

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA INGLESA Y ALEMANA

PROCESOS DE CONSTRUCCIÓN DEL SISTEMA
IMAGINARIO DE ROBERT LOWELL

GABRIEL TORRES CHALK

UNIVERSITAT DE VALENCIA
Servei de Publicacions
2003

Aquesta Tesi Doctoral va ser presentada a València el dia 24 de Maig de 2003 davant un tribunal format per:

- Dr. D. Cándido Pérez Gállego
- Dr. D. Miguel Teruel Pozas
- Dra. D^a. Viorica Patea Birk
- Dra. D^a. Nieves Alberola Crespo
- Dra. D^a. María García Lorenzo

Va ser dirigida per:

Dr. Paul Scott Derrick Grisanti

©Copyright: Servei de Publicacions
Gabriel Torres Chalk

Depòsit legal:

I.S.B.N.:84-370-5765-5

Edita: Universitat de València
Servei de Publicacions
C/ Artes Gráficas, 13 bajo
46010 València
Spain
Telèfon: 963864115

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

FACULTAT DE FILOLOGIA

DEPARTAMENT DE FILOLOGIA ANGLESA I ALEMANYA

PROCESOS DE CONSTRUCCIÓN DEL SISTEMA IMAGINARIO DE ROBERT

LOWELL

TESIS DOCTORAL

PRESENTADA POR: GABRIEL TORRES CHALK

DIRIGIDA POR: DR. PAUL SCOTT DERRICK GRISANTI

VALÈNCIA 2003

To my Father José

Qui auget scientiam auget dolorem

**PROCESOS DE CONSTRUCCIÓN DEL SISTEMA IMAGINARIO DE
ROBERT LOWELL**

[To My Mother Cynthia Chalk: In Loving Memory]

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

2003

*Beat the drums of tragedy for me,
and let the white violins whirl thin and slow,
but blow one blaring trumpet note of sun
to go with me
to the darkness
where I go.*

(Langston Hughes)

*Home folds its well loved and comfortable wings around
me once more. I'm back.
(Cynthia Chalk, Santo Domingo)*

AGRADECIMIENTOS

Mi primer agradecimiento profundo debe ser para mi padre José Torres Mari sin cuyo apoyo esta Tesis nunca se podría haber llevado a cabo.

Mi agradecimiento profundamente sentido a mi hermano Marcos y mi hermano Alejandro, para Sara y Emma Cynthia, y para Stephanie.

A Elinor Appleton por su cariño y su apoyo desde el mismo momento en que Zeus me concedió el placer de soñar.

A mi Director de Tesis, Dr. Paul Scott Derrick Grisanti, siendo un lujo compartir este viaje con mi Tiresias particular adelantándose proféticamente a todo antes de que descubriera el espacio conveniente.

Un reconocimiento especial merece el Profesor Dr. John Haffenden de la Universidad de Sheffield, Inglaterra, quien fue el desencadenante de la chispa inicial de todo este largo proyecto y por haberme ofrecido todo su apoyo desde el principio. Asimismo mi agradecimiento para el Departamento de Literatura de la Universidad de Sheffield por acogerme de forma tan cariñosa.

Otro reconocimiento importante es para la Unidad Docente de Literatura Norteamericana de la Universidad de Valencia y todo su equipo – pasado y presente – por su apoyo constante desde mi formación hasta nuestros días. También mención especial merece la Unidad Docente de Literatura Inglesa de la Universidad de Valencia, particularmente el equipo que colabora con la Fundación Shakespeare dirigida por el Catedrático Manuel Ángel Conejero. Ellos/as consiguen con su labor que los caminos por tomar sean más sencillos.

Un agradecimiento sentido y cariñoso para la Unidad Docente de Literatura Latinoamericana de la Universidad de Valencia, especialmente para las Profesoras Dras. Sonía Mattalía y Nuria Girona, quienes han influido de manera esencial en mi formación y en mi forma de entender la complejidad y belleza de la literatura y la interpretación de la misma como fuente de conocimiento.

A las Unidades Docentes de Literatura Inglesa y Norteamericana de la U.N.E.D, y a los equipos directivos de los Centros Asociados de las Islas Baleares.

A María Ahmad por estar siempre ahí, por compartir el Sueño.

A Robert Cave, quien me ofreció una ayuda inestimable en la dificultosa adquisición de bibliografía y material para la presente investigación, pero sobre todo por su amistad.

A Jose Carlos Cervera por sus máscaras de Ícaro y Faetón.

A Vicent Sanchis por las horas compartidas con Chaucer y Shakespeare.

A todas aquellas personas que han influido directa o indirectamente en la concepción, elaboración y composición de la presente Tesis Doctoral.

Mi último agradecimiento es para Igloo por su profunda comprensión, compañía e interminables horas de diálogo.

[La presente Tesis también está dedicada a los artistas y su inestimable esfuerzo y contribución a la mejora del ser humano, especialmente por imprimir las huellas necesarias para allanar el camino de la memoria, facilitando así la búsqueda de nosotros mismos en su obra]

PROCESOS DE CONSTRUCCIÓN DEL SISTEMA

IMAGINARIO DE ROBERT LOWELL

INTRODUCCIÓN. *Ser o no Ser: Ecuación Mítica* y Construcción de la Identidad. 1

1. ROBERT LOWELL: HACIA UN MAPA DE RELECTURAS. RELACIONES EN LA AVENTURA POÉTICA.

1.1 “Un-Possession” o Construcción de la Identidad: “The Gift Outright”	34
1.2 “I want words meat-hooked from the living steer” o <i>Canibalismo Textual</i>.	43
1.3 Jonathan Edwards y Robert Lowell: “Plunging into the bottomless gulf”.	72
1.4 Romanticismo: EL Nuevo Adán entre el Trascendentalismo y la Tragedia.	79
1.4.1 Ralph Waldo Emerson: “The experience of each new age requires a new confession.”	81
1.4.2 La <i>Ecuación Trágica</i> en el Romanticismo: Nathaniel Hawthorne y Herman Melville.	86
1.4.2.1 <i>Benito Cereno</i>: “The Masked Satyr”.	93
1.4.3 Emily Dickinson y Robert Lowell: “A Storm of Creation”.	98
1.5 Secuencia Poética y Poesía de Presión Psicológica.	104
1.5.1 Yoidad y Escritura Autorreferencial.	114
1.5.2 Reflexiones en torno a la reconstrucción del <i>Hero Demens</i>.	121
1.5.3 El Sistema Imaginario de Robert Lowell contra el marco de la poesía contemporánea.	125

1.5.3.1 Ted Roethke: Una mirada oblicua hacia la poética de Robert Lowell.	129
1.5.3.2 Recasting: <i>Anatomía de un Enigma</i> .	136
1.5.4 T. S. Eliot: La Secuencia Poética como Partitura y Rapsodia: “These fragments I have shored against my ruins.”	140
1.6 “Caron, Non Ti Crucciare” de Robert Lowell y <i>Cristo Muerto</i> de Hans Holbein.	148
2. EL UNIVERSO ELEGÍACO EN LA OBRA DE ROBERT LOWELL.	155
2.1 Aproximación a <i>Lord Weary’s Castle</i> : “The Exile’s Return.”	164
2.1.1 “In Memory of Arthur Winslow”: Construcción y Desconstrucción de la Elegía: Hacia la estructura secuencial.	170
2.1.2 <i>Death by Water</i> : “The Quaker Graveyard in Nantucket.”	180
2.2 Reflexión en torno a “The Mills of the Kavanaughs”: <i>Miserere</i> , Elegía, y Eterno Retorno.	191
2.3 <i>Imitations</i> : La Elegía como homenaje a la creación poética.	214
2.3.1 “The Killing of Lykaon.”	217
2.3.2 “This Geometry of my suffering.”	225
2.4 <i>Near the Ocean</i> : Una sensación de eternidad.	248
2.5 <i>History o His Story</i> : El diseño de una Autoelegía o una Elegía a la Historia.	274
2.6 Reflexiones en torno a las Representaciones de Dios, el Cuerpo, y el Poder en <i>History</i> .	291
2.7 La Figura Patriarcal en la Elegía Moderna: Robert Lowell. Stanley Kunitz, Sylvia Plath, y Ted Hughes en el trasfondo.	303

2.8 Notebook: For Robert Kennedy.	331
3. ROBERT LOWELL Y JOHN BERRYMAN.	
3.1 77 Dream Songs: "I'm cross with god who had wrecked this generation."	336
3.2 "A Dream is a panorama of a whole mental life" o la Culpa como espacio de autorrepresentación.	344
3.3 "In Dreams Begin Responsibilities."	366
3.4 Hacia una revisión del concepto Sueño: "Freud was some wrong about dreams."	371
4. CALL ME CAL: LIFE STUDIES AS DEATH STUDIES.	378
4.1 "Beyond the Alps": Más allá de la conciencia o el descenso a Tierra Firme.	387
4.2 Alienación, Automatismo, o Rebelión: "Filing before the clock."	399
4.3 "91 Revere Street": ¿Radiografía de la conciencia?	406
4.4 "Cooling Our Universal Angst"	412
4.4.1 Hart Crane.	425
4.5 Estudio y construcción de la Identidad: "Moving Portraits" o la Estratificación de la Yoidad.	429
4.5.1 "My Last Afternoon With Uncle Devereux Winslow" o la Antielegía.	434
4.5.2 Discordia Concors.	458
4.5.3 "Waking in the Blue": La Estética de Lo Oculto.	479
4.5.4 "Home After Three Months Away": Del Espacio Íntimo de la Celda al Espacio Íntimo de la Habitación.	484
4.5.5 De los años 40 a los años 50: Las Conexiones Perdidas en "Memories	

of West Street and Lepke.”	487
4.5.6 El Mundo como Dolor: “Qui Auget Scientiam Auget Dolorem.”	494
4.5.6.1 La Estética del Dolor y la Culpa: “Man and Wife” y “To Speak of Woe that Is in Marriage.”	496
4.5.6.2 Hacia una Estética del <i>Método Neurótico</i> : Reflexión.	508
4.6 “Skunk Hour”: “Outfoxing the logic of argument.”	513
4.6.1 Otra vuelta de tuerca: Antelas y Trasfondos: Hacia la identificación del Bestiario: Skunk, Crow, Armadillo.	533
4.6.2 Anti-Epílogo a “Skunk Hour.”	543
4.6.2.1 “Skunk Hour”: La Inmensidad Íntima.	546
4.7. <i>Life Studies</i> : Hacia una <i>Poética del Espacio</i> .	548
4.7.1 La Geometría del Espacio Psíquico: Robert Lowell y Francis Bacon.	562
4.7.2 La ventana como espacio de Transgresión: Ted Hughes en el trasfondo.	567
4.7.3 “Das Dasein ist rund”: La Existencia es Redonda.	575
4.7.4 “El Poeta Sueña tras el vidrio”: De <i>Life Studies</i> a <i>For the Union Dead</i> .	581
4.8 Reflexión abierta.	588
5. <i>FOR THE UNION DEAD: BETWEEN THE HEAVES OF STORM</i> .	590
5.1 “Drifting”: El poder creativo de la Secuencia Lírica y la erosión del Yo.	596
5.1.1 <i>Boston Regained</i> : “The Public Garden.”	611
5.1.2 Hacia una Poética de la Memoria I: “Fall 1961” y “ <i>For the Union Dead</i> .”	629

5.1.3 Hacia una Poética de la Memoria II: “Florence” y “Going to and fro.”	643
5.1.4 Hacia una voz pública: “July in Washington”, “Buenos Aires”, y “Dropping South: Brazil.”	652
5.2 Autobiografía de la Fiebre.	661
5.3 “Calígula”: Ese Lago de Silencio.	701
5.4 Recasting.	706
6. <i>DAY BY DAY: RECREATION – RECOLLECTION: “The present is the infection of things gone.”</i>	710
6.1 El Viaje imaginario de Aquiles a Ulises o el Hundimiento Progresivo.	716
6.2 Turning to the <i>Arnolfini Marriage</i> .	732
6.3 Jan Vermeer: La Revelación Luminosa: Del Secreto Íntimo al Misterio del Nacimiento.	738
6.4 Endgame.	744
7 <i>LOWELLIZING THE WORLD: CONSIDERACIONES FINALES.</i>	746
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	
I. Robert Lowell: Obras.	763
II. Bibliografía Seleccionada.	764
APÉNDICE	779

INTRODUCCIÓN. *Ser o no Ser: Ecuación Mítica y Construcción de la Identidad.*

Pues de Zeus también procede el sueño
(Homero, *La Iliada*. I. 63)

Jorge Luis Borges ha observado, desde una perspectiva literaria y filosófica, la existencia estética de progresiones algebraicas inherentes al sueño. En el sistema imaginario del denominado poeta mítico este proceso obedece a una *Ecuación Trágica* en los términos en que la define Ted Hughes (1992) según su análisis sobre la obra shakespeariana. Ted Hughes lee en la obra de Shakespeare una secuencia dramática que recorre cada género bajo las modulaciones y curvas de movimiento de dos mitos fundamentales que se ramifican a raíz de un mito matriz y generador: *The Great Goddess*. Las dos ramificaciones corresponderían, por una parte, al subyacente a *Venus and Adonis*, y por otra parte, al subyacente a *Lucrece*. Según Hughes, esta secuencia que Shakespeare elabora y combina en su *Ecuación*, se reescribe, actualiza, y amplifica con lo que denomina como “the myths of the two religions”: el Catolicismo y el Puritanismo (Hughes 1992: 5). Por tanto, subyace un imaginario que contiene y reinventa la *Ecuación* muerte-sueño cuya tradición dibuja una línea retrospectiva hacia la *Iliada*. Un proceso inmerso en la resignificación de la tragedia que será recuperado en el Viejo Testamento. De esta forma, junto a estos textos programáticos, la secuencia imaginaria desarrollada en el Renacimiento en la obra de Shakespeare es de importancia decisiva: “To die, to sleep, / To sleep – perchance to dream. Ay, there’s the rub. / For in that sleep of death what dreams may come [...]” (*Hamlet* III.1). Se trata de la inmersión de los procesos de construcción y destrucción de la identidad – *Ser o no Ser* – en los caminos liberadores del arte.

Es precisamente el mito de la diosa uno de los ejes estructurales fundamentales en el sistema imaginario de Ted Hughes. Nuevamente el mito personal se reinventa en el mito cultural colectivo a raíz de la elaboración progresiva del mismo en la obra shakespeariana (y aquí leemos a Sylvia Plath encarnada en *The Great Goddess*). Estos procesos configuran, asimismo, conjuntamente con un particular y amplio concepto de “sueño”, los parámetros decisivos y estructurales en lo que consideramos una de las grandes secuencias líricas de la generación de poetas norteamericanos de la segunda posguerra del siglo veinte: *77 Dream Songs* (1964) de John Berryman, posteriormente expandido en 385 cantos bajo el título *His Toy, His Dream, His Rest* (1968). En esta secuencia poética el mito personal de la desposesión y pérdida del padre se reinventa en el mito cultural colectivo de la Caída del Hombre. Una muerte anclada en un nacimiento: el arte. La poesía surge a partir del acto de *des-posesión*. Berryman estetiza la culpa en cantos poéticos y antipoéticos en itinerarios soñados de ida y vuelta a través de la creación de metódicas redes de transgresión que afectan a múltiples niveles del conocimiento. Destacaremos aquí una idea esencial que Julio Cortázar saca a relucir con motivo de su análisis sobre la obra de John Keats. Se trata del proceso imaginario en el que el poeta se disuelve y se recupera a sí mismo, donde se defiende la idea de que “un poema es siempre un retorno” (Cortázar 1996). Un discurso crítico y espacio imaginario donde la yoidad proyecta sus propias confesiones:

[...]la identidad personal, la idiosincrasia del poeta, cede y se disuelve como la del camaleón, para ser nube con la nube, gorrión con el gorrión, azul con el azul.
 (Así el poeta se pierde y se anega; pero,
 lo adelanto por John desde ahora,
 en su obra *se devuelve a sí mismo*. Un poema es siempre un retorno.)

(Cortázar 1996: 111)

Robert Lowell comparte estos procesos contemporáneos desde las instancias específicas de la segunda posguerra realizados por poetas que desde un mito personal reinventan su identidad en

un mito colectivo. Este es el espacio hacia donde se proyectan los mayores esfuerzos de estos poetas: asimilar la anécdota cotidiana y las circunstancias personales a los mitos culturales colectivos, bien desde procesos de construcción o bien desde procesos de desconstrucción. Lo feo, lo brutal, lo grotesco, lo macabro, lo absurdo, la anécdota, se convierten en materia poética, en asunto y objeto de exploración poética. Desde esta perspectiva, en términos de Ihab Hassan, Lowell desarrolla una voz “apocalyptic and anecdotal, putting contemporary existence on trial” (1973: 94). Y en estos tres poetas leemos específicamente – en sus diferencias – la existencia del absurdo y el misterio latente bajo la vida cotidiana.

Desde este punto de vista, el sistema imaginario de Robert Lowell se inserta en ese proceso de enorme complejidad donde la convención temporal se anula creando un espacio de lecturas y relecturas donde la identidad se reinventa constantemente. Así, incidiremos en la idea de que a través de este proceso *leemos* a Shakespeare en estos tres poetas contemporáneos, Lowell, Berryman y Hughes. No es casual, por otra parte, que todos ellos compartieran una estrecha vinculación académica respecto a la enseñanza de Shakespeare (recordemos la obsesión perfeccionista de Berryman por *King Lear*, y la de Lowell por la actualización de la tragedia shakespeariana, especialmente las obras *romanas*, *Hamlet* y también *King Lear*, a lo que sumaremos el decisivo y profundo trabajo de Ted Hughes sobre la secuenciación mítica en la obra shakespeariana titulado *The Goddess of Complete Being*). Y aquí invocamos nuevamente a Borges quien también fue profesor de literatura inglesa y norteamericana, mostrando un pensamiento profundo sobre la obra poética y dramática de Shakespeare tanto desde posiciones críticas como creativas. En este contexto leeremos, por tanto, a Schopenhauer en Borges: “Nosotros hemos soñado el mundo” (1980: 204). Un espacio imaginario donde podemos observar a John Keats anotando a Milton sobre su ejemplar de *La Divina Comedia* de Dante, el único libro que acarrea bajo el brazo en su viaje y descubrimiento de las motañas y los lagos escoceses.

Entendemos, por otra parte, que la elaboración de la tragedia y su expresión en múltiples núcleos poéticos difiere en cada uno de estos poetas, asegurando su individualidad y a su vez añadiendo complejidad y riqueza a cada obra. Nos referimos concretamente a viajes míticos y mapas de relecturas. Veremos que en el caso de Robert Lowell la asimilación imaginaria de los *patterns of tragedy* viene específicamente a través de Herman Melville, junto a la asimilación, reinvención, y reescritura de la *Iliada* de Homero y *Paradise Lost* de John Milton, fundamentalmente. Por tanto, el mito de la Caída, su reelaboración desde el imaginario de Milton, junto al mito de la guerra de Troya y *Moby Dick* son estructurales en la conflictividad axiológica en el imaginario lowelliano. Respecto a *Moby Dick* Robert Lowell llegó a afirmar incisivamente: “It is our best book. It tells us not to break our necks on a brick wall. Yet what sticks in mind is the Homeric prowess of the extinct whaleman, gone before his prey” (Lowell en Giroux, 1987 (1977): 221).

John Berryman siempre nos sorprende con un verso incisivo: “A dream is a panorama of a whole mental life” (*His Toy, His Dream, His Rest*). Un verso que podría aplicarse perfectamente a ese portentoso trabajo épico y visionario que es *Paradise Lost* de John Milton. Un texto que, como sucede con su modelo, encuentra en los sueños el motivo desencadenante de uno de los más profundos mitos de la cultura occidental: el mito de la Caída (reinventado en Milton como “Fortunate Fall”). Y aquí leemos un proceso de culpabilidad que se ha ido verbalizando, construyendo, actualizando, como instrumento de manipulación hasta llegar a la gran ruptura a finales del siglo diecinueve con la obra de Nietzsche. Sin embargo, en este contexto debemos mencionar que la vigencia de la Biblia como *The Great Code* es indudable, así como el análisis de la imagería arquetípica realizada por Northrop Frye, expresado metódicamente en otra gran ruptura que supuso *The Anatomy of Criticism* a finales de los años cincuenta del siglo veinte.

