando el texto citado no supere las tres líneas y se dejará dentro del texto con el mismo tipo de letra Times New Roman, 12.

Para las citas superiores a cuatro líneas es conveniente copiarlas, sin comitas ni cursiva, en un párrafo, con el margen más centrado que el texto (a 3, 5 derecha e izquierda), y con letra Times New Roman, 10.

Se utilizará el sistema de citas abreviadas, incorporadas al cuerpo del texto, cuando sólo se cita la página de un libro o diversos libros, sin ningún comentario aclarativo, utilizando el formado de **por nombre y año (o de Harvard)**: (Llona, 1999: 209; Aguado, Ramos: 2003: 11).

4. Bibliografía

La bibliografía se habrá de presentar al final de los artículos, ordenada alfabéticamente por autores y los apellidos en **letra versal**. Su formato será el de **Times New Roman**, 11 y a espacio interlineado **sencillo**. Por compromiso feminista se citará el nombre de las/os autoras/es.

LIBROS:

Un/a autor/a:

ARESTI, Nerea (2001): *Médicos, donjuanes y mujeres modernas: Los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX*. Bilbao: Universidad del País Vasco, pp. 168-169.

Varias/os autoras/es:

- Cuando sólo sean dos:

AGUADO HIGÓN, Ana María & RAMOS PALOMO, María Dolores (2002): *La Modernización de España (1917-1939)*. Madrid: Síntesis, p. 88.

- Cuando sean más de dos:

CLÚA, Isabel *et al.* (eds.) (2002): *Perversas y Divinas. La representación de la mujer en las literaturas hispánicas: El fin de siglo y/o el fin de milenio actual*, Vol. I & Vol. II. Barcelona: Escultura. Colección Tabla Redonda, pp. 54-57.

ARTÍCULOS:

Un/a autor/a:

TORRENT ESCLAPÉS, Rosalía (2001): «Tensiones: cuerpos de mujeres y arte contemporáneo», *Dossiers Feministes. La construcció del cos. Una perspectiva de gènere*. Año 5, N° 5, Castelló de la Plana, Seminari d'Investigació Feminista. Universitat Jaume I de Castellón, pp. 67-84.

Varias/os autoras/es:

(Se seguirá la misma tónica que la aplicada en los libros, aunque con la normativa propia de los artículos)

CAPÍTULOS DE LIBROS:

Un/a autor/a:

MANGINI, Shirley (2003): «Maruja Mallo: la pintora de catorce almas». En: María José Jiménez Tomé & Isabel Gallego Rodríguez: *Españolas del siglo xx. Promotoras de la cultura*. Málaga: Servicio de publicaciones. Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA), pp. 93-128.

Varias/os autoras/es:

(Se seguirá con la misma tónica que la aplicada en los libros y en los artículos)

Año:

Si hay más de una publicación del mismo autor y dentro del mismo año, se habrá de marcar con una letra minúscula y en cursiva:

RAMOS, María Dolores (1993 *a*): *Mujeres e Historia. Reflexiones sobre las experiencias vividas en los espacios públicos y privados*. Málaga: Universidad de Málaga.

—. (1993 *b*): «¿Madres de la Revolución? Mujeres en los movimientos sociales españoles, 1900-1930». En: George Duby & Michelle Perrot (eds.) (1993¹⁹⁹⁰): *Historia de las mujeres. 5. El siglo xx*. Madrid: Santillana, pp. 647-659. (Nótese que se indica con efecto de superíndice la primera edición del libro)

NORMAS PARA MANDAR RESEÑAS DE LIBROS

Se aceptan reseñas de publicaciones de investigación feminista y de género cuya fecha de publicación esté comprendida en los últimos tres años. Se seguirán las mismas normas de edición que para los artículos, a excepción del resumen, palabras clave y sumario.

SELECCIÓ D'ARTICLES

Els textos enviats han de ser treballs d'investigació, de comunicació científica o de creació originals. Els articles rebuts seran avaluats pel consell de redacció i el comitè científic per a la seua acceptació definitiva.