Desobediencia y culpabilidad son los conceptos con los que se inicia el exordio del poema épico de John Milton. Pero inmediatamente aparecen en escena la muerte y una desposesión: el Jardín del Edén; un espacio simbólico posteriormente recuperado por la acción de “one greater Man”. La siguiente pulsación decisiva es la explicitación de la inspiración de la Musa, entroncando con la tradición clásica a la invocación inicial como umbral al poema épico que ahora comienza con el génesis del cielo y de la tierra surgiendo y tomando forma a partir del Caos:

Of Man first Disobedience, and the Fruit
Of the Forbidden Tree, Whose mortal taste
Brought Death into the World, and all our woe,
With the loss of Eden, till one greater Man,
Restored us, and regain the blissful Seat,
Sing heav'nly Muse, that on the secret top
Of Oreb, or of Sinai, didst inspire
That shepherd who first taught the chosen seed
In the beginning how the heavens and earth
Rose out of Chaos [...]

A través del sueño Satán se inserta en la mente de Eva para introducir la Tentación de comer la Fruta del Árbol Prohibido (*Libro V*), *The Tree of Knowledge*, un símbolo que aparece como una fórmula más bella en el sueño que en la vigilia. En este sueño Eva visualiza la transgresión. Y aquí aprendemos el carácter profético del sueño. En el *Libro IX* se repite la escena soñada a partir de un proceso de amplificación. El sujeto lírico anuncia que debe cambiar el tono épico por el tono trágico debido al tema que se va a desarrollar, específicamente la desobediencia, el pecado y la caída: “I now must change / Those notes to tragic; foul distrust and breach / Disloyal on the part of man, revolt / And disobedience” (IX, 5-8).

Satán ha adoptado la forma de una serpiente con capacidad de expresión y comunicación humana para proceder a la Tentación. Éste encuentra a Eva en el jardín y da comienzo la efectiva seducción: “So spake the enemy of mankind, enclosed / In serpent, inmate bad, and toward Eve /

Addressed his way, not with intended wave, / Prone on the ground, as since, but on his rear, / Circular base of rising folds, that towered / Fold above fold a surging maze” (IX, 493-5). Así, el primero utiliza una estrategia de adulación llamando a Eva como “Empress of this fair world, resplendent Eve” (IX, 568). Ante la pregunta de cómo es posible que esté dotado de habla humana, la serpiente contesta que gracias al hecho de haber comido la fruta de cierto árbol, un hecho que además de calmar su hambre y sed le ha proporcionado la capacidad del lenguaje y el razonamiento. La capacidad de razonar es, precisamente, lo que le ha inducido a visitar a la criatura más bella del universo para alabarla. Ante la curiosidad de Eva, quien pregunta sobre la naturaleza de dicho árbol, Satán incita a Eva a verlo y así ambos se dirigen hacia el Árbol de la Sabiduría. Eva expresa ingenuamente que se podrían haber evitado el camino porque para ellos está prohibido comer la fruta del árbol. La serpiente pregunta cómo han sido nombrados señores de la tierra y, sin embargo, se les prohíbe comer del árbol. Ante esto, Eva responde con el mandamiento dictado a Adán: si comen de la fruta prohibida, morirán. Satán, audaz, entra en defensa de Adán y Eva contestando que han sido engañados por Dios, y contradice tal mandamiento, usándose él mismo como ejemplo. Dios ha puesto tal prohibición sobre el hombre para que no superen su naturaleza y se conviertan en dioses, de tal forma que si él mismo se ha transformado de bestia en hombre, Eva se transformaría de mujer en diosa, concluyendo que su *muerte* únicamente sería figurativa, simbólica. La fruta concede *sabiduría* y *estatus* de dioses. Si Dios está en contra es porque debe tener envidia. Finalmente Eva interpreta que la fruta tiene naturaleza divina y come de ella.

Robert Lowell, leyendo a Satán en Milton desde instancias románticas, reproduce la culpa en un interesante poema titulado “Myopia: a Night” (*For the Union Dead*, 1964). Una pesadilla permite a Lowell explorar la culpa personal y la culpa colectiva como envoltorio formal y

conceptual de una elegía a la figura de Satán, desde la transgresión¹. Un proceso que se va acentuando a medida que madura la obra de Lowell:

Think of him in the Garden,
that seed of wisdom, Eve's
seducer, stuffed with man's
corruption, stuffed with triumph:
Satan triumphant in
the Garden! In a moment,
all that blinding brightness
changed into a serpent,
lay grovelling on its gut.

William Blake, al igual que Shelley, identificó en el personaje de Satán los valores de rebeldía y de libertad afirmando que, sin darse cuenta, el propio Milton se identificaba con el ángel rebelde: “The reason Milton wrote in fetters when he wrote of Angels & God, and at liberty when of the Devils & Hell, is because he was a true Poet and of the Devil's party without knowing it” (Blake en Abrams, 1971 (1953): 252). Y es precisamente en el poema titulado *Milton* de William Blake donde éste reescribe la épica de la *Iliada* y de *Paradise Lost* a partir de preceptos románticos. Es en el sueño donde Blake se mira y lee detrás de la *Máscara* de lo existente.

Recordemos que Murray Krieger, en su *The New Apologists for Poetry* (1956), desde una perspectiva humanista había anunciado la superación de la *New Criticism* y sus teorías asociadas. Sin embargo, fueron los escritores adscritos a esta corriente quienes recuperaron en el contexto de

¹ Aquí debemos mencionar el poema “I Dreamed My Genesis” (*18 Poems*) de Dylan Thomas. En este poema Thomas despliega una visión circular de la existencia pensando la muerte desde la propia muerte a partir de la subversión desde el pensamiento romántico. Asimismo, muestra el profundo funcionamiento del arquetipo que la yoidad asimila a su existencia presente, invocado en el sueño. Es un ejemplo ilustrativo de la revelación poética del mito de Adán en el sueño, elaborando contrariamente a la expectativa una especie de elegía (el Génesis como eterno retorno en una anulación del esquema temporal convencional y una invocación de un tiempo onírico) que finalmente resulta en una existencia renovada. La estrofa final dice así: “I dreamed my genesis in sweat of death, fallen / Twice in the feeding sea, grown / Stale of Adam's brine until, vision / Of new man strength, I seek the sun”.

la crítica contemporánea la valoración positiva de la obra de John Milton, frente a los anteriores ataques de poetas como T. S. Eliot y otros escritores considerados “modernistas”, quienes iniciaron un rechazo generalizado hacia la obra de Milton frente a sus predecesores, John Donne y los llamados poetas metafísicos.

La aceptación por parte de Robert Lowell en su juventud de profesores “vinculados” a la *New Criticism* viene dado en gran parte debido a la búsqueda de una identidad que ya preocupaba a Lowell desde joven. “Visiting the Tates” es un ensayo que escribió y publicó en el *Sewanee Review* que muestra su conciencia histórica y ese proceso temprano de búsqueda de referentes en los que *reconocerse*:

I began to discover what I had never known. I, too, was part of a legend. I was Northern, disembodied, a Platonist, a puritan, an abolitionist. Tate handed me a hand-painted, defiantly gingersnap-thin edition of his *The Mediterranean and Other Poems*. He quoted a stanza from Holmes’s “Chambered Nautilus” – ‘rather beyond the flight of your renowned Uncle’. I realized that the old deadweight of poor J. R. Lowell was now an asset. Here, like the battered Confederacy, he still lived and was history. (Lowell en Giroux 1987: 59)

Este ensayo fue escrito hacia el año 1959, el mismo año que publica *Life Studies*. Un ensayo que revela no sólo una intensa preocupación por referentes con los que identificarse, sino también la conexión en la imaginación de la estrecha relación entre identidad y arte. Debemos mencionar aquí la idea de Allen Tate de que “language...by incantation can create a reality” (Tate 1960: 117). Un proceso que se refleja en la estética subyacente a los *poetas malditos* franceses y su relectura en las letras inglesas y norteamericanas en Dylan Thomas o Hart Crane, por ejemplo.

Nuestro acercamiento estratégico a la relación entre el mito, el sueño, y la palabra poética, es el primer paso en la comprensión de los procesos de construcción del sistema imaginario de Robert Lowell. Es, por tanto, una base para el despliegue del mapa de relecturas que proyecta y

también desprende la poética de Lowell en el desarrollo de los objetivos específicos que corresponden al análisis e interpretación de su obra poética. Desde esta perspectiva, seguimos el sistema de interpretaciones que ha desarrollado George Steiner en lo que ha demostrado ser una obra enormemente consistente y profunda. Para nuestros objetivos específicos aquí, nos interesa ahora especialmente la serie de conferencias que el autor ha englobado bajo el título *Nostalgia del Absoluto* (2001). En estas conferencias George Steiner expone, desde nuestro punto de vista, un profundo mapa de relecturas que afecta a tres frentes esenciales: marxismo, psicoanálisis freudiano, y la antropología de Lévi Strauss. Steiner, ante la demostrada decadencia de los sistemas religiosos en la sociedad occidental, plantea que los tres movimientos mencionados acuden a la repetición de mitos para “llenar el vacío central dejado por la erosión de la teología” (2001: 15). Y aquí oímos la voz profética, “irónica” y “trágica” de Nietzsche.

Steiner defiende que este vacío dejado por los sistemas religiosos ha generado en la sociedad occidental una “Nostalgia del Absoluto”, de tal forma que los movimientos mencionados conformarían los principales intentos por “satisfacer esta nostalgia” (2001: 111). Los títulos de cada conferencia apuntan hacia la perspectiva que adopta en su análisis sobre cada uno de estos movimientos en la reescritura de los mitos que sostengan sus posturas de forma efectiva: “Los mesías seculares” identificando a Marx con la figura mítica de Prometeo, pues “Prometeo-Marx conducirá a la humanidad esclavizada hasta la nueva aurora de la libertad. El hombre fue una vez inocente, estaba libre de explotación” (2001: 23). Pero, entroncando ya con nuestra argumentación sobre Lowell, Steiner sigue refiriéndose a esta extremadamente compleja relación mítica en los siguientes términos: “En cada una de las grandes mitologías o religiones sustitutas que estamos considerando, la naturaleza del pecado original se mantiene como algo oscuro o problemático” (2001:23). La explicación que da el autor ante este proceso desde la postura marxista es que el hombre lleva constantemente consigo el mito de la Caída.

La segunda conferencia se presenta con el sugerente título de “Viajes al interior”. El punto de partida de Steiner aquí es la idea que la estructura básica del psicoanálisis de Freud, la división ternaria de la conciencia humana, son “lecturas inspiradas y proyecciones a partir de las muy especiales condiciones sexuales, familiares y económicas de la vida burguesa en la Europa central y occidental, digamos, entre los años 1880 y 1920” (2001: 39). Y aquí nos interesa particularmente el énfasis comparativo que realiza Steiner en la interpretación freudiana entre la conciencia humana y su “reflejo anatómico” del sótano de la casa, la planta central, y la buhardilla o altillo. Esta visión es la que adoptará Gaston Bachelard en su poética del espacio, según veremos en nuestro análisis en torno a la poética del espacio en *Life Studies* de Robert Lowell.

Steiner destaca dos mitos fundamentales, nuevamente, en la propuesta freudiana, a saber, una reinterpretación de los mitos de Prometeo y el mesianismo de Moisés. Dos mitos cruzados por la conflictividad axiológica que rige todo lo existente: Eros y Tánatos. Según Steiner, “*Más allá del principio del placer* es uno de los documentos más extraordinarios de la historia de la imaginación trágica de Occidente” (2001: 51). Un esquema conflictivo que se sustenta sobre el mito de la Caída desde la perspectiva que el recuerdo arquetípico, los sistemas y conjuntos de imágenes se transmiten por la vía del inconsciente². Por ello analiza Freud el sueño, y habla de metapsicología.

Steiner finaliza su mapa de relecturas con la interpretación del pensamiento de Claude Lévi-Strauss en una conferencia que titula como “El último jardín”. Aquí se enfatiza la necesidad

² Una idea que no se encuentra alejada de las reflexiones de Auden sobre la figura de Freud en la elegía titulada “In Memory of Sigmund Freud”, donde compara el método del psicoanálisis con una “lección” de poesía: “merely told / The unhappy Present to recite the Past / Like a poetry lesson”, desde donde procede a revisar los logros de ese método: “Simple by looking back with not false regrets; / All that he did was to remember / Like the old and be honest like children. // [...] he went his way, / Down among the Lost People like Dante, down / To the stinking fosse where the injured / Lead the ugly life of the rejected”.

de los mitos como estrategia humana de supervivencia: “Hay una parábola hasídica que nos cuenta que Dios creó al hombre para que éste pudiera contar historias. Esta narración de historias es, según Lévi-Strauss, la condición misma de nuestro ser. La alternativa sería la inercia total o el eclipse de la razón” (2001: 64). Para Steiner, Lévi-Strauss redefine la postura freudiana en una relectura del mito de Edipo desde una explicación “posreligiosa” o “pseudoteológica” del hombre. El eje de la relectura de Steiner (por tanto, desde aquí comienza a desplegar sus conclusiones) es el paso de la inocencia a la culpabilidad a partir del mito de la Caída y la separación o ruptura entre Cultura y Naturaleza. La genialidad de la interpretación radica precisamente en la elección de un pasaje revelador del propio Lévi-Strauss quien cita *Hamlet* en su actualización – ahora – del mito del Apocalipsis: “La oposición fundamental, generadora de todas las demás oposiciones que pueblan los mitos . . . es la misma que enuncia Hamlet en la forma de una alternativa todavía demasiado crédula. Pues no corresponde al hombre elegir entre el ser y el no ser” (Lévi-Strauss en Steiner 2001: 80).

La trayectoria de la poética de Robert Lowell muestra una búsqueda inicial de valores y referentes sólidos con los que identificarse y sobre los que sustentar sus sistemas de expresión. Las iniciales contradicciones y fluctuaciones de sentimientos religiosos pronto darían paso a una progresiva y paulatina construcción de mitos y símbolos sobre los que desarrollar su poética. Por otra parte, la búsqueda y expresión de absolutos que caracteriza la obra temprana de Lowell, pronto se vería transgredida, parodiada, desacralizada, por diversas estrategias que atacan al corazón de los sentimentalismos convencionales y tradiciones poéticas. El regocijo en el mito como fórmula de comprensión de la existencia ha servido a Lowell para reformular y reinventar una estética que entronca tanto con dos de las corrientes más potentes de su propia tradición como son el Puritanismo y el Romanticismo, junto a la estética de lo Sublime y su particular

expresión Americana, así como con el Mito del Eterno Retorno y los pilares culturales estructurales de la civilización occidental entre los que contamos una extremadamente compleja red de relaciones y dinámicas culturales y sobre todo estéticas. En cuanto a la forma de expresión de esa compleja red de relaciones y dinámicas Lowell entronca con esa tradición subversiva que ha venido cuestionando los órdenes precedentes y presentes desde la autorrepresentación en lo que Sacvan Bercovitch ha convenido en definir como “Auto-American-Biography”. Pero la convivencia diaria con y en el mito, así como su reformulación mediante la palabra poética ha permitido a Lowell, por una parte, proceder a través del sufrimiento a la búsqueda de su identidad transgrediendo lazos familiares y localistas para superar también, por otra parte, los lazos de la *New Criticism*.

Es cierto que Lowell practicaría un intenso y profundo método de revisión y reescritura respecto a sus textos a lo largo de toda su vida³, sin embargo pronto varía su interpretación sobre la *New Criticism*. Seamus Heaney, con cierta ironía latente en el guiño hacia William Empson, ha descrito la poesía temprana de Robert Lowell en los siguientes términos:

Lowell's first style...was formed in the English Departments of Kenyon College, Vanderbilt College and Louisiana State University. His mentors, true enough, were poets and knew poetry inside out, yet they were equally and more famously teachers of poetry, New Critics driven by a passion to pluck out the last secret of any poem by unearthing, if necessary, its seventh ambiguity. (Heaney, 1989 (1988): 132)

Por otra parte, le ha proporcionado el espacio suficiente para canalizar sus crisis de entusiasmo y crisis personales que en gran medida vienen producidas por complejos sentimientos de culpa, hacia la interpretación y construcción estética de una poética que se nutre del mito y del

³ Recordemos, por ejemplo, el incisivo artículo titulado “The Art of Authorship” donde Mark Twain reflexiona sobre el método literario: “[...] the difference between the almost right word and the right word is really a large matter – ‘tis the difference between the lightning-bug and the lightning” (Twain en Baym, 1998 (1890): 217).

sueño. Dos conceptos que Robert Lowell desacraliza sistemáticamente, pero sobre todo, dos conceptos con los que se viste física y espiritualmente permitiéndole procesos de simbolización suficiente para encarar su gran obsesión, la muerte: el mito y el sueño anulan el tiempo y ritualizan lo cotidiano generando espacios. Y aquí el siglo veinte le ha concedido un gran margen para la reflexión y reinvención bajo múltiples formas: “más interesante sería observar cómo a veces el tiempo del poeta es la base de los anticuerpos contra la irrupción y el golpeteo del año calendario” (Cortázar 1996: 44). Este proceso que supera múltiples niveles para insertarse en el imaginario colectivo asocia potentes sistemas imaginarios en ámbitos que cuestionan las convenciones temporales.

De esta forma, hablar de Robert Lowell es también hablar de Dickinson o de Melville, así como de los grandes poetas que han expresado estéticamente esos complejos sentimientos de culpa para llegar a sistemas imaginarios fundamentados sobre simbolizaciones que intentaran explicar o interpretar la existencia en procesos dolorosos de auto-búsqueda y autorrepresentación: se trata acaso de un proceso de relecturas, de despliegues imaginarios sobre superficies o planicies textuales. En el caso de John Berryman o de Sylvia Plath, el velo tal vez fuera demasiado fino y la frontera demasiado atractiva o poderosa. Es precisamente ese espacio imaginario donde se “encuentran” estos poetas de naturaleza tan distinta, donde poemas como “Skunk Hour” (Lowell), la secuencia “Op. Posth” (Berryman) o “Lady Lazarus” (Plath), funcionan como *cicatrices* de la Historia personal y *cicatrices* de la Historia colectiva.

Por tanto, “Prologue-like”, invocando a Shakespeare en *King Henry V*, iniciamos nuestra investigación con una apelación a la imaginación: “O for a Muse of fire, that would ascend / The brightest heaven of invention, / A kingdom for a stage, princes to act, / And monarchs to behold

the swelling scene!” (I.1.1-4). Pero no es únicamente la Musa inspiradora como fuente productora de la creación artística la que se invoca al inicio de la obra, sino que a lo largo de este “prólogo coral” se hace referencia explícita a la necesidad de la actividad mental del espectador para lograr de forma conjunta la recreación de espacios a través de un vocabulario de alta carga metateatral. Es la palabra la que genera la creación del espacio dramático. Se trata de la invocación en el presente anulando la linealidad o evolución histórica tradicional:

Think, when we talk of horse, that you see them
 Printing their proud hoofs i'the receiving earth;
 For 'tis your thoughts that now must deck our kings,
 Carry them here and there; jumping o'er times,
 Turning th' accomplishment of many years
 Into an hour-glass: for the which supply,
 Admit me chorus to this History;
 Who, prologue-like, you humble patience pray,
 Gently to hear, kindly to judge, our play.
 (*King Henry V*, I.1.26-34)

“Admit me chorus to this History” (*King Henry V*, I.1.32). Con este verso va finalizando la recreación cronotópica del prólogo en una profunda reconstrucción de espacios a través de la palabra. Debe observarse la importancia decisiva y estratégica del término *History*, donde se acumulan a modo de abanico una multiplicidad de significados, especialmente dos sentidos que se entrelazan como la Historia externa y la Historia como representación sobre el escenario.

Schopenhauer nos señala el camino hacia Shakespeare. La huella impresa en el imaginario es, evidentemente, Prospero en *The Tempest*: “We are stuff / As dreams are made of, and our little life / Is rounded with a sleep” (IV.1.156-158). Schopenhauer cita estos versos de Shakespeare para desarrollar la idea de que “la vida es un largo sueño” (1927: 26-30). Si traducimos “vida” por “isla” en el contexto de la obra shakespeariana que inducida por la imaginación resignifica la isla como escenario, obtendremos la idea de que “la vida es como una

isla en medio del océano eterno del sueño”. Aquí el concepto de eternidad es enormemente trascendente, pues nos conduce, por una parte, a la idea de anulación temporal que comparten el mito, el poema, el sueño, y también el teatro, y por otra parte, codifica la planicie textual sobre la que podemos desarrollar nuestro discurso crítico.

El escenario como reino, el espacio teatral denominado “gallinero” capaz de contener los vastos campos de Francia transformándose en ellos, el espacio de la Historia a merced del espacio imaginario, la reinención del cuerpo bajo patrones míticos “Then should the warlike Harry, like himself, / Assume the port of Mars”⁴. Palabras que nos remiten a *Antony and Cleopatra* (donde Antonio pedía un nuevo cielo y una nueva tierra como ruptura de los límites espaciales físicos e imaginarios transgrediendo la tradicional medición de conceptos abstractos – el amor, por ejemplo – en el Renacimiento), espacios imaginarios, textuales, discursivos, que también nos remiten a *King Lear*: escritura como “printing proud hoofs” que construye a través de la transgresión profunda de la que es capaz el teatro un nuevo espacio, una Historia alternativa, en definitiva, espacios imaginarios que dibujarán a través de “imaginary forces” una recreación de una secuencia de *patterns of tragedy* que recuperará – redibujado en Dante – Herman Melville para desembocar directamente en la obra de numerosos escritores de la segunda posguerra entre los que contamos a Robert Lowell.

Consecuentemente, Historia y Representación, dos conceptos que van a ocupar un lugar predominante en la poética de Robert Lowell. Una vertiente que dibuja e imprime “proud hoofs” desde Coleridge y Wordsworth valorando el sujeto activo y consciente como fuerza

⁴ La definición de “cuerpo” es de naturaleza ciertamente compleja, demostrado a través de las variaciones que ha recibido a lo largo de la historia (cf. M. Foucault). Compartimos la noción de “cuerpo” definido por Jose Miguel Cortés en *El Cuerpo mutilado*: “El concepto de cuerpo en la sociedad occidental, se refiere constantemente a un patrón donde confluyen aspectos de carácter tanto físicos o estéticos como culturales y espirituales. El concepto de cuerpo no es un hecho objetivo e inmutable, sino un valor producido tanto por la historia personal del sujeto como por la presencia del entorno físico y cultural en el cual desarrolla su existencia” (Cortés 1996: 19).

desencadenante del proceso poético con especial énfasis en la esfera de la imaginación en Coleridge. Sin embargo la planicie imaginaria y textual que nos va a permitir *leer* a Robert Lowell va a ser el triple proceso de lectura de Melville en Lowell, Shakespeare en Melville y Homero en Shakespeare. De la misma forma leeríamos, por ejemplo, a Emily Dickinson en Sylvia Plath, a Walt Whitman en Ted Roethke, o bien a Shakespeare y Anne Bradstreet en John Berryman. Estos procesos nos inducen a ir perfilando la idea más genérica de la lectura⁵ de la recuperación de procesos de subversión de corrientes románticas en la segunda posguerra – y aquí enfatizamos la esfera de la imaginación – aunque mencionemos que respecto al último caso Bradstreet pertenece a una época anterior aunque no así su obra que avanzaba aspectos de profunda *modernidad* respecto al período histórico en el que se inscribe.

Recordemos que “chorus” posee entre sus diversas acepciones el sentido de “intérprete”, esto es, alguien que explica al *público* aquellos aspectos oscuros o conceptualmente sin sentido. Una postura que es susceptible de ser aplicada al crítico literario como intérprete, como mecanismo que incita a la recreación de espacios a partir del mismo acto de nombrar que se construye en el espacio textual y supratextual. Estos espacios son la clave para descubrir los caminos que conducen a *leer* a Melville en Lowell y, a partir de este espacio, analizar los procesos de construcción del sistema imaginario del segundo en una indagación sobre la construcción-desconstrucción de la identidad y su representación o representaciones. Por tanto, un concepto que permite que nuestro discurso crítico se encarne en “chorus” para proceder a realizar ese viaje imaginario como guía e intérprete. Un papel que se irá modulando en función de la pertinencia exigida por la poética lowelliana.

⁵ Tomamos relativamente el concepto de *lectura* en el sentido concedido por Harold Bloom, aunque con la acepción traductológica concedida por George Steiner evitando juicios de valor o valoraciones morales.

“Myth and history were not, for Lowell, obfuscations. They were deeply felt realities” (Tillinghast 1995: 18)⁶. Poetas como Robert Lowell, John Berryman, Sylvia Plath, Ted Hughes, o Derek Walcott, proceden a transgredir la tendencia tradicional a crear paralelos entre el presente y el pasado, para crear en ocasiones anacronismos que implican intemporalidades, anulaciones de la linealidad temporal, mientras que en otras ocasiones tienden a un fuerte enraizamiento en el presente en ejercicios de desposesión de toda tradición invocando el aquí y el ahora. Incluso se producen utilizaciones de estrategias paródicas para subvertir la tradición o ciertos mitos con la creación de antimitos, construcciones deformadas o grotescas de esos mitos, o la canalización de esos mitos hacia los límites de la frontera desembocando en su propia pesadilla. Un proceso que podemos ilustrar con la poética de Ted Hughes: “Hughes invents a drastic and cynical Creation *myth* that mocks and parodies the Bible but also suggests a source of strength in the mere will to survive” (Rosenthal 1983: 10).

Debemos precisar que el concepto de generación de posguerra, o bien poesía o ficción de posguerra, no hace referencia a un movimiento homogéneo claramente definido, sino más bien a una diversidad de corrientes heterogéneas. Cada década marca su pulsación. Depende del observador decidir cuando empieza cada década o qué texto o acontecimiento marca la finalización o superación de una pulsación anterior.

⁶ Junto al crítico Hugh Staples, Jerome Mazzaro inició el camino hacia la exploración del trasfondo mítico en la obra de Robert Lowell. Sin embargo, esta exploración de Mazzaro, a nuestro parecer carece de profundidad, especialmente en lo que se refiere a la llamada “segunda fase” de la producción lowelliana que se inicia con *Life Studies* en 1959. Esto, en parte, se justifica desde el punto de vista de que el libro *The Poetic Themes of Robert Lowell* (1965) se detiene en *For the Union Dead* (1964), realizando una visión muy genérica de los mismos. Recientemente esto ha sido corregido por el propio autor al publicar una exploración de la obra poética de Lowell desde un prisma ovidiano en *Robert Lowell and Ovid* (2000) donde analiza el poema “The Mills of the Kavanaughs” (*The Mills of the Kavanaughs*), y los libros *Imitations*, *Notebook* y *The Dolphin*. El libro de Staples, ya programático en los estudios referentes a la obra de Lowell, titulado *Robert Lowell: The First Twenty Years* (1962), es un libro importante. Entre otros aspectos, localiza gran parte de las referencias mitológicas en la obra temprana de Robert Lowell, y realiza un magnífico análisis del controvertido poema titulado “The Mills of the Kavanaughs” y que da título al libro que publica Lowell en 1951. Staples detecta certeramente el funcionamiento coherente y organizador de los mitos subyacentes a los primeros libros de la poética lowelliana.

Por tanto son poetas entregados a los complejos procesos de desintegración de su psique colocando la yoidad en la brecha de esa desintegración en un proceso de personalización que contrasta con los intentos de despersonalización de movimientos inmediatamente anteriores. Una línea, en consecuencia, que se puede dibujar desde la particular tendencia romántica de Edgar Allan Poe, Hawthorne, y sobre todo, en el caso de Lowell, Herman Melville. Según D. H. Lawrence, recordemos, el ritmo de la actividad artística de Norteamérica es dual: por una parte se encuentra “a disintegrating and sloughing of the old consciousness” y por otra parte “the forming of a new consciousness underneath” (Lawrence 1923: 65). Unas palabras que motivan a pensar en *Herzog* (1964) de Saul Bellow. Ihab Hassan se resiste inicialmente a la utilización de la imprecisa etiqueta de “posmodernismo” a favor de la más precisa categorización de “postexistential vision” ya que apunta hacia una tradición marcada (Hassan 1973). Conceptos como “reinención”, “reescritura”, “reestructuración”, proveen de originalidad y solidez al discurso crítico de Ihab Hassan. Pero en las siguientes palabras que redefinen el concepto de “postexistential vision” el verbo “trembles” es decisivo:

At ease in the void and erudite in absurdity, this postexistential vision still finds its inspiration in something other than contemporary nihilism: it wants to re-form human consciousness even at the expense of its own art. A gnostic desire to apprehend the human condition under the aspect of pure spirit trembles into language. (Hassan 1973: 21)

Uno de los ejes que cohesiona los múltiples niveles del sistema imaginario en la obra de Robert Lowell es lo que vamos a denominar como conflictividad axiológica. Efectivamente, para Lowell los mitos – y también la historia – eran realidades presentes y cotidianas de profundo calado. Veremos que la poética de Lowell es un constante proceso de aplicación interpretativa del pensamiento emersoniano del valor actual del mito, “actual” en su acepción de instrumento interpretativo y de vigencia temporal, en palabras de Matthiessen: “Where the age of Emerson

may be most like our own is in its discovery of the value of myth” (1968 (1941): 626). El mito esencial al que se dirige Lowell para elaborar tal eje es el mito de la cólera de Aquiles y la guerra de Troya según *La Iliada* de Homero. Junto a este mito, se sitúan otros dos mitos estructurales – *Paradise Lost* de John Milton y *Moby Dick* de Herman Melville – que compondrán una tríada estructural en el sistema imaginario de nuestro autor conformando lo que venimos en denominar conflictividad axiológica, tal como el mismo Lowell reconocía⁷:

I'm very conscious belonging to the country I do, which is a very powerful country and, if I have an image of it, it would be one taken from Melville's *Moby Dick*: the fanatical idealist who brings the world down in ruins through some sort of simplicity of mind. I believe that's in our character and in my own personal character: I reflect that it's a danger for us. (Lowell en Giroux 1987)

George Steiner se encarga de recordarnos que desde el final de la Segunda Guerra Mundial se han publicado “alrededor de cerca de una docena de *Iliadas* y *Odiseas* completas en inglés y en inglés americano” (1998: 14). Steiner reflexiona en torno a la profunda incidencia de la obra homérica en la imaginación de las épocas y que se ve continuada en la contemporaneidad. Efectivamente, tal como apunta George Steiner, no es el mito artúrico el mito nacional de Gran Bretaña, que por otra parte hubiera sido el mito “natural”, sino que son Aquiles y Ulises los pilares de la construcción mítica en la imaginación contemporánea:

[...] Es a Aquiles y a Ulises, a las “torres sin cima del Diurno” y a las playas de Ítaca, el Homero “de semblante profundo” a los que vuelve una y otra vez, incesantemente, la sensibilidad de la lengua inglesa como si luchara para apropiarse para sí, para la creatividad del propio país, una materia que ya es suya por afinidad del destino o por elección propia.

⁷ Según veremos, se procede a la construcción de una *Ecuación Mítica* que mantiene el marco mítico de la guerra de Troya como uno de los referentes cronotópicos que desaparece y reaparece, fluctuando entre la estructura profunda y la superficial constantemente evidenciando esa anulación temporal y la construcción de una particular reconfiguración, incluso bajo otras formas en una reescritura o readaptación del mito donde Lowell intenta despojarse de sus escamas para personalizar e individualizar a través de la instancia autorreferencial su inmensidad íntima. Respecto al concepto “cronotopo” seguimos a Bajtín: “Daremos el nombre de *cronotopo* (literalmente “tiempo-espacio”) a la asociación intrínseca de las relaciones temporales y espaciales que se expresan artísticamente en literatura.” (Bajtín 1981: 84)

Es un Ulises lo que describe Joyce al recrear Dublín. Es en un Omeros donde Walcott canta su música de Eros, profundamente afrocaribeña, de rivalidades masculinas, del mundo de los espíritus y del mar. (Steiner 1998: 15)

Es un Ulises sobrado de peso y ahogado entre Circe y Penélope – Elizabeth Hardwick y Caroline Blackwood – el que canta Lowell en textos inconfundiblemente individualizados, buscando la identificación en mitos clásicos. Es la cólera de Aquiles la fuerza que penetra los espacios textuales de la poética lowelliana. La cólera que Lowell reescribe en “mania” como espacio transformado por la imaginación en sublimación, una fuerza que se reinventa en la locura de Calígula o en la “monomanía” del Capitán Ahab. Y aquí no podemos dejar de leer a Burke en Melville, quien profundiza en la interpretación trágica de los procesos de sublimación para proceder a leer lo que podemos denominar como *maniac sublime* en la particular interpretación que realiza Lowell en cuanto a los procesos creativos de Melville.

Asimismo, aparece en escena una obra esencial como es *Omeros* (1990) de Derek Walcott, un gran ejemplo de la reinención, interpretación, y asimilación del mito clásico a la riqueza, heterogeneidad y diversidad de las múltiples realidades de las islas del Caribe para expresar su vivo “horizonte épico” (“our epic horizon”) donde una criada negra encarna a Helena, Achilles se reinventa en Achille en un extraordinario trabajo sobre la textura lingüística específica de ese espacio heterogéneo. Tanto Hector como Achille son dos pescadores nativos de la región y el narrador se introduce como vate, como aprendiz de brujo. La *Iliada* como sustrato y mecanismo de interpretación de la realidad antillana: “O-meros,” she laughed. “That’s what we call him in Greek”. Personajes que sienten nostalgia por el pasado mítico, un tiempo y un espacio que funde las fronteras de las islas griegas y las antillanas: “ ‘I’m tired of America, it’s time for me to go back / to Greece. I miss my islands.’ I write, it returns.” La interpretación circular de la existencia, con “return” como un concepto clave, donde la *Iliada* sirve de marco generador de

espacios donde reconocerse, un marco suficientemente amplio y susceptible a metamorfosis y evoluciones manteniendo la esencia, de tal forma que sirve de referente a obras de distinta naturaleza inscritas en diferentes épocas: Thoreau y *Walden*, Lowell y *Imitations* (aunque mantenemos que es un mito estructural que permea toda su obra, con una modulación hacia el mito del viaje y la serenidad de Ulises en *La Odisea*, hacia los años de composición de *Day by Day*), o bien Derek Walcott y *Omeros*.

De esta forma, teniendo en cuenta esencialmente la profunda incidencia de la obra homérica en la imaginación cultural colectiva de occidente – reformulado desde instancias específicas como el periodo histórico que nos ocupa –, el trabajo de Lowell sobre la obra de Homero viene en una etapa temprana por un doble camino (teniendo en cuenta nuestra reflexión, siguiendo a Steiner, de la incidencia estructural del mito sobre el imaginario colectivo de Occidente), uno biográfico y otro textual. Robert Lowell se graduó en lenguas y literaturas clásicas en 1940. Robert Giroux recoge uno de los textos de Lowell sobre la *Iliada* en *Robert Lowell: Selected Prose* (1983). Tal como indica el editor de esta recopilación, el ensayo de Lowell es el texto más temprano del libro, y fue publicado en la revista del St. Mark's School en 1935 cuando Lowell contaba solo dieciocho años. En este ensayo observamos ya una gran madurez receptiva que prefigura en diversas formas el posterior desarrollo de la imaginación del poeta. Las preguntas con las que inicia el ensayo muestran una gran perspicacia: “We should ask only two questions about a work of art: ‘What has it created that exists now?’ and ‘How deeply does it express life?’” (Lowell en Giroux 1983: 145).

Así, Lowell utiliza a Homero como ejemplo de profundidad y universalidad, como proceso y no como objeto acabado. Asimismo, Robert Lowell se refiere a la *Iliada* enfocando la importancia del método, “He molded the epic into its present form”, para dibujar una línea de sucesión que va de Virgilio a Milton. Según iremos viendo a lo largo de nuestra investigación,

Lowell tendrá muy en cuenta tanto este proceso que ha visto originarse en Homero como el método de escritura de esta poesía épica, espacios culturales en los que busca reconocerse. Lo que interesa a nuestro poeta, por tanto, se encuentra germinando en estas tres cuestiones, la permanencia de una obra de arte, la profundidad de su mensaje, y sobre todo, la cuestión del método, esto es, moldear y actualizar “the epic into its present form”. Un procedimiento al que añadiremos (como pilar esencial en la construcción de la coordenada de conflictividad axiológica) la filosofía subyacente a las *Metamorfosis* de Ovidio – *Omnia Mutantur* – especialmente en los sistemas imaginarios de Robert Lowell y Ted Hughes.

Para Robert Lowell, así como para otros poetas fundamentales de su misma generación como John Berryman, la verdadera épica del hombre contemporáneo consiste en la supervivencia en el día a día a través de una reinención de la yoidad y la construcción de una *contramemoria* (Foucault, 2000 (1988)). Un hecho que heredan desde múltiples ámbitos y esferas entre las que se encuentran los “poetas malditos”, y evidentemente, el contexto de la Guerra Fría como resultado de la Segunda Guerra Mundial⁸. La rapidez con que ocurren los acontecimientos a lo largo de las primeras décadas del siglo veinte no hace sino potenciar los sentimientos de transformación que ya evidencian los poetas del llamado “American Modernism”. El gran ejemplo es el poema *The Waste Land* de T. S. Eliot, que demuestra la vigencia de los grandes mitos culturales para comprender y expresar el nuevo sujeto: “Son of man, / you cannot say, or guess, for you know only / A heap of broken images” (“The Burial of the Dead”). Los escritores de mediados del siglo

⁸ Desde el año 1945 hasta finales de los sesenta aproximadamente, concidiendo en la sucesión a la presidencia desde Harry Truman (en la presidencia desde 1945 hasta 1953) pasando por Eisenhower (presidente entre 1953 hasta 1961) en una etapa caracterizada de forma muy irónica por Lowell como “The Tranquillized Fifties”, para reflexionar en contra diciendo “and I am forty” en el poema “Memories of West Street and Lepke” (*Life Studies*). La etapa “gris” de la presidencia de Eisenhower sería sustituida por J. F. Kennedy (1961-3) y posteriormente por Lyndon Johnson, quien gobernaría entre 1963 y 1969. Invoquemos en este contexto las siguientes palabras de Ihab Hassan: “It were also an error to speak of the poswar period as if it possessed a unified character. Each decade witnesses shifts in personal tone as in public policy. This is perhaps most obvious in the symbolic turns of the Presidency” (1973: 3).

veinte, aunan el proceso de transformación con la precisión metodológica que pretende captar al lector desde el inicio. Este método, según veremos en apartados siguientes, desarrolla los patrones de la secuencia poética cuyo principio ordenador son los impulsos generados por lo que daremos en llamar *presión psicológica*. De esta forma, el método, el concepto de transformación, el proceso de universalizar lo particular heredado del Romanticismo, y la construcción paulatina de una estética del dolor y la culpa, configuran a Robert Lowell como un intenso poeta elegíaco.

La textura y encarnación de la composición del mito posee una estructura epidérmica similar a la del sueño. Comenzamos esta investigación, pues, con la invocación al sueño y a esa zona fronteriza que venimos en denominar como muerte. Un concepto que constantemente recupera el poso existencial cuando lo verbalizamos. En el presente estudio comprobaremos que la muerte no es un estado, sino un proceso. Esta afirmación no es una paradoja sino una *realidad* verificable. La poética de Robert Lowell muestra una constante preocupación y reflexión sobre la muerte. Un concepto que en gran medida se invoca en forma de culpa que a través de la dolorosa recuperación por parte de la memoria se reescribe poéticamente en un arduo proceso estético. Así, también se recupera el sentido clásico del término y su interpretación donde Eros y Tánatos eran conceptos en estrecha conexión – casi parasitaria – donde la necrópolis formaba parte integrante y fundamental de la acrópolis. A este sentido positivo, Lowell añade la piel de la época que le ha impreso sus propias cicatrices, como la profundización psicológica en estas ideas desde la interpretación y relectura psicoanalítica o bien los *patterns of tragedy* desde el particular romanticismo melvilliano, por utilizar dos ejemplos.