NORMES D'ENVIAMENT DELS ARTICLES

Els articles s'han d'enviar per correu ordinari a l'adreça del Seminari d'Investigació Feminista, en una còpia en paper i gravats en un CD, o bé com a fitxer adjunt a l'adreça electrònica sif@uji.es.

PRÒXIMS NÚMEROS MONOGRÀFICS D'ASPAKÍA

Asparkia 19 i 20

Temes: Conciliació de la vida laboral/familiar/personal en la societat actual / lliure

Edició a càrrec de: Mercedes Alcañiz Moscardó / Llum Sanfeliu

Departament de Filosofia, Sociologia i Comunicació Audiovisual i Publicitat / Història, Geografia i Art
moscardo@fis.uji.es / msanfeli@his.uji.es

NORMES DE PUBLICACIÓ DELS ARTICLES

1. Presentació d'originals

Els articles han de ser l'exposició de treballs d'investigació rigorosos i científics que aporten dades originals sobre temàtiques relacionades amb les dones, la investigació feminista i els estudis de gènere.

Poden estar redactats en català o castellà. La seua extensió per escrit no ha de ser superior a **20 pàgines** DIN A4 mecanografiades per una sola cara i amb interlineat 1,5, incloent-hi figures, taules, notes i bibliografia. El text s'ha d'enviar en format .doc o .rtf.

Els articles han d'anar precedits d'un títol breu, seguit del nom i cognoms de l'autora o autor, i el centre d'estudis a què pertany, així com l'activitat investigadora que està desenvolupant en aquest moment. El text ha d'anar acompanyat d'un resum d'un màxim de deu línies i de les paraules clau en l'idioma original del treball i en anglès. S'hi ha d'incloure també un breu esquema de l'article que servisca com a sumari.

A més, cal enviar l'adreça postal, l'adreça electrònica, el telèfon i el fax (en cas que es tinga) per a poder tenir contacte amb les autores o els autors.

El termini d'entrega dels treballs és abans de l'any d'emissió del monogràfic a què va dirigit l'article.

2. Format

El caràcter utilitzat en l'escriptura ha de ser **Times New Roman, 12** amb interlineat 1,5.

Per a les **notes a peu de pàgina** s'ha d'utilitzar Times New Roman, **10** amb interlineat senzill.

Els **marges** han de ser de 2,5 cm (dreta i esquerra) i 3 cm (superior i inferior).

3. Cites

S'han d'utilitzar cometes angulars (« ») quan el text citat no supere les tres línies, i aquest s'ha de deixar dins del text amb el mateix tipus de lletra Times New Roman, 12.

Les cites superiors a quatre línies és convenient copiar-les, sense cometes ni cursiva, en un paràgraf amb el marge més gran que el de la resta del text (a 3,5 cm dreta i esquerra), i amb lletra Times New Roman, 10.

S'ha d'utilitzar el sistema de cites abreujades, incorporades al cos del text, quan només se cite la pàgina d'un llibre o diversos llibres, sense cap comentari aclaridor, utilitzant el format de **nom i any (o de Harvard)**: (Llona, 1999: 209; Aguado, Ramos, 2003: 11).

4. Bibliografia

La bibliografia s'ha de presentar al final dels articles, ordenada alfabèticament per autoria i amb els cognoms en **lletra versal**. El seu format ha de ser **Times New Roman, 11** i amb espai interlineal **senzill**. Per compromís feminista, s'ha de citar el nom de les autores i els autors.

LLIBRES:

Un/a autor/a:

ARESTI, Nerea (2001): *Médicos, donjuanes y mujeres modernas: Los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX*. Bilbao: Universitat del País Basc, pp. 168-169.

Diversos/es autors/es:

- Quan només en siguen dos:

AGUADO HIGÓN, Ana María i RAMOS PALOMO, María Dolores (2002): *La Modernización de España (1917-1939)*. Madrid: Síntesis, p. 88.

- Quan en siguen més de dos:

CLÚA, Isabel et al. (ed.) (2002): *Perversas y divinas. La representación de la mujer en las literaturas hispánicas: El fin de siglo y/o el fin de milenio actual*, Vol. I i vol. II. Barcelona: Escultura. Col·lecció Tabla Redonda, pp. 54-57.