La muerte vuelve, siempre retorna penetrando en la memoria – individual y colectiva – y pasa a formar parte esencial de la conformación de los poros de la piel para ir calando cada vez más hondo hasta llegar a definir nuestra identidad. El polo extremo de este proceso sería, acaso,

la inversión del mismo de tal forma que el proceso retrospectivo activado por la memoria resulte en un proceso proyectivo también activado por la memoria desde instancias y patrones individuales y colectivos, y así imaginar la propia muerte en expresiones poéticas y estetizantes. Tal vez sea el fragmento titulado “The Tree” de William Heyen el que ilustra y comprime todos estos puntos simultáneamente inscribiendo las cicatrices de la Historia personal y colectiva en un contexto específico del siglo veinte; un texto importante:

Not everyone can see the tree, its summer cloud of green leaves or its bare radiance under winter sunlight. Not everyone can see the tree, but it is still there, standing just outside the area that was once a name and a village: Lidice. Not everyone can see the tree, but most people, all those who can follow the forked stick, the divining rod of their heart to the tree's place, can hear it. The tree needs no wind to sound as though wind blows through its leaves. The listener hears voices of children, and of their mothers and fathers. There are moments of great joy, music, dancing, but all the sounds of the life of Lidice: the toothache, strain of harness on plowhorse, whistle of flail in the golden fields. But under all these sounds is the hum of lamentation, the voices' future.

The tree is still there, but when its body fell, it was cut up and dragged away for the shredder. The tree's limbs and trunk were pulped at the papermill. And now there is a book made of this paper. When you find the book, when you turn its leaves, you will hear the villagers' voices. When you hold the leaves of this book to light, you will see the watermarks of their faces. (Heyen 1994: 44-45)

Mutilación del cuerpo. Recuperación de la Historia en el texto como encarnación y resultado de esa progresiva asimilación entre el árbol y el cuerpo, entendiendo cuerpo como superficie de inscripción de los acontecimientos en el sentido foucaultiano en su revisión de Nietzsche. La muerte siempre vuelve: lo físico y lo espiritual, Eros y Tánatos, el pasado y el presente, se conjuran en el diván de la memoria para desplegar la culpa, un referente, un espejo donde reconocernos y penetrar en nuestra piel para terminar formando parte de nuestra identidad, una figuración desde la mutilación.

Desde esta perspectiva dibujaremos una línea proyectiva hacia la poética de Thomas Pynchon en la interpretación romántica de la muerte como “vida transfigurada”. Basándose en el pensamiento de Heidegger, Paul Derrick interpreta la idea de pensar la muerte desde la propia

muerte retomando la poética tanto de Emily Dickinson como de Walt Whitman para desplegar en un antimito de la *modernidad* – vehiculado en la trayectoria del mito del cohete en Pynchon – la filosofía subyacente de que la existencia es redonda:

Esta cara...es la del espíritu que obsesiona todo el arte de Pynchon, la cara de la muerte. Pero hay que recordar que Pynchon ha identificado vida y muerte como unidad, como fases complementarias de un proceso temporal unificado. Esta cara no es el rostro de la Muerte como suplantadora de Identidad, sino el de la Muerte como “vida transfigurada.” [...] Como el hombre esquizofrénico de Heidegger, Tyrone Slothrop sobrevive a su propio Eros y llega a ‘exist solely as a physical instrument to be wrought upon by the totality of death...’ Para Thomas Pynchon está claro que muerte significa ‘dying into the world and not beyond it’. La caída de este cohete mítico es la culminación de una gran preocupación del arte y filosofía del siglo XX. (Derrick en García Díez 1986: 237-8)

Por otra parte, en lo que a la comprensión y expresión del mito se refiere, adelantaremos que en el Romanticismo encuentra Lowell un decisivo referente (sobre todo en *Moby Dick* de Herman Melville). Mencionemos la obra *Walden* (1854) de Henry David Thoreau (1817-1862), obra que podemos considerar como su particular *Life Studies*, una especie de autobiografía cuyo narrador es el testigo. El argumento gira en torno a la aventura solitaria y ascética por parte de un protagonista narrador que voluntariamente se retira a una laguna para convivir con la naturaleza. De todos los libros posibles, elige *La Iliada* como marco de reflexión. Ese ascetismo es el que pide Kierkegaard para la consecución del conocimiento, partiendo de la idea de que la verdad está acaso en lo subjetivo y que únicamente reconociéndose en la identidad de su sentimiento el ser humano adquiere una existencia verdadera. En relación con esta idea, tal como se encarga de apuntar Cándido Pérez Gallego, se puede lanzar una línea de pensamiento directamente desde Thoreau hacia Hemingway. A su vez, apunta la conexión con Emerson y Whitman en cuanto a la “búsqueda de Plenitud y ritualización de lo cotidiano” (Pérez Gallego 1992: 86).

En la presente tesis partimos de la base de que el fenómeno poético es una vía de conocimiento. Desde esta perspectiva, podemos aventurar que Robert Lowell imagina, elabora y

expresa una suerte de eternidad personal: “a cada hombre le está dado, con el sueño, una pequeña eternidad personal que le permite ver su pasado cercano y su porvenir cercano” (Borges 1980: 37). En esta línea, John Keats relaciona la imaginación con el mito y el sueño, “I am certain of nothing but of the holiness of the Heart’s affections and the truth of Imagination [...] The Imagination may be compared to Adam’s dream – he awoke and found it truth” (Keats 1817: 67-8), enfatizando así la importancia de la imaginación cultural: “la imaginación cultural tiñe sus objetos del color de las almas que engendran el ensueño” (García Berrio 1994: 478), y siguiendo este proceso, el hablante lírico de la secuencia titulada *El cementerio marino* de Paul Valéry expresará: “Le Temps scintille et le Songe est savoir”.⁹ Según Keats, la imaginación predomina sobre la realidad objetiva, de tal manera que nuestra imaginación precede al concepto de realidad dándonos a entender que el arte contribuye a la creación de la realidad y, por tanto, del mundo.

Pensemos que la poesía homérica celebra la gloria de los dioses y de los héroes. Es una poesía oral, diseñada para que sea escuchada por un auditorio. Cuando canta y recita, el poeta es consciente de hacerse eco de una tradición previa. La reproduce a través de un relato que resignifica el pasado, que anula la distancia entre el tiempo del mito y el presente de su público, ritualizándolo. Tanto la *Iliada* como la *Odisea* se inician con invocaciones a las Musas. El poeta pide a aquellas que tienen el don de la sabiduría que canten lo que va a ser el tema de su poema, la cólera de Aquiles (*Iliada*) o el retorno y la venganza de Ulises (*Odisea*). Un sistema que Ovidio revoluciona transformando el concepto de “cantar” en otro concepto de carga metatextual, “contar” (el paso desacralizador de *cano* a *dicere*): “Mi inspiración me lleva a hablar de las figuras transformadas en cuerpos nuevos: dioses, sed favorables a mis proyectos [...]” (Álvarez e Iglesias 1997: 191). Mencionemos en este contexto que si bien el poeta es consciente de que

⁹ Según la traducción de ed. Cátedra, 1999: “Riela el Tiempo, y Soñar es saber” (p. 143)

retoma una tradición, la traduce y reinterpreta, la modula y modifica, sintetiza y amplifica, ordena y transforma, resignificando así la historia. Cuando un poeta activa o actualiza un mito bien para recrearlo, bien para desconstruirlo, sabe que está apelando a la imaginación cultural del lector¹⁰.

Mito y poesía comparten, por tanto, el hecho de que son esencialmente caminos paralelos hacia la construcción del conocimiento. La forma que adopta tal camino es la codificación de un mensaje o mensajes que dependen de algún tipo de narración o canto. Generalmente, la siempre inasible definición de mito incluye una implícita o explícita reflexión sobre la palabra, el lenguaje, utilizando sinónimos de cantar, relatar o contar. Asimismo ambos conllevan en su naturaleza el fenómeno de la revelación, en relación tanto con lo sagrado como con diversas formas de transgresión y particulares tratamientos de lo existente y la invocación del, y en, el instante. Queremos enfatizar, entonces, que el mito entraña algún tipo de relato, sin pretender entrar en el laberinto que implicaría ofrecer una definición. Mircea Eliade provee sin embargo de algunas claves para el acercamiento a la comprensión del mito: “se puede decir que todo mito cuenta cómo se originó alguna cosa: el mundo, el hombre, tal especie de animal, tal institución social, etc.” (Eliade 1963). El mito funciona según el poder generador de la palabra, la herramienta de transmisión de la imaginación colectiva y la expresión de la interpretación de la existencia por parte de una sociedad determinada. Asimismo, puede indicar los caminos por tomar en la búsqueda del conocimiento y de nosotros mismos. Pero todo mito es interpretable.

En lo que al diseño de la construcción imaginaria del texto poético se refiere, y específicamente a la “expansión” y “conflicto” espacial o *espacialidad extensional*, la poética de

¹⁰ Recordemos dos importantes aspectos en la inasible definición de mito según Frye. En primer lugar, destaca la naturaleza etimológica del término enfatizando la esencia narrativa del mismo como “words arranged in a sequential order” (Frye, 1988 (1980): 27). En segundo lugar, el mito como historia (Mircea Eliade) se convierte en un *modelo* de la experiencia humana, y “its relation to that experience becomes a confronting and present experience” (Frye, 1988 (1980): 29).

Robert Lowell concentra uno de los grandes bloques de los sistemas literarios “fundantes de nuestra cultura”:

La *expansión* como dominio o exploración infinita del espacio cobra forma en el mito del viaje o de la búsqueda en la *Odisea*. La tendencia contraria en la simbolización del espacio como realidad contrastada se concreta en las formas de convergencia polémica, del choque conflictivo de *La Ilíada*. (García Berrio 1994: 487)¹¹

En la poética de Robert Lowell, la progresión del sujeto desequilibrada y cuestionable en su transfiguración constante, viene acompañada por una parte de un movimiento progresivo u horizontal – espacialidad extensional (leyendo a Shakespeare en Melville) – en el sentido de una profunda y dolorosa búsqueda de identidad. Un proceso observable a través de la búsqueda estilística contrastando por tanto con el intento de despersonalización objetiva de Eliot. Por otra parte, viene acompañada de un movimiento circular (en relación con la teoría creativa y estética desarrollada en *Moby Dick*).

Robert Lowell despliega lo que podríamos denominar como estrategia parabólica que se activa en la táctica del sistema asociativo como expresión de una constante revisión del material biográfico y converge en lo que convenimos en llamar “oxímoron estructural”: un movimiento estático y circular, una constante generación de palabras que a su vez producen palabras, generación de ideas que generan ideas, espacios donde leemos a *Hamlet* o al símbolo-texto *White Whale*. Se trata de una forma de búsqueda, de una suerte de viaje que viene acompañado de un tercer movimiento hacia el interior, un movimiento de profundización – espacialidad vertical –

¹¹ También denominamos este proceso como conflictividad axiológica: “la conflictividad axiológica implica la existencia de una esfera de valores, sociales, morales, religiosos, en una palabra, culturales, que son compartidos, de forma general, por la comunidad a la que un individuo pertenece y también son parte de su compromiso personal, pero están sujetos a posibles contrastes, que van desde la degradación de valores de la comedia, la resolución del conflicto en el drama y el conflicto insoluble de la tragedia” (Bertelloni 1997: 226)

que condicionado por el eje cronotópico pretende eternizar el presente a través de la activación de la memoria. Y aquí se construye la identidad desde la propia imaginación.

El oxímoron que *persigue* Lowell en este viaje del conocimiento se fundamenta sobre la actividad creativa subyacente a *Moby Dick*. Por una parte, los *patterns of tragedy* que desarrolla Melville en su magna obra invocan un espacio cultural, según venimos observando, a partir de la *Iliada*, reinventada por Shakespeare en clave dramática. Un proceso que se repite a lo largo del tiempo provocando las connotaciones del concepto “patterns” y que remite al oxímoron extructural mencionado. Encontramos una continuación de esos patrones en la poética de Lowell. Por otra parte, la interpretación de la existencia que nos ofrece Melville en *Moby Dick* es circular. En esta obra se está creando una circularidad en el nivel conceptual potenciado por el nivel formal donde la memoria y la imagería de la violencia ocupan un rol central. La circularidad metatextual se crea entre el símbolo que preside el texto y su análogo discursivo: “tail” y “tale”. La misma naturaleza del símbolo es metatextual porque remite a, y reflexiona sobre, el mismo. En el nivel conceptual, la recurrencia sobre los conceptos “chase” y “voyage” se ven envueltos por el movimiento caracterizador del símbolo central: “roll”, uno de los primeros verbos aplicado a la ballena – símbolo – blanca, “where he rolled his island bulk”. Un movimiento de naturaleza proléptica (que se suma a toda la gama y matices del campo de la revelación, del espejismo, del sueño: “Loomings”) de tal forma que las palabras se nutren de palabras y a su vez producen o regurgitan otras palabras (un espacio cultural donde identificamos a Hamlet). Este proceso implicado por el verbo de movimiento – “roll” – se retoma hacia el final de la obra en toda la escena de la tragedia y el hundimiento del *Pequod* en una reinención paródica del Apocalipsis bíblico reconfigurado en Dante: “The grey shroud of the sea rolled on as it rolled five thousand years ago” (*Moby Dick*). En este contexto debemos añadir (con George Steiner 2001) la noción dionisiaca de tragedia desde el pensamiento de Nietzsche:

[...] la dialéctica optimista arroja a la 'música' de la tragedia, es decir, destruye la esencia misma de la tragedia, esencia que no puede ser interpretada sino como una manifestación y una objetivación de los estados dionisiacos, como una manifestación simbólica visible de la música, como el mundo de ensueño de una embriaguez dionisiaca. (Nietzsche 1973: 105)

La relación entre el sujeto y el contexto provoca un conflicto que desemboca, en la generación de Robert Lowell y escritoras y escritores pertenecientes a generaciones posteriores, en una alienación del sujeto¹². Este sujeto alienado busca un cierto regocijo en la culpa, tanto heredado como construido, que se conformará y moldeará como motivo literario para recaptar y reescribir la tradición elevando al yo en última instancia al nivel mítico y cuya consecuencia es la creación y estructuración de lo que denominamos *Estética de la Culpa*. Un proceso de extrema complejidad, por lo cual abarcará un amplio espacio en nuestra investigación. Esta estética se fundamenta en gran parte sobre lo que García Berrio (1994) denomina arquetipos eternos de la poeticidad, de la cual la *Divina Comedia* funciona como espejo cultural, conformando como arquetipos del Paraíso y del Infierno las coordenadas espacio-temporales del día y la noche y la ascensión y caída¹³.

Podríamos afirmar, por otra parte, que el estudio que realiza Ted Hughes sobre la obra shakespeariana, con un estilo muy personal, se inserta en la corriente antropológica del mitoanálisis¹⁴. En la introducción a tal obra expresa dos ideas fundamentales que nos interesa destacar aquí como primer paso en nuestra exploración:

¹² Entendemos por alienación el resultado de un proceso por el que el sujeto se convierte en *otro*, ajeno o extraño a su propio ser, condición o esencia, perdiendo la identidad propia. Tenemos en cuenta, asimismo, las múltiples definiciones que aporta Gabriel Ferrater Mora en su *Diccionario de Filosofía*.

¹³ Esta interpretación existencial en la poética de Robert Lowell exige la construcción de una serie de figuraciones (nos remitimos a Paul de Man) que definen la búsqueda de identidad en función del eje ideológico (nos remitimos a Voloshinov y Louis Althusser) como sistema de representaciones (imágenes, mitos, ideas, conceptos) provisto de un contexto histórico específico funcionando en una sociedad determinada.

¹⁴ Recordemos que la mitocrítica es el estudio del mito como medio de expresión y forma de conocimiento a lo largo de la historia de la humanidad aplicado a la crítica literaria (seguimos a Rubio Martín 1991): "De la mitocrítica como camino de exploración de los discursos artísticos Durand se traslada al mitoanálisis. Con ello el

Shakespeare's 'myth' is made up of two actual myths. Since his way of combining them takes the form of an equation where the first half, and where the constants and variables work quite a bit like algebra [as they generally do in the life of myth], always producing the tragic explosion by the same chemistry, and eventually always producing the rebirth into transcendence by the same chemistry, I have called it Shakespeare's Equation or, more often, his Tragic Equation, and sometimes his Mythic Equation, though occasionally it is more convenient to call it simply his myth. And I have called that particular dynamic event, by which the energies of the first half of the Equation explode, transformed, into the second, 'the Shakespearean moment' [...] From *Hamlet* onwards it produces, as I say, tragic action, and from *Cymbeline* onwards, the redemption of tragic action. In this way, it works as a basic flexible formula, a prototype plot model. (Hughes 1992: 1)

Nos interesa destacar, en primer lugar, la existencia de dos mitos subyacentes a la obra de Shakespeare cuya dinámica, a medida que evoluciona, adapta, reescribe y transforma esos mitos iniciales, y a su vez cuyo mecanismo – por tanto cuya secuencia – nos la da la *Ecuación Mítica* o la *Ecuación Trágica* de la que nos habla Hughes. Es en este contexto donde Rosenthal expresa la idea del papel de William Shakespeare como precursor de lo que denomina como la secuencia poética moderna inserto en, y desde, el contexto del periodo renacentista, junto a quien podemos localizar a Sidney y Spenser.

La obra dramática de Shakespeare envuelve el mundo trágico de Eugene O'Neill. La interpretación del trasfondo mítico subyacente a la vivencia cotidiana, el dolor como motor generador del arte – ambos como vías de conocimiento (Schopenhauer) – expresados a través de redes y estructuras de violencia y tendencias autodestructivas son pilares determinantes en el sistema imaginario de ambos autores, Lowell y O'Neill. Pero sobre todo, la inserción en la oscuridad y la niebla de la incomunicación social y familiar que revela la alienación y la soledad interior desemboca en un viaje de profundización en los rincones más oscuros del ser humano (y aquí *leemos* a Kafka en Lowell), la amplificación de un topos que permite a Lowell explorar y

objeto de estudio se amplía a los campos de la historia y la cultura universal. Durand trata de relacionar cada momento histórico-cultural con un mito dominante que sirve de referencia a toda la construcción imaginaria. Pero a la vez que se crea un mito generacional surge un contramito que compensa la acción del primero. Así, tanto la mitocrítica como el mitoanálisis se presentan como métodos de análisis a partir de la síntesis constructiva entre las diversas críticas literarias y artísticas" (Rubio Martín 1991: 102).

transgredir las fronteras que envuelven el pasado familiar y colectivo de Nueva Inglaterra. Los personajes de O'Neill suelen reaccionar frente a un complejo esquema de fracaso y culpa que pasa por la incomunicación y la confrontación con los fantasmas familiares. Recordemos cómo cada personaje culpa a otro miembro de la familia de su fracaso personal en *Long Day's Journey Into Night* (la primera edición en libro data de febrero, 1956, aunque se escribió unos dieciseis años antes)¹⁵. Una obra donde el dolor desencadena el proceso dramático, el arte: "Happy years are wasted years; we wait for suffering before setting to work". Así, podemos considerar que el *Long Day's Journey into Night* es, en su múltiple simbología, un *Life Studies* (1959) o estudio de la existencia y la muerte en una profundización dantesca e irónica a partir del pasado más remoto que se inserta en el pasado más inmediato hasta desembocar en "Skunk Hour". Este poema concluye – pero a su vez genera un abanico imaginario como núcleo poético – la secuencia poética mencionada de Robert Lowell donde se concentran los temas y motivos del estudio de la existencia, pero sobre todo la muerte de forma enfática, temas y motivos filtrados por una calculada estratificación de la yoidad. Dos obras donde las circunstancias y realidades personales apuntan hacia su universalización. La tragedia – Shakespeare, Racine, Melville – les conceden tierra donde sostenerse y aire que respirar.

La tesis con la que Italo Calvino abre el libro *Six Memos for the Next Millennium* (1993) defiende la idea de la literatura como función existencial donde la búsqueda de lo liviano aparece como reacción frente a la pesada carga de la existencia. No quisiéramos terminar esta introducción sin aplicar antes esta visión a la vida y obra de Robert Lowell. "I am accustomed to consider literature a search for knowledge. In order to move on to existential ground, I have to

¹⁵ El autor prohibió expresamente que se publicara la obra hasta veinticinco años después de su muerte, sin embargo la viuda del dramaturgo decidió hacer las gestiones necesarias para su publicación antes de que pasaran esos años.

think of literature as extended to anthropology and ethnology and mythology”, expresó Calvino (1993: 26-7). Es esta búsqueda del conocimiento a través de la palabra poética la que permite reflexionar y profundizar en la poética de Lowell. Según veremos en el capítulo correspondiente al libro *Imitations*, será la cosmovisión de Calvino la que nos permitirá introducirnos en el mundo conjuntamente de Lowell, Montale y Leopardi, pero será, sobre todo, su capacidad de *ver* el trasfondo mítico de la existencia, la alternativa forma oblicua de la visión del poeta, la que allana el camino por tomar. Precisamente con esta idea queremos finalizar nuestra primera argumentación.

Para ilustrar su visión de la literatura y la existencia, Calvino utiliza inicialmente el mito de Perseo: “I am immediately tempted to see this myth as an allegory on the poet’s relationship to the world, a lesson in the method to follow when writing” (1993: 4). Calvino, entonces, acude al final sublime del mito de Perseo como paralelo de la actividad poética, de donde extraemos dos ideas fundamentales. En primer lugar, lo “liviano” del gesto de Perseo al colocar la cabeza inerte de Medusa sobre una cama de hojas, y sobre la que sitúa pequeñas ramas de plantas submarinas. Es este gesto lo que induce a Calvino a realizar una analogía con la actividad creativa del escritor. En segundo lugar, destacamos el énfasis sobre el carácter sublime del mito y que el propio Calvino describe como “this clash of images, in which the fine grace of the coral touches the savage horror of the Gorgon” (1993: 6), de importancia definitiva para la comprensión de la construcción del sistema imaginario de Robert Lowell.

1. ROBERT LOWELL: HACIA UN MAPA DE RELECTURAS. RELACIONES EN LA AVENTURA POÉTICA.

*Todo lo vivido se empoza,
como charco de culpa, en la mirada.
(César Vallejo, "Los Heraldos Negros")*

1.1 "Un-Possession" o Construcción de la identidad: "The Gift Outright"

La relación entre poesía, mito y sueño, junto a la relación entre Historia y cuerpo por una parte, y por otra entre el yo y Dios desde la construcción/destrucción de la identidad, es fundamental para cualquier aproximación y comprensión del funcionamiento de la secuencia poética como forma de expresión de estos pilares estructurales en los sistemas imaginarios de los poetas que nos ocupan. El componente imaginario se relaciona directamente con las estructuras míticas, el lenguaje del arquetipo y el símbolo, así como con el lenguaje del cuerpo y su representación en el texto (*the body of writing*).

Uno de los problemas iniciales que plantea el acercamiento crítico a la obra de Robert Lowell es la vastedad de la misma, a la que hay que sumar la obsesiva pero inteligente y metódica reescritura y revisión de sus textos¹⁶. La elección del corpus crítico en relación con tal obra conduce ineludible y peligrosamente (debido a la posibilidad de pérdida en esa vastedad o en la laberíntica expansión de marcos de visión) a la necesidad de verter la mirada sobre la tradición literaria de la cultura colonial de Norteamérica y su desarrollo posterior en Nueva Inglaterra como enlace necesario a partir de la civilización y la cultura que posibilitó y provocó también la

¹⁶ Recordemos como interpretación externa, por ejemplo, la elegía que Elizabeth Bishop dedica a Robert Lowell, especialmente el verso "*repeat, repeat, repeat; revise, revise, revise*" (Bishop, "North Haven") y la presencia del cuerpo fallecido y la supervivencia del poeta.

interpretación de una conquista visionada como el éxodo bíblico hacia la Tierra Prometida. Por tanto, aproximarse a la obra de Robert Lowell implica realizar un viaje cultural retrospectivo hacia la cultura colonial de Norteamérica, hacia los espacios conquistados por los colonos, espacios entre los que se cuenta una culpabilidad cuando el viaje se recupera invirtiendo el sentido hacia la proyección en el tiempo: estos primeros puritanos, los *Pilgrim Fathers*, se reinventaron a sí mismos como el pueblo elegido hacia su encuentro con la *inocencia*. Serán los hijos de estos peregrinos quienes heredan la culpabilidad a partir de la eliminación del otro.

El esquema conceptual que estructura, por tanto, la obra poética de Lowell tanto desde una perspectiva personal, como desde una perspectiva universal (conflictividad axiológica), es la búsqueda de la identidad. Sugerimos, utilizando la literatura como fuente de conocimiento, que uno de los poemas que recoge esta irresoluble pero fascinante problemática en torno a la identidad desde una circunstancia contemporánea en la América de la segunda posguerra en una coyuntura personal entroncando directamente con la tradición de la cultura colonial de Nueva Inglaterra, es el poema “The Gift Outright” de Robert Frost:

The Gift Outright

The land was ours before we were the land's.
 She was our land more than a hundred years
 Before we were her people. She was ours
 In Massachusetts, in Virginia,
 But we were England's, still colonials,
 Possessing what we still were unpossessed by,
 Possessed by what we now no more possessed.
 Something we were withholding made us weak
 Until we found out that it was ourselves
 We were withholding from our land of living,
 And forthwith found salvation in surrender.
 Such as we were we gave ourselves outright
 (The deed of gift was many deeds of war)
 To the land vaguely realizing westward,
 But still unstoried, artless, unenhanced,
 Such as she was, such as she would become.

La poética de Robert Lowell engarza profundamente con este proceso de búsqueda de la identidad que plantea el poema, aunque con una diferencia importante. Es decir, mientras que en el poema de Robert Frost se está enfatizando el pronombre de primera persona del plural abarcando así el sentido de grupo o comunidad para enlazar con el sujeto tradicional del éxodo como comunidad en la magna obra de William Bradford, en la poética de Lowell va a existir en cambio una potente presencia de la yoidad. Robert Lowell va a proceder a una revisión, reescritura y reinterpretación de su historia familiar que se va a ir encajando en la historia del país cuya identidad va a venir concedida a través de la construcción paulatina de una cultura que parte del triángulo conceptual creado por el hablante en el poema entre la posesión de la tierra (espacio físico y psicológico teniendo en mente el mito de la frontera) y el juego construido entre los conceptos expresados como “we were withholding” y “The Gift Outright”.

Vemos constantemente en la poesía de Lowell la incidencia y recurrencia de patrones de la infancia invocados, reelaborados y recreados en patrones presentes. Este proceso también se aplica a la construcción y representación de la historia ya que la visión apocalíptica que ofrecen los patrones cíclicos y arquetípicos de la misma se encuentra en tensión con el concepto de libertad individual. Así, los pecados, aciertos y errores del pasado, un pasado con el que se identificaba de forma dolorosa, incluso culpable, pero que pretendía revisar y *re-visionar*, se repetían peligrosamente en el presente.

Este ámbito induce a pensar en Hawthorne, especialmente en “The Custom House” o umbral hacia *The Scarlet Letter*, de enorme importancia tanto por las reflexiones en torno a la creación literaria y estrategias narrativas como en torno a la construcción de la identidad: “The Custom House” como espacio fronterizo y cultural tanto topográfico como psicológico con el concepto de “viaje” y sus múltiples niveles conceptuales en el trasfondo. Es profundamente significativo, por tanto, el abrazo entre ambos, creación literaria y construcción del yo. Respecto

a la representación del espacio y de la historia encontramos fragmentos importantes: “This old town or Salem – my native place, though I have dwelt much away from it, both in boyhood and maturer years – possesses, or did possess, a hold on my affections, the force of which I have never realized during my seasons of actual residence here” (Hawthorne en Baym, 1998 (1979): 1309).

La confrontación con el pasado, con raíces familiares personales y raíces comunales o colectivas, invocan en el narrador de “The Custom House” un sentimiento que denomina como “affection”. Según Borges, “por el sentimiento de culpa y la preocupación ética, Hawthorne se vincula con el puritanismo; por el amor de la belleza y la invención fantástica, con otro gran escritor, Edgar Allan Poe” (1997: 993). La distancia desde la que Hawthorne se aproxima hacia el espacio de los primeros colonizadores y los tempranos asentamientos coloniales refleja una profunda conciencia tanto de los orígenes de la construcción de la identidad como de la representación de ésta adentrándose en conceptos como “generación” para adelantar los futuros movimientos dirigidos en ese sentido: “The sentiment [affection] is probably assignable to the deep and aged roots which my family has struck into the soil. It is now nearly two centuries and a quarter since the original Briton, the earliest emigrants of my name, made his appearance in the wild and forest-bordered settlement, which has since become a city” (Hawthorne en Baym 1998: 1308). De esta forma, el probable “What is he?” del antepasado puritano se reinvierte en “Who was he?” y finalmente reformulado en “Who am I?” en la reelaboración de un espacio cultural donde se identifica Robert Lowell.

En los primeros versos del poema “The Gift Outright” vemos el desarrollo de la idea de la incidencia psicológica de un ideal previo al llamado “descubrimiento”. Existe una línea dibujada desde el énfasis sobre los pronombres posesivos que anuncian de forma implícita lo que se menciona ya explícitamente en los versos sexto y séptimo como eje estructural del poema. No

podemos dejar de notar el erotismo sugerido a través de ese proceso de posesión, efectivamente un erotismo de fuerte carga psicológica: “we-possession-she” y “she-possession-we”. La reversión del proceso de la acción, y por tanto del sujeto, junto a la posesión es una de las claves del hecho histórico latente en la base de la construcción de la identidad, concepto que pervive en la estructura profunda del poema y verdadero tema del mismo. Un hecho activado por jerarquías espaciales de poder en relación con las estrategias de representación del cuerpo. Estos versos dan paso a los versos centrales del poema, también de incidencia directa sobre el concepto de identidad: “Something we were withholding made us weak / Until we found out that it was ourselves / We were withholding from our land of living, / And forthwith found salvation in surrender”. Unos versos, un poema, que permite a su vez reflexionar sobre la búsqueda de la identidad cultural y personal en John Berryman como muestra su secuencia lírica titulada *Homage to Mistress Anne Bradstreet* (1956): “We are on each other’s hands / who care. Both of our worlds unhanding us.” Aquí se añade la dimensión de la alienación y extrañamiento. Berryman busca un referente cultural con el que identificarse, un espacio donde reconocerse, y crea ese espacio en la reescritura e inscripción del cuerpo en una recreación poética cuyo hilo temático es el *encuentro* y el *diálogo* con la figura de Anne Bradstreet.

El poema “Children of Light” (*Lord Weary’s Castle*, 1946) de Robert Lowell se sumerge en el espacio de la culpabilidad desde instancias religiosas en expresión descarnada de la masacre realizada por parte de los colonizadores puritanos “Our Fathers wrung their bread from stocks and stones / And fenced their gardens with the Redman’s bones; / Embarking from the Nether Land of Holland, Pilgrims unhouseled by Geneva’s night, / They planted here the Serpent’s seeds of light; / And here the pivoting searchlights probe to shock”. Posición desde la que se procede a realizar en la “segunda parte” del poema una reconstrucción de la culpabilidad entroncando con la Segunda Guerra Mundial que alteró radicalmente el carácter de la sociedad norteamericana y

cuestionó profundamente sus valores más permanentes (seguimos a Richard Polenberg 1972). El mito subyacente a todo el poema es la muerte de Abel en manos de Caín: “The riotous glass houses built on rock, / And candles gutter by an empty altar, / And light is where the landless blood of Cain / Is burning, burning the unburied grain”. Es en el resquicio entre ambos períodos históricos, la cultura colonial de Norteamérica y la *modernidad*, donde el yo busca reconocerse ante el espejo mítico del proceso de culpabilidad/victimización representado en las figuras de Caín y Abel. El cotejo entre los dos procesos de eliminación del otro convoca el espacio necesario para proceder a la búsqueda y construcción de la identidad. Una búsqueda que se realiza en este poema primerizo desde instancias religiosas con el mito estructural de Caín y Abel presidiendo la escena. “Children of Light”, un poema donde contrasta de forma potente el control versal frente a la violencia imaginaria. Un poema, en definitiva, que a su vez entronca con otros del mismo libro en la recreación de ese espacio de culpabilidad – “Rebellion”, por ejemplo – donde se tiende a la construcción de la identidad inmersa en ese espacio. Así, el *father* familiar y personal se reinventa en el *Pilgrim Father* público y colectivo asimilando lo individual con lo colectivo para invocar una rebelión tanto contra su padre como contra la herencia del pasado de Nueva Inglaterra (donde ahora el yo parece querer encarnarse en el espíritu de Shelley). El espíritu del héroe romántico encarnado en la rebelión satánica proyectado hacia la visión e interpretación de la legitimidad de tal revolución del héroe satánico en el poema épico de Milton envuelve la proyección imaginaria del yo en este poema en busca de la esencia sublime que transgrede el poder establecido. Y aquí, por tanto, leeremos a Shelley en Lowell:

[...] I dreamed the dead
 Caught at my knees and fell:
 And it was well
 With me, my father. Then
 Behemoth and Leviathan
 Devoured our mighty merchants. None could arm

Or put to sea. O father, on my farm
 I added field to field
 And I have sealed
 An everlasting pact
 With Dives to contract
 The world that spreads in pain;
 But the world spread
 When the clubbed flintlock broke my father's brain.

En poemas tempranos pertenecientes a secuencias como *Lord Weary's Castle* observamos una tendencia a la creación de un paralelismo entre la épica de la guerra de Troya y el contexto presente de los Estados Unidos. Se trata, en realidad, de un puente imaginario creando una serie de mapas imaginarios anulando las convenciones temporales. Es en ese espacio donde se puede proceder a la generación de anacronismos en los contextos de una misma secuencia o un mismo poema. Es el caso, por ejemplo, del poema "The First Sunday in Lent" (*Lord Weary's Castle*), dividido en dos partes, "In the Attic" y "The Ferris Wheel": desde la posición de observador, "A world below my window", el hablante lírico recrea una conexión entre el hecho de que los troyanos se confíen y celebren el final de la guerra y así permitan la entrada de los griegos que serán su destrucción, junto a la idea de que el final de la Segunda Guerra Mundial no significa que la *civilización* deba confiarse ante ataques inesperados. Aquí se invoca la figura de un "unblemished Adam" para fundar una nueva ciudad si se produce otra destrucción.

De esta forma, queremos ver en la obra poética de Robert Lowell una forma de re-pensar la tradición iniciada de forma potente y profunda por el Puritanismo desde la perspectiva de la creación de una identidad americana, un *American Self* (Sacvan Bercovitch 1975) y reconfigurado de forma peculiar y compleja en el Romanticismo y el Trascendentalismo, siguiendo a figuras como los autores que representan lo que ha venido en denominarse *American Renaissance*, lo cual induce a dirigir nuestra mirada, por ejemplo, hacia Emerson o Thoreau y su obra *Walden* (1854): se trataría acaso o bien de coordinar, o bien de transgredir, aquello que es

específicamente americano con la Historia. Esta idea ha sido argumentada específicamente por Odell Shepard con referencia a Thoreau: “This man who read his Homer in a hut by a woodland lake can show us better, perhaps, than any other teacher we have yet had how to coordinate whatever is peculiarly American with the tradition of the ages” (citado en Mathiessen, 1968 (1941): 647).

La estratificación de la yoidad que se construye en cada una de las secuencias poéticas que van a ocupar las páginas centrales del presente estudio forma parte de un triángulo ontológico junto a la relación entre creación y autodestrucción, una relación construida como el proceso de reflexión del espejo, donde la palabra poética resignifica los mitos de la Creación y la Caída.¹⁷ El lenguaje poético viene cargado con la memoria cultural inscrita en su tradición, sus formas, temas y motivos, e incluso convenciones. La autoconciencia de un estilo propio viene unida al concepto de identidad¹⁸.

En el contexto de la poesía de mediados del siglo veinte, ya puntualizó Randall Jarrell en su artículo “The Kingdom of Necessity” la importancia estructural del planteamiento de sistemas opositivos en los poemas de Robert Lowell. Sin embargo la conjunción de todos esos sistemas opositivos en un marco más amplio consideramos que lleva a los procesos que el hablante lírico del poema “Santarem” de Elizabeth Bishop expresa:

I liked the place; I liked the idea of the place.
Two rivers. Hadn't two rivers sprung

¹⁷ Enfatizamos, por tanto, los procesos imaginarios. Se trata de una visión de la figura de Cristo a partir de su misma desacralización. La imagen del Cristo de Holbein nos permite ilustrar esta idea que trasladamos de los albores de la Edad Media a la segunda posguerra del siglo veinte. Una imagen que debemos recuperar – el cuerpo historiado que refleja el acto y su consiguiente descomposición tras el Holocausto de la Segunda Guerra Mundial.

¹⁸ El poeta que ha realizado esa ruptura con la tradición literaria inglesa afirmando una tradición propiamente norteamericana ha sido Walt Whitman. Con razón Rosenthal afirmará contundentemente que “Whitman’s *Song of Myself* is the first realized modern poetic sequence, to be followed by *Calamus* and *Drum-Taps* as his other prime contributions to the genre” (Rosenthal 1983: 8).

from the Garden of Eden? No, that was four
 and they'd diverged. Here only two
 and coming together. Even if one were tempted
 to literary interpretations
 such as: life/death, right/wrong, male/female
 such notions would have resolved, dissolved, straight off
 in that watery, dazzling dialectic.

Lo que se está planteando es la oposición entre la *realidad* y la imaginación, y por tanto la esencia del acto creativo. La expresión “dazzling dialectic” identifica y resume esta oposición en una recreación y actualización del principio emersoniano, ya que es en los sistemas discursivos, en las palabras, donde se establece esta oposición que se fundamenta sobre la palabra como creación de espacios: “Yet America is a poem in our eyes; its ample geography dazzles the imagination, and it will not wait long for meters” (Emerson, 2000 (1842)). Es en el poema donde el discurrir de la naturaleza y el discurso de la mente se encuentran y disipan. La estrategia utilizada en el ejemplo del poema de Bishop es clara: de la descripción de una experiencia (visión de una realidad exterior), se da paso hacia un cuestionamiento de las tentaciones de las interpretaciones literarias y culturales, como sería la comparación con el jardín del Edén – la dimensión espacial arquetípica. Sin embargo, a través de la implicación de la tradición romántica y la “modernista” (utilizando terminología de la tradición anglosajona), es decir, la introducción en el esquema dialéctico tanto de Emerson con “Two Rivers” como de Stevens con “The Rivers of Rivers in Connecticut”, demuestra que en el poema se produce efectivamente un “dazzling dialectic” que no se detiene en el cruce entre naturaleza y mente, sino que se produce un cruce intertextual entre diferentes dialécticas donde tanto las coordenadas cronotópicas como la idea de esas coordenadas se encuentran bajo esa misma expresión. Efectivamente, la metáfora de los dos ríos expresa la idea de que la mente no es un ente unitario, sino que se define por su multiplicidad, y se encuentra compuesta por diversos elementos entre los que se incluye la memoria con sus construcciones arquetípicas, la memoria colectiva junto a la memoria personal,

que sitúa al individuo en el tiempo y en el espacio en conjunción con esa memoria arquetípica en un aquí y un ahora que interpreta la escena presente pero donde se cruzan una multiplicidad de discursos intertextuales. De nuevo se elabora la idea promulgada por Emerson (y aquí leemos a Blake en Emerson) de que lo singular contiene y expresa lo universal, actualizada por Kierkegaard en el campo de la filosofía.

1.2 “I want words meat-hooked from the living steer” o *Canibalismo Textual*.

...with the absolute heart of the poem of life butchered out
of their own bodies good to eat a thousand years.
(Allen Ginsberg, *Howl*)

Nos hemos referido a la poética de Shakespeare no sólo para enfatizar la idea de que los *Sonetos* conforman un importante antecedente de la secuencia poética moderna y la existencia de dos mitos reinantes subyacentes a su obra dramática convocando una *Ecuación Mítica*, sino para expresar una idea en la que profundizó Gilbert Durand. Se trata de que cada época hereda una serie de mitos reinantes. Ante estos mitos se procede a la creación de un antimito como acto de compensación (un contramito en términos de Durand). De esta forma, si una generación determinada de poetas hereda ciertos mitos, proceden a la elaboración o reescritura de los mismos, pero respecto a otros procederán a su desconstrucción para dejar espacios a las nuevas creaciones o recreaciones. En múltiples ocasiones estos poetas crean antimitos para expresar esa nueva voluntad existencial y estética. En otras ocasiones el proceso de pervivencia o extinción de un mito se produce de forma violenta en una acción que denominaremos como *Canibalismo Textual*. En las letras inglesas contemporáneas encontramos magníficos ejemplos en la prosa de

Angela Carter y en la poesía de Ted Hughes, mientras que en las letras norteamericanas existen grandes ejemplos en la prosa de escritores como John Barth, Thomas Pynchon, o Donald Barthelme, y en la poesía de la generación de la segunda posguerra, entre ellos, Robert Lowell, John Berryman, Ted Roethke, o Allen Ginsberg, así como, posteriormente, en la poesía de Sylvia Plath, Anne Sexton, W. D. Snodgrass, o Mark Strand.