ARTICLES:

Un/a autor/a:

TORRENT ESCLAPÉS, Rosalía (2001): «Tensiones: cuerpos de mujeres y arte contemporáneo», *Dossiers Feministes. La construcció del cos. Una perspectiva de gènere*. Any 5, núm. 5, Castelló de la Plana, Seminari d'Investigació Feminista. Universitat Jaume I de Castelló, pp. 67-84.

Diversos/es autors/res:

(Cal seguir la mateixa tònica que la que s'aplica en els llibres, encara que amb la normativa pròpia dels articles.)

CAPÍTOLS DE LLIBRES:

Un/a autor/a:

MANGINI, Shirley (2003): «Maruja Mallo: la pintora de catorce almas». Dins: María José Jiménez Tomé i Isabel Gallego Rodríguez: *Españolas del siglo xx. Promotoras de la cultura*. Màlaga: Servei de Publicacions. Centre d'Edicions de la Diputació de Màlaga (CEDMA), pp. 93-128.

Diversos/es autors/es:

(Cal seguir la mateixa tònica que la que s'aplica en els llibres i els articles.)

ANY:

Si hi ha més d'una publicació del mateix autor o autora i dins del mateix any, s'ha de marcar amb una lletra minúscula i en cursiva:

RAMOS, María Dolores (1993 a): *Mujeres e Historia. Reflexiones sobre las experiencias vividas en los espacios públicos y privados*. Màlaga: Universitat de Màlaga.

— (1993 b): «¿Madres de la Revolución? Mujeres en los movimientos sociales españoles, 1900-1930». Dins: George Duby i Michelle Perrot (ed.) (1993¹⁹⁹⁰): *Historia de las mujeres. 5. El siglo xx*. Madrid: Santillana, pp. 647-659. (*Observeu que s'indica amb efecte de superíndex la primera edició del llibre*).

NORMES PER A ENVIAR RESSENYES DE LLIBRES

S'accepten ressenyes de publicacions d'investigació feminista i de gènere la data de publicació de les quals estiga compresa en els últims tres anys. Cal seguir les mateixes normes d'edició que per als articles, a excepció del resum, les paraules clau i el sumari.

COL·LECCIÓSENDES



Marina Tsvetáieva

EL RELATO DE SÓNIECHKA

Edición y traducción de María Jesús Barja



Mª Carmen Algor Vitor Claramonte

LA MAGIA DE LO EFÍMERO: REPRESENTACIONES DE LA MUJER EN EL ARTE Y LITERATURA ACTUALES

Prólogo de Rosalinda García



María José Gómez Fuentes

CINEMATEROGRAFÍA

LA MUJER EN EL CINE Y LA LITERATURA DE LA DEMOCRACIA

Prólogo de Clara Perera



Joritz Catalán

LA MUJER EN EL IMAGINARIO SURREALISTA: Figuras femeninas en el universo de André Breton



PRIMERO NACIONAL DE EDUCACIÓN UNIVERSITARIA
MEJOR COEDICIÓN 2004

VOCES PROFÉTICAS. RELATOS DE ESCRITORAS ESTADOUNIDENSES DE ENTRESIGLOS XIX-XX

Traducción, introducción y notas de Clara Perera y Clara Perera



MUJERES MAXIMALISTAS

Selección, introducción y notas de Clara Perera y Clara Perera



Susi Nampuri

FÁBULAS FEMINISTAS

Introducción y traducción de Clara Perera



Pilar Godoy

DONES DE BLOOMSBURY

Prólogo de Clara Perera



Corinda Mello de Tunes

AVES SIN NIDO

Selección y traducción de Clara Perera y Clara Perera



COLETTE UNIVERSAL

Colette Universal y Clara Perera



Col·lecció d'estudis de gènere amb textos de gran qualitat avalats pel Seminari d'Investigació Feminista.

<http://www.tenda.uji.es/> · publicacions@uji.es