Ahora bien, el texto decisivo donde se construye y estetiza la culpa, y además de forma potente se desarrolla la vertiente mítica del *Canibalismo Textual* en sus múltiples niveles simbólicos, es en la Biblia. En este sentido es especialmente importante el acto de comunión y celebración específicamente ilustrado, por ejemplo, en *I. Corinthians*, concretamente en el pasaje número once. Primero es la traición, la culpa: “That the Lord Jesus the *same* night in which he was betrayed took bread” (11,23). Después se procede al simbolismo de la ingestión del cuerpo y la sangre de Dios en un acto de comunión hacia la elevación mítica: “And when he had given thanks, he brake *it*, and said, Take, eat: this is my body, which is broken for you: this do in remembrance of me” (11, 24). La explicitación del “Nuevo Testamento” es el paso siguiente: “After the same manner also *he took* the cup, when he had supped, saying, This cup is the new testament in my blood: this do ye, as oft as ye drink of *it*, in remembrance of me” (11, 25). Desde aquí se progresa hacia el énfasis sobre la comunión y la muerte simbólica del *Señor* en una mención del acto ritual como método de recuperación del símbolo en el presente y la anulación del efecto de continuación y linealidad temporal: “For as often as ye eat this bread, and drink this cup ye do shew the Lord’s death till he come” (11, 26). Este proceso se encuentra así envuelto por las cadenas de la culpa donde el adjetivo “unworthily” adquiere una gran relevancia: “Wherefore whosoever shall eat this bread, and drink *this* cup of the Lord, unworthily, shall be guilty of the body and blood of the Lord” (11, 27).

En el Renacimiento se instaló una estrecha relación entre el cuerpo y el Estado hasta el punto de referirse al segundo como el “cuerpo político” desde instancias clásicas. Las dimensiones abiertas por este paralelismo fueron extraordinarias aprovechando las múltiples características orgánicas de cada elemento. Recordemos que en obras como *Coriolanus* de William Shakespeare, el estómago se configura como el órgano “repartidor” y el resto del cuerpo como receptor, de tal forma que el Senado era representado por el estómago. Si a esto sumamos las leyes, censuras y miedos de la época, veremos la compleja elaboración de textos fundamentados sobre imaginería del cuerpo. Incluso las connotaciones y asociaciones en relación con la “actividad” corporal se llevaría a límites extremos teniendo en cuenta la voracidad y la inestabilidad de la vida política afectada profundamente por guerras de diversa índole abiertas también en fronteras de diferente naturaleza: “If the wars eat us not up, they will; and there’s all the love they bears us” (William Shakespeare, *Coriolanus*, I.1.69). Queremos dibujar una vía retrospectiva de conocimiento desde Shakespeare hacia Ovidio primero y hacia la Biblia después. Este itinerario imaginario será recuperado a partir de los efectos destructores de las guerras mundiales del siglo veinte por parte de escritores que se ven inmersos en los procesos y ritmos de desintegración de la psique moderna.

Coriolanus de William Shakespeare es un magnífico ejemplo del proceso que queremos ilustrar aquí, para profundizar progresivamente en la poesía realizada en la segunda posguerra e ir concretando estas ramificaciones hacia el sistema imaginario de Robert Lowell. De esta forma, incidiremos, en primer lugar, en la imaginería del cuerpo que se construye metódicamente en la obra mencionada de Shakespeare creando una retórica de base metonímica. Las rebeliones o insurrecciones populares constituyen uno de los ejes de la obra. Se trata de un eje temático que desarrolla múltiples paralelismos desde esta tragedia “romana” hacia la Inglaterra isabelina. La

crítica se ha encargado de encontrar las fuentes o influencias sobre la rebelión con la que se inicia *Coriolanus* en los “London riots” de 1595 y en la rebelión de Oxfordshire de 1596 (Brents 1949).

Queremos destacar, asimismo, la vertiente de la imagería del canibalismo que se desarrolla y desprende a raíz de la imagería corporal. Una imagería que se nutre de símbolos como el cormorán¹⁹: “Should by the cormorant belly be restrained, / Who is the sink o’th’body” (*Coriolanus*, I.1.104). Los hombres ricos y grandes terratenientes eran identificados con la figura del cormorán. También era corriente en los sermones establecer conexiones a partir de épocas de hambruna entre el presente y el texto bíblico y la época en la que se inscribe. Es Menenius Agrippa, brazo derecho de Caius Martius (*Coriolanus*) el encargado de construir inicialmente la relación entre el cuerpo y el Estado: “The senators of Rome are this good belly / And you the mutinous members” (I.1.130-131). Tras esta breve contextualización veamos algunos ejemplos de la imagería del canibalismo al que hacemos referencia:

1. “You cry against the noble senate, who, / Under the gods, keep you in awe, which else / Would feed on one another? What’s their seeking?” (I.1.169-71)
2. “Ay, to devour him, as the hungry plebeians would the noble Martius” (II.1.8-9)
3. “Now the good gods forbid / That our renownèd Rome, whose gratitude / Towards her deservèd children is enrolled / In Jove’s own book, like an unnatural dam / Should now eat up her own!” (III.1.298-9)
4. “The cruelty and envy of the people, / Permitted by our dastard nobles, who / Have all forsook me, hath devoured the rest / And suffered me by th’voice of slaves to be Whooped out of Rome.” (IV.5.71-3)

¹⁹ Nótese la utilización de la imagen en los siguientes versos que enfatizan la característica devoradora del Tiempo en los primeros versos pronunciados por Ferdinand, Rey de Navarra en la obra de Shakespeare *Love’s Labours Lost*: “Let fame, that all hunt after in their lives, / Live register’d upon our brazen tombs, / And then grace us in the disgrace of death; / When, spite of cormorant devouring Time, / Th’endeavour of this present breath may buy / That honour which shall bate his scythe’s keen edge, / And make us heirs of all eternity” (I.1-7)

5. "And he had been cannibally given, he might have broiled and eaten him too." (IV.5.183-4)
6. "I do not know what witchcraft's in him, but / Your soldiers use him as the grace 'fore meat, /
And you are darkened in this action, sir, / Even by your own." (IV.73-4)

Será, sin embargo, la posesión que realizará Aufidio respecto a Coriolano, quien como encarnación del guerrero mítico Marte se observa en el espejo, mostrando la radicalización simbólica del *Canibalismo Textual* en esta tragedia. Pronto el aura de Aufidio que rodea y envuelve la imagen de Coriolano acabará haciendo estallar en añicos esa imagen imponiéndose así la de Aufidio en un Imperio donde sólo cabe uno de estos dos guerreros. Una devoración imaginaria que culmina con la muerte de un dios. Una suerte de absurdo que se impone sobre la lógica en una tragedia que recuerda al *Calígula* de Camus.

Habíamos visto en el apartado anterior la importancia de la palabra en la recreación y representación de espacios en los versos introductorios y corales en *King Henry V*, junto a la gran carga de contenido metateatral que crea un universo de enorme amplitud desde la implicación de dimensiones imaginarias²⁰. Ahora bien, si a estas estrategias que se apoyan sobre las virtudes del lenguaje, la palabra y sus silencios, añadimos un contenido que se aplica a la conjugación entre la violencia devastadora de la guerra y la sexualidad depredadora, entramos en un espacio textual de grandes dimensiones: la violencia de la guerra se transmite por medio de imágenes sexuales. Es esa conjugación la que permite la creación de espacios de significados donde la voluntad de poder funciona según patrones de jerarquía espacial fundamentados sobre ejes de posesión. De

²⁰ Mención necesaria aquí es el personaje del Reverendo Hightower en la obra *Light in August* de William Faulkner. Su transformación de la pasividad a la acción, de la austeridad a la socialización, surge a raíz de su participación en el nacimiento del hijo de Lena Grove. Pero esta transformación posee un paralelo importante en el nivel simbólico cuya transfiguración ocurre en el cambio de la lectura de Tennyson, a quien leía el Reverendo en su estado de pasividad, a *Henry IV* de Shakespeare, huella imaginaria a la que se refiere como "alimento para el hombre". Una evidente referencia a la literatura como alimento, donde los niveles simbólicos y espirituales son transparentes.

esta forma, la destrucción del otro se asimila a través de la sexualidad depredadora a la generación de deseos y apetitos. Un proceso que de forma más explícita en *The Taming of the Shrew* se recrea en el espacio creado del acto de nombrar: “Thou false deluding slave, that feed’st me with the very name of meat”.

Como último ejemplo de la obra dramática de Shakespeare, debemos mencionar la tragedia más sanguinaria, de mayor profusión en cuanto a la imaginería caníbal y sacrificios y mutilaciones del cuerpo de toda la producción creativa del poeta, *Titus Andronicus*: “Titus Andronicus, my lord the emperor / Sends thee this word: that, if you love the sons, / Let Marcus, Lucius, or thyself, old Titus, / Or any one of you, chop off your hand, / And send it to the king: he for the same / Will send thee hither both thy sons alive” (III.1.151-6). Así, Aron, amante de Tamora, intentará hacer creer a Titus que sus hijos serán perdonados si se deja cortar una mano. La venganza comienza a presidir la escena. Lucius, el otro hijo de Titus, forma una alianza con los godos para atacar a Saturninus, lo cual supone una amenaza para Tamora quien prepara otro engaño. Ésta se disfraza de Venganza y ofrece a Titus ayudarle si le prepara un encuentro con Lucius en su casa. En prueba de sinceridad le deja a sus dos hijos bajo su vigilancia, un grave error. Pronto será Titus quien engañe a Tamora. Titus corta la cabeza a los hijos de Tamora y cocina sus cadáveres para la comida del festejo al cual Lucius debe acudir. Tras la comida, Titus confiesa a Tamora que eran sus hijos.

Por tanto, con este concepto – *Canibalismo Textual* – queremos definir un proceso simbólico de esencia autorreferencial y altamente reflexivo dependiente de redes metatextuales. Recrea una multiplicidad tipológica de metamorfosis que proyectan la ritualización de la violencia devorando y asimilando al propio ser el nuevo organismo (texto, signo o entidad

semiótica), o bien regurgitando esos textos o signos bajo formas diferentes, transformados²¹, conformando así un resultado más complejo y aunque parezca paradójico, repetitivo y diferente a la vez (seguimos a Deleuze). Por tanto es un principio activo en los procesos intertextuales: una suerte de nomadismo imaginario y textual que se filtra desde la Edad Media hacia el Renacimiento (Rabelais, Shakespeare, y Jonathan Swift²², por ejemplo) y sobre el que se teoriza desde múltiples niveles simbólicos en el Romanticismo²³. “The word is become flesh”, expresará Walt Whitman en su reflexión sobre el lenguaje como “incarnation”. Aquí radica el sustrato estético de los procesos simbólicos y metatextuales de lo que denominamos como *Canibalismo Textual*. Procesos que respiran en gran medida de sistemas de *colonización* (física, imaginaria, espiritual).

La intertextualidad es esencialmente un proceso de colonización imaginaria que funciona según dos ejes básicos: la desposesión y la posesión (nos volvemos a remitir al poema de Robert Frost). Y aquí no podemos dejar de leer el *Romanticismo* de Harold Bloom. Dos textos programáticos sustentan esta visión, el ensayo titulado *Des Cannibales* de Montaigne, a su vez una de las fuentes de inspiración de *The Tempest* de William Shakespeare. De esta forma, teniendo en cuenta los referentes externos, podríamos considerar el *Canibalismo Textual* como un proceso complejo, que trabaja en el nivel simbólico como radicalización de la diversidad tipológica del *Colonialismo Textual* en estrecha relación con la clásica y tradicional definición de

²¹ Compruébese, por ejemplo, el epígrafe en *Gaudete* (1977) de Ted Hughes: “An Anglican clergyman is abducted by spirits into the other world. / The spirits create a duplicate of him to take his place in this world, during his absence, and to carry on his work. / This changeling interprets the role of minister in his own way. / The narrative recounts the final day of events which lead to his cancellation by the powers of both worlds. / The original man reappears in this world, but changed.”

²² J. Swift en su ensayo “A Modest Proposal” construye un marco irracional a través de un método discursivo radicalmente lógico y metódico hasta la generación de su propia pesadilla. Un método que contiene el paralelismo de un relato caníbal para ilustrar el proceso devorador de Inglaterra respecto a Irlanda en el siglo XVIII.

²³ Cf., por ejemplo, *The Romantic Agony* de Mario Praz, especialmente los capítulos “The Shadow of the Divine Marquis”, “The Metamorphoses of Satan”, o bien “La Belle Dame Sans Merci” (1970 (1933)).

extranjero como bárbaro, la reafirmación de la identidad individual por negación del *otro* (Foucault) – por extensión también como pueblo – donde el lenguaje ocupa un lugar absolutamente esencial.

Fue precisamente en el período del Renacimiento cuando se comienzan a instaurar y configurar las estructuras que conformarían las formas de las sociedades *modernas*. Unas estructuras que respiran de múltiples sistemas de aniquilación y colonización, de imposición de sistemas de valores propios y cuya colonización imaginaria pasa primero por la aniquilación física. Pero un proceso que contiene su anverso, especialmente a partir de los movimientos independentistas del siglo diecinueve fundamentados sobre ideologías de sistemas románticos y esquemas que provienen de la Revolución Francesa. Un buen ejemplo que ilustra estas palabras es la descripción de la “Commonwealth” que Gonzalo despliega en *The Tempest* (II.1.143 en adelante), descripción de la cual citamos los versos 158-160: “[...] but nature should bring forth, / Of its own kind, all foison, all abundance, / To feed my innocent people”. Por tanto, una invocación a Montaigne ya que son versos que funcionan de contrapunto al arquetipo de salvaje que Prospero debe dominar con su *Arte* en forma de esclavitud, mientras que en Montaigne lo que corrompe al nativo es el contacto con la denominada “civilización”. Y aquí leemos la subversión en la alianza entre Caliban, Stephano y Trinculo.

Herman Melville se adelantó más de cien años a Lévi Strauss en cuanto a la relación entre los procesos de elaboración culinaria y los procesos textuales. Tal vez Robert Lowell retomó las reflexiones del primero, más que del segundo, teniendo en cuenta la tradición literaria de la cual proviene. Herman Melville, en una carta dirigida a Richard H. Dana, Jr. en 1850, hace referencia

al proceso de creación de su magna obra *Moby Dick* donde apela a la imaginación como el ingrediente necesario para *cocinar* el texto:

[...] About the “whaling voyage” – I am half way in the work, & am very glad that your suggestion so jumps with mine. It will be a strange sort of a book, tho', I fear; blubber is blubber you know; tho' you may get oil out of it, the poetry runs as hard as sap from a frozen maple tree; & to cook the thing up, one must needs throw in a little fancy, which from the nature of the thing, must be ungainly as the gambols of the whales themselves. (Melville en Hayford 1967: 551-2)

Las referencias por parte de Melville en lo que concierne al paralelismo establecido entre esos procesos culinarios y los procesos textuales son múltiples. Las aplicaciones vienen evidenciadas fundamentalmente en torno al material de elaboración artística. Por ejemplo, cuando Melville comenta sobre Hawthorne: “[...] – He [Hawthorne] doesn't patronise the butcher – he needs roast-beef, done rare” (Melville en Hayford 1967: 554). Pero cuando Melville reflexiona sobre su propia creación, especialmente *Moby Dick*, los procesos metatextuales se complican al involucrar el símbolo central de su obra en relación con otros pilares constructivos como la figura – en la configuración de diversos niveles simbólicos también – del Capitán Ahab:

Shall I send you a fin of the *Whale* by way of a specimen mouthful? The tail is not yet cooked – though the hell-fire in which the whole book is broiled might not unreasonably have cooked it all ere this. This is the book's motto (the secret one), – Ego non baptizo te in nomine – but make out the rest yourself” (Melville en Hayford 1967: 562).

Estas palabras fueron redactadas en una carta escrita por Herman Melville. Ahora bien, la frase en cuestión aparece citada como “Ego non baptizo te in nomine patris, sed in nomine diaboli” en *Moby Dick* en la escena donde el Capitán Ahab se sirve de la sangre de los arponeros “paganos” Queequeg, Tashtego, y Dago, para bautizar el harpón con el que pretende terminar

con la vida de la ballena blanca. Un ritual que busca de forma simbólica la carga y posesión de poder sobrenatural.

Así, *Moby Dick* como espacio cultural, símbolo y texto, nos remite a los procesos metatextuales de importancia esencial para la comprensión de la poética de Robert Lowell. Evidentemente Herman Melville crea toda una teoría literaria en la obra mencionada. El capítulo ochenta y seis es de importancia decisiva:

The entire member seems a dense webbed bed of welded sinews; but cut into it, and you find that three distinct strata compose it: - upper, middle, and lower. The fibers in the upper and lower layers, are long and horizontal; those of the middle one, very short, and running crosswise between the outside layers. This triune structure, as much as anything else, imparts power to the tail. (Herman Melville, *Moby Dick*, Cap. 86)

Cándido Pérez Gállego ya se ha referido a la característica horizontalidad de este proceso que leemos en Shakespeare, del cual también respira la poética lowelliana. Aquí el verbo “devorar” es de importancia trascendental:

Sabemos que Melville en 1850 está devorando Shakespeare [...] cómo Shakespeare concibe tantas veces el escenario como un antagonismo de grupos horizontales...y valgan los ejemplos de *Romeo and Juliet* [Capuletos y Montescos]; *Richard III* [Lancaster y York]; *Troilus and Cressida* [Griegos y Troyanos] y hasta el mismo *The Winter's Tale* [Sicilia y Bohemia]. Quiere decirnos Shakespeare que de entre esos dos grupos va a aparecer alguien que pronto adquiera el nivel trágico. Melville pudo haberse entusiasmado con este planteamiento de la tragedia isabelina, estos personajes a los que espera la muerte inexorable, aunque parezcan alzarse como dioses. En este sentido será el Capitán Ahab, una figura que consigue hacer de su mal, el mal. (Pérez Gallego 1994: 94)

Un proceso, por tanto, que se sustenta sobre palabras que se nutren de palabras, creando otras palabras, un proceso circular que desemboca en la revelación: *Loomings* y la invocación de las primeras palabras, “Call me Ishmael”, que a su vez desemboca – como viaje – en la parodia bíblica en esa representación del Leviathan como revelación alternativa al Apocalipsis. A partir de esta Recreación mítica ejercida por Melville, Robert Lowell procederá a una nueva Recreación mítica – continuación del viaje – en la elaboración de su poética. El poema “The

Quaker Graveyard in Nantucket” es un ejemplo ilustrativo produciendo en la mente del lector una compleja invocación debido al “lugar donde escribe” (Pérez Gallego 2001) y el espacio donde se inscribe el pliegue (Pérez Gallego en la relectura de Deleuze, 2001) de la yoidad: “Call me Cal”. Esta invocación que imprime la propia búsqueda de la identidad se produce en el imaginario de Robert Lowell a través de la *Ecuación* que se encuentra subyacente al desdoblamiento (espejismo o *looming*) como invocación a múltiples niveles a raíz de la fórmula fluctuante entre “Call me Ishmael” (Apolo, en una relectura de Nietzsche) y “Call me Ahab” (Dionisos). Una Ecuación que se reinventa en la fórmula inversa en la obra de Lowell entre Ulises y Aquiles. Robert Lowell se mira en Lowell cuyo resultado es “Cal” (Calígula, Calibán, el Otro) y así leemos la *Ecuación Mítica* que despliega Melville en *Moby Dick*. La doble *Ecuación Mítica y Trágica* es así de importancia esencial. El espacio mítico como lugar donde se anula la temporalidad para solapar las dos imágenes, la del yo que en el acto emerge y la proyección mental que observa el reflejo que le devuelve el espejismo. La pregunta es evidente: ¿cuál es la verdadera imagen, el yo o el reflejo que observa el yo? El problema radica en el concepto de verdad. El imaginario de Robert Lowell busca la respuesta en “la cultura como salvación” (Pérez Gállego 2001) procediendo un paso más en la profundización de la invocación melvilliana, una invocación que se encuentra detrás del mito poseyendo a la yoidad.

La analogía aquí con los *77 Dream Songs* de John Berryman surge a escena. La elegía número ocho en la secuencia elegíaca introductoria a la expansión en *His Toy, His Dream, His Rest*, expresa en fórmula autoelegíaca el hundimiento del yo que acaba plegándose cuando la palabra llega a su final: “Todo objeto es plegable. Si no se puede plegar se debe imaginar lo que resultaría al hacerlo. Toda frase es plegable. Se debe imaginar lo que queda al superponer” (Pérez Gallego 2001, en la relectura de Deleuze). El proceso de destrucción del yo (“My wood or word seems to be rotting. / I daresay I’m collapsing. Worms are at hand”) cuyo formante

fundamental – Henry – se había desplegado como resultado desde la primera a la tercera persona, del acercamiento – aquí – al alejamiento – allí – y al llegar al final la tercera persona se vuelve a plegar sobre sí misma:

The cold is ultimating. The cold is cold.
I am – I should be held together by –
but I am breaking up
and Henry now has come to a full stop –
vanisht his vision, if there was, & fold
him over himself quietly.

Existe una latente ironía en la evocación bíblica de la fórmula “I am” del inicio del segundo verso. Una *Ecuación Trágica* que identifica el pliegue tautológico “the cold is cold” con “I am what I am” reformulado finalmente en la equivalencia entre el yo y Henry como niveles de la yoidad. Por tanto, el yo se objetiva. Las normas sintácticas se han transgredido siguiendo el proceso de autodestrucción, permitido por el espacio onírico que invocan los “Dream Songs”²⁴. También se ha transgredido la tradición elegíaca y ese “allí” (“Henry has come now to a full stop”) es precisamente el pliegue entre el yo y la muerte.

En el contexto de la crítica contemporánea el discurso de Harold Bloom aparece en el horizonte inmediato: “The Prometheus in every strong poet incurs the guilt of having devoured just that portion of the infant Dionysus contained in the precursor poet” (Bloom 1997 (1973): 115). Estas palabras pertenecientes al capítulo “Purgation and Solipsism” nos remite a la idea de los procesos de *lectura* donde un poeta o escritor *lee* en otro.

Por otra parte, Lévi-Strauss identifica a las sociedades que expulsan o regurgitan los símbolos y mitos que pudieran suponer una amenaza, aquellas entidades, en definitiva, que

²⁴ Queremos leer aquí una asociación con la reflexión de John Falstaff, personaje que admiraba Berryman, en un diálogo con el príncipe Hal en torno a su propia identidad donde se define a sí mismo finalizando con un pliegue desde el desplazamiento pronominal: “[...] And now I remember me, his name is Falstaff”. (*Henry IV*)

practican una suerte de canibalismo simbólico ingiriendo y asimilando a su propio organismo el cuerpo extraño o peligroso, cambiando de *signo* con respecto al cuerpo que lo absorbe. Si enfatizamos en este proceso toda la red ideológica que conlleva dicha metamorfosis entramos en el campo del *Canibalismo Textual*. Estas implicaciones ideológicas han sido fundamentales en lo que se refiere a la construcción de los discursos críticos del Nuevo Historicismo. Una idea que invoca una tradición fuertemente marcada desde el marxismo y continuada a partir de su mismo cuestionamiento en el pensamiento de Voloshinov: el signo lingüístico como signo intersubjetivo viene cargado ideológicamente. La cuestión del poder se encuentra en el centro de la discusión. Lo que queremos destacar aquí es la idea de la generación de subversiones por parte de los órdenes dominantes para su posterior utilización en beneficio propio.

Esta esfera del arte permite, a su vez, una conexión entre Robert Lowell y Mark Strand, si tenemos en cuenta especialmente el poema “Eating Poetry” (*Reasons for Moving*, 1968): “Ink runs from the corners of my mouth. / There is no happiness like mine. / I have been eating poetry”. En este poema de Mark Strand, no se trata de la utilización de un mito desde el cual se ejerce la posesión simbólica, sino que es el sujeto textual el que sufre una transfiguración, una animalización como resultado y efecto del *Canibalismo Textual*. Esta transfiguración se produce a raíz de la creación poética desde la que se ha procedido a la realización de diferentes realidades evidenciando la estrecha relación entre este proceso de apropiación textual, la transfiguración y la metatextualidad en esa profunda reflexión sobre la creación poética.

Crow (1970) de Ted Hughes es una secuencia lírica donde el mito central y transgresor subvierte toda tradición, todo mito o símbolo heredado, y cuanto más importante es respecto a la conformación de una tradición religiosa, mitológica, cultural o literaria, más carroñero, potente, voraz y transgresor es el poder del mito-Cuervo. En esta secuencia el *Canibalismo Textual* funciona a partir de una fuerte base de creencias en el “shamanismo” desde la recreación de

patrones establecidos en su momento por Mircea Eliade, así como de estructuras de leyendas folclóricas del norte de Europa, y una superposición de diversos mitos, ritos, y religiones de diversa índole. El lenguaje se estructura a partir de una búsqueda y un encuentro con la poesía primitiva y, paradójicamente, desde niveles tanto formales como conceptuales se procede a una sistemática transgresión de los pilares bíblicos como texto central a la cultura occidental. Decimos paradójicamente porque esta secuencia lírica desarrolla de forma concentrada una serie de patrones arquetípicos cuyo modelo es la misma Biblia, pero cuyo objetivo es de orden bien distinto: el poema “Crowego” es un buen ejemplo de la reafirmación del mito del Cuervo y del proceso que venimos denominando como *Canibalismo Textual*:

*Crow followed Ulysses till he turned
As a worm, which Crow ate.*

*Grappling with Hercules' two puff-adders
He strangled in error Dejanira.*

*The gold melted out of Hercules' ashes
Is an electrode in Crow's brain.*

*Drinking Beowulf's blood, and wrapped in his hide,
Crow communes with poltergeists out of old ponds.*

*His wings are the stiff back of his only book,
Himself the only page – of solid ink.*

*So he gazes into the quag of the past
Like a gypsy into the crystal of the future,*

Like a leopard into a fat land.

El proceso que activa Hughes se desplaza desde la desconstrucción y desacralización del mito hacia su asimilación fisiológica, lo cual implica la coexistencia en un mismo organismo de diferentes entidades, dos símbolos de los cuales uno es transfigurado en gusano de forma grotesca, Ulises, y el símbolo de supervivencia por excelencia, el anticristo, Cuervo, lo incorpora a su existencia. Esto es un indicio de gran poder confirmando la supremacía del símbolo

“Cuervo”. Y aquí leemos a Nietzsche en Hughes. A medida que este anticristo va desconstruyendo los mitos del pasado, los incorpora fisiológicamente a su existencia, “drinking Beowulf’s blood” – un *Canibalismo Textual* incorporando y activando toda la fuerza semiótica de los mitos. Pero es más, este anticristo es el que contiene el poder de la palabra, del texto, inscribiendo su propia presencia sobre el terreno pantanoso de la historia – “the quag of the past” – con el poder incluso de la profecía, el poder de preveer el futuro, el dominio sobre el tiempo.

“Crowego” es una reflexión metaliteraria donde la voracidad del símbolo – Cuervo – transforma simbólicamente la tradición literaria, Ulises, Hércules, Beowulf, pero en una clara confrontación con los mitos y arquetipos de virilidad y valentía que, al devorarlos, asimila a su propio organismo tanto el peso de la tradición literaria como la virilidad de estos personajes que se han ido cargando de significado a lo largo de las épocas. Un hecho escatológico enraizado en la parodia. Una acción de supervivencia que transforma el pasado en futuro en referencia a la obra de arte a la que *dice* y confirma. En Ted Hughes este proceso venía unido a cierta correspondencia con la realidad extratextual (archivo), y el movimiento imaginario de Hughes fluía desde la utilización de un contramito hacia la asimilación del mito en ese proceso de *Canibalismo Textual*. En el caso de “Lovesong” vemos cómo se procede a un canibalismo erótico, destruyendo los lugares comunes del sentimentalismo convencional, haciendo uso de la violencia, las máscaras y la transfiguración.

Queremos incidir, por otra parte, en la construcción cronotópica que realiza Hughes en *Crow*. Si utilizamos como ejemplo el poema citado, observaremos que en este caso la supratemporalidad viene dada por la combinación de elementos pertenecientes a diferentes épocas: “poltergeist” y “electrode” aplicados a un mito intemporal como el Cuervo, junto a mitos de épocas dispares como el mundo anglosajón de *Beowulf*, o el mundo clásico de *Ulises*. Por

tanto una secuencia a tener en cuenta ante cualquier acercamiento a la obra titulada *Tales from Ovid* de Ted Hughes.

El poema “Lovesong” se caracteriza, al igual que “Lady Lazarus”, por ese canibalismo erótico, la violencia sexual, a la que hay que sumar la mutua destrucción y la confusión final de identidades²⁵:

[...]
 His promises were the surgeon's gag
 Her promises took the top off his skull
 She would get a brooch made of it
 His vows pulled out all her sinews
 He showed her how to make a love-knot
 Her vows put his eyes in formalin
 At the back of her secret drawer
 Their screams stuck in the wall

Their heads fell apart into sleep like the two halves
 Of a lopped melon, but love is hard to stop

In their entwined sleep they exchanged arms and legs
 In their dreams their brains took each other hostage

In the morning they wore each other's face

En este poema se expresa el canibalismo erótico en un proceso sublime de mutua destrucción, progresando en las últimas estrofas hacia una transfiguración, una suplantación de la identidad del “otro”, rompiendo formalmente el patrón estructural para realzar sobre todo el último verso. Destacamos en este punto, entonces, la relación entre el *Canibalismo Textual* y

²⁵ Esta argumentación está estrechamente relacionada con la idea que desarrollamos en el capítulo correspondiente a las ramificaciones de la secuencia poética ejemplificado en el libro *Day by Day* de Robert Lowell. El término “canibalismo” se utiliza en psicología y está profundamente conectado con el deseo y las estrategias de poder. Cuando hablamos de *Canibalismo Textual*, también incorporamos esta visión del proceso que viene a su vez conectado con la soledad y el vacío existencial. De esta forma nuestra definición de “Canibalismo Textual” se encuentra en la línea de pensamiento de Angela Carter: “Cannibalism is the most elementary act of exploitation, that of turning the other directly into a comestible; of seeing the other in the most primitive terms of use” (Carter 1979:140). Asimismo, cabe incorporar las nociones de “Raw” y “Cooked” a la noción de texto, siguiendo a Lévi-Strauss en *Structural Anthropology, The Raw and the Cooked: Introduction to a Science of Mythology, V.I*; así como las teorías de Foucault en *Madness and Civilization*. En la definición de

erótico, y los conceptos de deseo y epifanía en un proceso mitopoético. En el verso que recuerda al proceso sufrido por Macbeth y Lady Macbeth en la obra de Shakespeare, “In their dreams their brains took each other hostage”²⁶, demuestra una relación “caníbal” de profunda incidencia psíquica, un proceso de transfiguración y metempsicosis, donde los sueños adquieren la sofisticada textura que asimila la destrucción de la identidad en la reconstrucción del arte produciendo así una triple asimilación imaginaria entre experiencias. Utilizando una estrategia similar, en “18 Rugby Street”, poema perteneciente a *Birthday Letters*, Hughes introduce anécdotas concretas de su relación con Plath para elaborar un poema donde se retoma el tema de la identidad: “a spirit mask transfigured every moment / In its own seance.” La estructura de la última parte de este verso revierte sobre sí mismo en un desplazamiento que la primera parte del verso caracteriza como instantes que se suceden aludiendo de forma asociativa al yo. Asimismo, llama la atención la cohesión semántica: “spirit mask”, “transfigured”, “seance”, potenciando así la acción que conlleva intencionadamente el verbo “transfigured”.

En este punto queremos sacar a relucir que apreciamos una interesante analogía entre la vida y obra de Sylvia Plath y la de la escritora argentina Alejandra Pizarnik²⁷. Ésta nació en 1936 y se suicidó en 1972. La *visión* del suicidio configuró las coordenadas de la vida y obra de la

Angela Carter, el término “primitive” puede dar lugar a ambigüedades, ya que apunta a “Raw”, incivilizado, aunque los antropólogos han llamado la atención sobre los tabúes que envuelven al canibalismo.

²⁶ Cotéjese con la ilustración de Félicien Rops, *Amours Préhistoriques*, 1878, donde los dos amantes se devoran el uno al otro, o bien con la escultura de Auguste Rodin, *La mujer que todo lo devora*, de 1888.

²⁷ Alejandra Pizarnik estudió filosofía y letras en la Universidad de Buenos Aires, y también se dedicó a la pintura. En 1960 se trasladó a París, donde permaneció hasta el año 1964. Trabajó en algunas revistas francesas, colaborando especialmente en la publicación de “Cuadernos”. Tradujo algunas obras tanto en español como en francés, y estudió historia de las religiones y literatura francesa contemporánea en la Sorbona. Al regresar a su natal Buenos Aires, publicó tres obras poéticas importantes y una en prosa, en las cuales pueden observarse un anhelo de “liberación personal” y una tendencia al suicidio. En 1969 y 1971, respectivamente, le fueron otorgadas las becas Guggenheim y Fulbright. Fue interenada en la clínica psiquiátrica, de donde salió el 25 de septiembre de 1972 para pasar el fin de semana con los suyos y a donde ya no regresó por haber cometido suicidio.

autora argentina. Sin detenernos excesivamente en su obra, observemos el siguiente poema sin título²⁸:

El poema que no digo,
el que no merezco.
Miedo de ser dos
camino del espejo:
Alguien en mí dormido
me come y me bebe.

Esta pequeña-gran obra de arte refleja la tendencia autodestructiva del yo personificado en el otro, siguiendo la filosofía de Camus de que el suicidio “se prepara en el silencio del corazón, como una gran obra de arte”. Así se inicia este poema, con una referencia al silencio que responde a los espacios vacíos y las elipsis del mismo: “el poema que no digo”. El siguiente verso apunta hacia una referencia existencial, una autonegación. Si seguimos explorando el “dentro” del texto, “ahondando en su marcha centrípeta”, abriremos en el “fuera” “intuiciones inesperadas” (Calvino 1995: 224). En este caso es la yoidad misma la que nutre la tendencia antropófaga, lo cual revela un paso más en la complejidad psíquica del *Canibalismo Textual*. En el poema, entonces, se desprende una tendencia autodestructiva, que proviene del deseo implícito en todo ritual de posesión del otro. En este caso el otro es el que ambiciona la posesión del yo, siendo ambos componentes de la yoidad: “Alguien en mí dormido / me come y me bebe”. La desviación semántica en este verso no solo afecta a la alteración imponiendo reflexividad a los verbos “comer” y “beber”, sino también a la utilización del participio “dormido” que en referencia al sujeto indeterminado “alguien”, realiza una acción y cohesionada de forma extraordinaria con la perspectiva del silencio abierta en los primeros versos. Este hecho proporciona otra dimensión a estos dos versos finales creando una perturbación por lo que se refiere a la extraordinaria dimensión de la autodestrucción implícita en la yoidad.

²⁸ Poema catorce del libro *Árbol de Diana* (1962).

Esta contextualización conlleva una serie de claves que permiten una continuación en el análisis de los procesos de construcción del sistema imaginario de Robert Lowell. Estos procesos estéticos, creativos, y metatextuales que de forma expresiva denominamos *Canibalismo Textual* en la poética de Robert Lowell funcionan a partir de una inusitada complejidad. Según vemos, parte originalmente de una profunda reflexión sobre la actividad creativa: “Accident threw up subjects, and the plot swallowed them – famished for human chances” (Lowell 1970: 262). Estas palabras que inciden sobre la naturaleza orgánica del proceso de creación desembocan en una reflexión sustanciosa en torno a los conceptos de logos y de realidad, un concepto este último que deambula de forma inasible por las teorías estéticas de cada período histórico: “I lean heavily to the rational, but am devoted to unrealism [...] Unrealism can degenerate into meaningless clinical hallucinations or rhetorical machinery, but the true unreal is about something, and eats from the abundance of reality” (Lowell 1970: 262). Estas palabras, sobre las que sin duda volveremos, continúan con la descripción del proceso creativo a través de la metáfora orgánica utilizando términos como “swallowed”, “famished”, “eats from the abundance”, para expresar su visión de la relación entre arte y vida. Queremos enfatizar las connotaciones del concepto “devoted to unrealism” apuntando hacia la revelación e inspiración romántica. La frase “the true unreal is about something, and eats from the abundance of reality” desprende una confianza en la imaginación a la manera melvilliana que empuja por salir a la superficie según esquemas de funcionamiento como los que hemos visto en Ted Hughes y Mark Strand, reflejados en versos como “the dogs are on the basement stairs and coming up”. Puede parecer en el nivel superficial que la organización de las secuencias líricas en *Notebook* y en *History* sigue una evolución cronológica relativamente lineal, en cambio los significados profundos de la codificación del mensaje poético se encuentran en función de los procesos intemporales y metamórficos de la conciencia. Por tanto esta idea nos conduciría a la poética de John Keats, de donde nuevamente

Julio Cortázar extrae la teoría estética de tintes shakespearianos de que “todo lo imaginario es real y todo lo real imaginario” (Cortázar 1996: 207).

Otra expresión utilizada por Lowell queremos enfatizar aquí: “They [the poems] were scattered where they caught, intended to fulfill my poem, not sprawl into chronicle” (Lowell 1970, 264). Robert Lowell se sigue refiriendo al proceso poético subyacente a la escritura de la nueva edición de *Notebook*. Cuando habla de “poem” se refiere a la secuencia completa de sonetos. Destacamos el neologismo “fulfill” para incidir en el concepto orgánico de la naturaleza textual.

“The Nihilist as Hero” es un poema importante en la secuencia de *Notebook*, y por extensión, de *History*. Interesa analizar este poema aquí no sólo por la relación profunda con la búsqueda de identidad en los pasos hacia la poesía “madura” de Lowell conectando con nuestra argumentación inicial en un abrazo doloroso entre identidad y mito, sino también por la trascendencia de los planteamientos estéticos que revela este poema en conexión con la secuencia poética en general. Queremos mostrar así la importancia estética de este proceso:

The Nihilist as Hero

‘All our French poets can turn an inspired line;
 who has written six passable in sequence?’
 said Valéry. That was a happy day for Satan. . .
 I want words meat-hooked from the living steer,
 but a cold flame of tinfoil licks the metal log,
 beautiful unchanging fire of childhood
 betraying a monotony of vision. . .
 Life by definition breeds on change,
 each season we scrap new cars and wars and women.
 But sometimes when I am ill or delicate,
 the pinched flame of my match turns unchanging green,
 a cornstalk in green tails and seeded tassel. . .
 A nihilist wants to live in the world as is,
 and yet gaze the everlasting hills to rubble.

El título invoca un contraste que engarza con la filosofía subyacente a las tres secuencias, según veremos en su momento, *Notebook*²⁹ (1969 [1970]) y su ramificación en *History* (1973) y *For Lizzie and Harriet* (1973). Esta ramificación junto al libro titulado *The Dolphin* (1973) forman lo que Seamus Heaney ha descrito como “the massive triptych” (1989 (1988): 141). La subversión de tradiciones y conceptos heredados sirve de punto de partida para la desconstrucción de los conceptos de “nihilista” y “héroe”. Dos conceptos que dispuestos conjuntamente desprenden una anomalía semántica. El escepticismo y la anarquía compartiendo habitaciones conjuntas con la idolatría de lo insigne. Ahora bien, a través de la obra de Robert Lowell aprendemos que el héroe no es aquel superhombre épico que realiza hazañas heroicas con sagrados y consagrados objetivos finales, sino por el contrario el héroe “moderno” es la persona capaz de aceptarse a sí mismo en una sociedad que se hunde, una sociedad que sucumbe con su crisis de valores. Un proceso que la secuencia titulada *Howl* de Allen Ginsberg ilustra con un énfasis sobre la reescritura del mito desde su contexto contemporáneo: “What sphinx of cement and aluminium bashed open their / skulls and ate up their brains and imagination?”, y unos versos más adelante: “Moloch whose breast is a cannibal dynamo! Moloch whose ear is smoking tomb!” (*Howl*, sección II). El héroe es así un antihéroe, la persona capaz de convivir con y en el *day by day* aceptando el movimiento y ritmo de la progresiva destrucción de su propia psique y de la psique colectiva a modo de un Moses Herzog abocado a una autodestrucción como personificación del movimiento estético anunciado y expresado en su momento por Edgar Allan Poe.

²⁹ *Notebook* fue publicado por primera vez en 1969 bajo el título *Notebook 1967-68* enfatizando la naturaleza anual de los contenidos de la secuencia – a modo de diario en verso – desplegados a lo largo de los doce meses entre esas fechas. En 1970 publica una revisión de esta secuencia que ahora titula sin fechas, modificando sustancialmente algunos poemas y añadiendo una cifra significativa de poemas “nuevos”.

Por otra parte, el nihilista nos es presentado como una figura deseante, un heredero de la tradición romántica cuya función es invocar la estética del Romanticismo. Es, precisamente, en el espacio desequilibrado del deseo donde el yo y el concepto de nihilismo se encuentran. Por elisión, en el poema se asimila el yo a la imagen transgresora de héroe que se encuentra tras el título, y por asociación el yo se asimila al nihilista. Ambos procesos de asimilación se conjugan en un mecanismo que tiene como eje una doble vía: por una parte, la búsqueda de una inasible identidad. Por otra, la creación de una teoría estética enraizada en procesos metatextuales. Todo ello se encuentra expresado en el poema a través de una constante fluctuación en la perspectiva que *dice* y evidencia información en cuanto a la alta codificación del mensaje poético. Así, en el cuarto verso el hablante lírico revela su deseo activando el proceso estético-simbólico del *Canibalismo Textual*, donde el sujeto como construcción textual pide como sujeto deseante palabras como forma de nutrición: "I want words meat-hooked from the living steer". Se trata, por tanto, de otra variante de un proceso estético que en este poema, según vemos se asimila al concepto de "nihilista" en el penúltimo verso a través de la creación del espacio del deseo cuyo conducto de comunicación es el verbo "want": "A nihilist wants to live in the world as is". Este sistema asociativo funciona a múltiples niveles conceptuales simultáneamente.

En primer lugar, observamos una reflexión estética en estrecha relación con el proceso que acabamos de describir y que a su vez se ramifica en otra serie de reflexiones metapoéticas. Los primeros versos del poema nos remiten a la inspiración del poeta y la imaginación romántica a partir de la existencia de arquetipo sublime del mal: "That was a happy day for Satan". Estos versos se interrumpen para dar paso a la autorrepresentación y la inmersión del yo en el proceso poético cuya reflexión puede ser extrapolable a la secuencia completa de *Notebook* y su filosofía subyacente, esto es, toda una teoría poética sobre la secuencia lírica a través de la activación potente, pero enormemente sutil, de la memoria y la recuperación de la infancia: "I want words

meat-hooked from the living steer, / but a cold flame of tinfoil licks the metal log, / beautiful unchanging fire of childhood / betraying a monotony of vision...” A continuación surge un verso que de nuevo invoca el movimiento estético de la secuencia: “life by definition breeds on change”. Observemos la importancia de los conductos verbales “can turn”, “breeds on change” y los campos semánticos de “unchanging fire” y “betraying a monotony of vision”. Este importante verso que hace referencia a la naturaleza cambiante de la vida engarza con el siguiente verso del poema, “each season we scrap new cars and wars and women” de tal forma que, junto a los procesos de recuperación de la infancia en “unchanging fire of childhood” y el proceso de funcionamiento textual como entidad orgánica, nos remite a la teoría de la construcción, composición, y desarrollo de los contenidos a lo largo de *Notebook* enmarcados en una forma determinada – una secuencia de sonetos – de gran control estrófico pero a su vez de enorme valor connotativo, de grandes dimensiones conceptuales.

A través de la construcción de las imágenes en los últimos versos, vemos de nuevo referencias al fuego “the pinched flame of my match” y al verbo “change” en “unchanging green”. El campo semántico en torno a cambio o metamorfosis se conjuga a su vez con los términos citados como “unchanging fire” o bien “monotony of vision”, y que van a desembocar en los versos finales con la mención explícita a la imagen del nihilista y que en este ámbito ahora conecta con el campo semántico mencionado a través del verbo “everlasting”. Junto a este nivel conceptual con su vertiente metatextual, debemos observar el esquema conceptual correspondiente a la acción de nutrirse o consumir: “words meat-hooked”, “living steer”, “licks the metal log”, “breeds”, conformando así un poema extraordinariamente cohesionado formal y conceptualmente que remite genéricamente a la secuencia poética como macro-organismo de mayores dimensiones. En el segundo capítulo seguiremos indagando en el funcionamiento y construcción del sistema imaginario de Robert Lowell en la realización de un particular sistema

elegíaco donde se incluye de forma transgresora la secuencia titulada *History* y donde Lowell incluye el poema “The Nihilist as Hero” permitiendo a su vez ser reinterpretado bajo la perspectiva de una peculiar elegía a la imaginación junto a las demás dimensiones que hemos analizado hasta el momento.

The Dolphin es un libro de poemas que aparece publicado en el año 1973. La publicación del mismo se vio en su momento rodeado por un debate moral, especialmente entre los amigos y conocidos tanto de Robert Lowell como de Elizabeth Hardwick, ya que una parte de los poemas se fundamentan en los contenidos de cartas personales y profundamente privadas que ésta enviaba a Lowell durante un tiempo³⁰. Sin leer el libro, Auden por ejemplo ya advirtió que no le dirigiría más la palabra. Una de las personas de mayor consideración y amistad con Lowell, Elizabeth Bishop, también atacó duramente al poeta por este hecho. Al parecer, Frank Bidart permaneció leal al poeta viendo acaso el lado práctico del asunto y expresando que en definitiva lo que quedará para el futuro es un buen libro de poemas.³¹

Es el símbolo del delfín el que se va sumergiendo y emergiendo a lo largo de esta secuencia de sonetos libres hilvanando los diferentes temas y motivos que van apareciendo y desapareciendo en esta particular rapsodia que ejemplifica otra forma de funcionamiento de la secuencia lírica. Recordemos que este símbolo contiene una diversidad de entidades, entre las que se incluye la ya tradicional visión que lo relaciona con la figura de Cristo (“Lycidas” de John Milton), así como la función de musa inspiradora de la actividad poética y los procesos poéticos. Sin embargo, en *The Dolphin* este símbolo posee referentes personales. Se trata de un símbolo en estrecha relación con el acto “nombrar”, y aquí radica la particular tensión que caracteriza al

³⁰ Recordemos, por ejemplo, la utilización de las cartas de Zelda que hizo F. S. Fitzgerald en su novela *Tender is the Night* (1934).

³¹ *History* está dedicado a Frank Bidart y Stanley Kunitz, dos poetas y amigos muy cercanos a Lowell.

libro. Este acto de “nombrar” comprende la existencia de un triángulo actorial que se corresponde en la realidad extratextual a la segunda mujer de Robert Lowell, quien aparece nombrada de forma explícita en los poemas como “Lizzie”; una segunda persona que no aparece nombrada de forma explícita, la tercera mujer de Robert Lowell, Caroline Blackwood; finalmente el propio Lowell bajo la figuración y subjetividad del hablante lírico. Evidentemente, los temas y motivos que aparecen y desaparecen del texto orbitan en torno a este triángulo actorial. De esta forma, ambas mujeres se encuentran bajo la significación simbólica del Delfín, lugar que auna a las dos figuras femeninas en la figura de la musa tradicional. En ese proceso de *nombramiento*, Elizabeth Hardwick representaría la actividad del Delfín en la superficie textual, mientras que Caroline Blackwood respresentaría la actividad en el subtexto. La lectura metapoética de *The Dolphin* revela una vasta red de indicadores de la concepción literaria que preside la gestación textual de la poética de Robert Lowell.

Robert Lowell se ha servido del análisis de los mitos de Lévi-Strauss en varias ocasiones readaptando la teoría del inconsciente estructural. Específicamente, Lowell se ha referido públicamente a los conceptos de *Lo crudo y lo cocido* en 1960 con motivo de la entrega del *National Book Award* por su libro de poemas, *Life Studies*, invocando, según vemos, a Herman Melville en la reelaboración literaria. A partir de aquí, Lowell establece una teoría de la Recreación mítica aplicada a los procesos poéticos funcionando según los principios del *Canibalismo Textual*. “Angling” se configura así como un importante poema de la secuencia:

Angling

Withdrawn to a third your size, and frowning doubts,
 you stare in silence through the afterdinner,
 when wine takes our liberty and loosens tongues –
 fair-face, ball-eyes, profile of a child,
 except your eyelashes are always blacked,
 each hair colored and quickened like tying a fly.

If a word amuses you, the room includes your voice,
 you are audible; none can catch you out,
 your flights are covered by a laughing croak –
 a flowered dress lost in the flowered wall.
 I am waiting like an angler with practice and courage;
 the time to cast is now, and the mouth open,
 the huge smile, head and shoulders of the dolphin –
 I am swallowed up alive. . . I am.

Hemos visto diversos tipos de *Canibalismo Textual* a lo largo de nuestra introducción, junto a los que ahora incorporamos una variante. En este poema de Lowell se observa cómo el yo poemático describe que es engullido por el mito de su propia creación: el hablante lírico es engullido por el texto, por su propia escritura. Se trata del proceso inverso al realizado por el hablante lírico del poema “Eating Poetry” de Mark Strand. En ambos casos se implica la afirmación del arte. En este sentido, este proceso se relaciona directamente con el último verso – de resonancias shakespearianas – del último poema de la secuencia, el que simboliza, titula, e hilvana a la misma, “Dolphin”: “my eyes have seen what my hand did” en otra invocación al lugar donde se inscribe y escribe el yo como ser en proceso, como yo y su espejo, en y desde el mito. Asimismo, la referencia a la figura de Cristo en este poema tiene un triple juego que se aplica tanto al símbolo reinante, según hemos mencionado, pero también al yo, bien en el papel de pescador (“angler”), bien a través de la resonancia bíblica que transgrede en el último verso, que ha ido acumulando significado a medida que avanzaba el poema en conexión con el énfasis sobre la voz, la inspiración y su símbolo mítico – el delfín – el reflejo de la poesía cruda que el yo, en este poema, encarna.

La poesía de presión psicológica trabajada por los poetas que nos ocupan, en el contexto de la segunda posguerra hasta nuestros días, se encuentra estrechamente relacionada con lo que Gilles Deleuze denomina pensamiento nómada. Consideramos que el pensamiento nómada

funciona desde sus mecanismos de descentralización y desplazamiento espacial en conexión con particulares tratamientos del mito, revelando la crisis de la racionalidad moderna. Se trata de un pensamiento subversivo cuyos mecanismos actúan contra la ideología dominante. Los teóricos de este pensamiento (Deleuze, Guattari, Maffesoli, incluso Vattimo) rescatan elementos olvidados o manipulados por la racionalidad moderna, convierten esta característica en *espacio liso*, no dominado ni codificado por la racionalidad imperante. Todo ello evidencia rasgos que lo enfrenta contra el Estado y las instituciones dominantes.

La visión del mundo desde la cual parten autores como Lowell, Berryman, Plath o Hughes (evidentemente poetas subversivos *fuera* de los cánones de la racionalidad moderna), entronca con la filosofía del Romanticismo que defendía la idea de la proyección individual buscando significados universales, tal como expresaron Ralph Waldo Emerson o William Blake, por ejemplo: “to see the world in a grain of sand”, una idea que antecede la teoría de Gaston Bachelard. Lowell se refiere aquí a la figura de Thoreau en el artículo titulado “New England and Further”. El tono fluctúa entre la crítica distanciada y la admiración íntima. Ahora bien, Lowell confiere una nueva vuelta de tuerca a esta idea del universo concentrado en un granito de arena: “Who but St. Anthony or a catatonic really wants to ‘see the world in a grain of sand’? We long for a little weakness, darkness, and fiction, for the crowded, the smut, the closeness, and malice of things” (Lowell en Giroux, 1987 (1977): 192).

Sin duda estas palabras conllevan un alto grado de ironía y un cierto grado de provocación. Precisamente escritores como Lowell, Berryman, Hughes, y Plath, participaron de estados parecidos a lo que Lowell llama estado catatónico. Léase, por citar un ejemplo poético, el verso “Tamed by *Miltown*” (“Man and Wife”, *Life Studies*) o los episodios en Buenos Aires, por citar un ejemplo biográfico, cuando Robert Lowell, como representante de la embajada cultural de los Estados Unidos, se dedicaba a subir borracho en paños menores a las grandes estatuas de la

ciudad ante la mirada atónita de Keith Botsford. Y aquí el pensamiento nómada funciona recuperando la vida cotidiana, doméstica, propugnando acaso el surgimiento de una nueva subjetividad.

Estos poetas que acabamos de mencionar implican enormemente a la yoidad en su concepto de mito provocando la desconstrucción del mismo y su posterior recreación. Esta idea, y por tanto su proceso poético, conecta con una tercera idea en relación con nuestro concepto de *Canibalismo Textual*: la Nomadología retoma la tradición y crítica nietzscheana (en la relectura de Deleuze), así como la filosofía de la repetición, estableciendo que no hay principio supremo, fundamento último o instancia ante la que apelar para decidir la esencia de las cosas. Se trataría de entrar en el mito para, desde el centro, proceder a su división, tal como funciona el proceso del *Canibalismo Textual*, donde el yo – imaginación – se apropia del mito, se transfigura y en la transfiguración recrea un nuevo mito. No se trata de una asimilación en busca de la unidad, sino de la asimilación en busca de la diferencia. En otras ocasiones, como ocurre en el poema “Crowego” de Ted Hughes el símbolo Cuervo como anticristo y transfiguración del yo en busca de elevación mítica se traga a Ulises previamente convertido en gusano.

La creación de anti-mitos o contramitos (Durand) que surgen como estabilizadores de la balanza respecto al mito reinante en un período concreto pretende, en última instancia, cuestionar, reescribir, reinventar, decir, subvertir, el logos occidental desde la búsqueda de la identidad y su función en el nuevo espacio. Los valores o pilares referenciales con los que indentificarse se han diluido (proceso identificado y profetizado por Nietzsche) y en muchos casos se han vuelto a recuperar desde redes de culpabilidad.

Por tanto, la Culpa como espacio donde la yoidad se escribe y se inscribe y estetiza el afuera. Recordemos, un afuera que parte desde ese proceso de proyección mental en el espejismo. Para ello, estos poetas tienden a situar su yoidad como referente actuando como máquina

poderosa (o espasmódica, generadora de significados, tal como lo plantea Italo Calvino en su comentario crítico sobre Gadda). Italo Calvino introduce una nota en su comentario al respecto del concepto de espasmo literario: “El adjetivo ‘espástico’ es usado por Gadda para calificar las deformaciones de la expresión literaria, vista como ‘tensión (o espasmo) poética’, “tensión espástica de la inteligencia del autor y del lector” (Calvino 1995: 230). Lowell elige reinventar el mito de Lucifer a través de la reescritura o *Imitación* de la visión de Lucifer de Montale en “Little Testament” utilizando el yo poético, que desembarcar, en cambio, en la utilización tradicional del mito. Es Lucifer quien trae el mensaje: “Persistence is extinction” profesa uno de los versos del poema como reflejo de la puesta en práctica del pensamiento nómada y confrontado a su antítesis – el pensamiento sedentario o liso – planteando una posibilidad frente a los principios lógicos o institucionalizados de identidad.

1.3 Jonathan Edwards y Robert Lowell: “Plunging into the bottomless gulf”.

*To me belongeth vengeance, and recompense; their foot shall
slide in due time: for the day of their calamity is at hand, and
the things that shall come upon them make haste.*
(Deuteronomy 32.35)

En este apartado, como planicie textual y mapa de relectura, procederemos a realizar una aproximación a la incidencia de Jonathan Edwards, “el más arduo y complejo de los teólogos calvinistas” (Borges 1997: 985), sobre la imaginación lowelliana con la intención de enmarcar la recuperación y revisión de ciertos patrones culturales confrontando el periodo de producción literaria temprana de Robert Lowell frente a la madura.

“Jonathan Edwards in Western Massachussets” es un poema incluido en el libro *For the Union Dead*, publicado en 1964. Se trata de un poema que dirige al imaginario del lector hacia un viaje cultural cuyos parámetros iremos analizando paulatinamente. Este viaje cultural, por tanto, nos remite tanto a la obra media y temprana de Lowell, como a la tradición de la cultura colonial de Norteamérica filtrándose hacia los siglos XVIII y XIX. Por otra parte, este viaje nos remite prolépticamente hacia las etapas maduras de la creación literaria de Robert Lowell. Y aquí dibujamos un mapa de relecturas donde leemos a Edwards en Emerson y a Emerson en Lowell. Según Pérez Gallego, Jonathan Edwards “representa el ideal intelectual del siglo XVIII americano y abre el camino de Emerson” (Pérez Gallego 2001).

Edwards, nieto de Solomon Stoddard, se encontraba desengañado por la disolución de la teoría Calvinista en lo que se consideró el *Half-Way Covenant*, y restituyó una suerte de

Puritanismo algo anacrónico que enfatizaba la corrupción de la razón humana y la depravación de la voluntad. La interpretación de que las *religious affections* eran el sustento suficiente para nutrir el alma y la reacción espiritual ante la posibilidad del abismo devorador junto a la perentoria piedad divina como vía de salvación, recreaba un idealismo trasnochado en el parecer de muchos contemporáneos de Edwards. Sin embargo, el liberalismo religioso y la prosperidad desde el esfuerzo individual, encontraron una potente caja de resonancias en la imaginación de la colectividad.

La figura de Jonathan Edwards viene asociada al movimiento conocido como “The Great Awakening”. Este “despertar” religioso y radicalmente exaltado surgió en Nueva Inglaterra hacia el año 1734 desplegándose hacia la mayoría de los asentamientos coloniales. El líder o cabeza de este movimiento fue el ministro evangélico Reverend George Whitefield, famoso predicador quien logró gran cantidad de “conversiones”, especialmente entre 1739 y 1740. Se trataba acaso de recuperar la intensidad de los sentimientos religiosos para contrarrestar los procesos “peligrosos” de secularización y las interpretaciones liberales que se estaban produciendo en el seno del cristianismo en Nueva Inglaterra.

Los discursos, sermones y textos que darían lugar al “Great Awakening” reconfiguraba el calvinismo desde parámetros que enfatizaban la reconversión y regeneración desde la experiencia individual. El énfasis recaía así sobre aspectos emocionales de la fe religiosa. Sin embargo, estos procesos emocionales iban derivando en *catharsis* que resultarían incluso peligrosas tanto para el individuo como para la colectividad.

La acumulación de expresiones del tipo “your destruction would come like a whirlind”, “You would be like the chaff of the summer threshing floor”, “the wrath of God is like great waters that are dammed”, junto a la elaboración de metáforas del infierno como “that lake of burning brimstone”, “the dreadful pit”, “the bottomless gulf”, pertenecientes al texto-sermón

Sinners in the Hands of an Angry God, conforman una textura lingüística fundamentada sobre la visión del Dios iracundo del Antiguo Testamento que nutrirá la construcción poética temprana de Robert Lowell, formando parte esencial en su sistema imaginario:

The God that holds you over the pit of hell, much as one holds a spider, or some loathsome insect over the fire, abhors you, and is dreadfully provoked: his wrath towards you burns like fire; ...The fury of God! The fierceness of Jehovah! Oh, how dreadful must that be! Who can utter or conceive what such expressions carry in them!...your punishment will indeed be infinite. Oh, who can express what the state of a soul in such circumstances is! All that we can possibly say about it, gives but a very feeble, faint representation of it; it is inexpressible and inconceivable [...] (Edwards en Baym, 2000 (1741): 218)

Encontramos aquí una retórica sensacionalista, emotiva y furiosa. El discurso racional ha ido paulatinamente desapareciendo como la base de la realidad social, y ha dado paso a una nueva realidad, simbólica, donde el pecador se enfrenta a la furia divina en soledad. La forma y el contenido se ven envueltos por una serie de metáforas hiperbólicas que a su vez envuelven al individuo en una telaraña de la que no puede sustraerse. El trasfondo de esta forma de pensar la anuncia Pérez Gallego de la siguiente forma: “El pensamiento se hace *praxis*. Abarca todos los designios divinos y produce una inmediata *catharsis*. Puesto que Adán pecó todos somos cómplices de esta falta infinita a la que solo puede aducirse la infinitud de la misericordia divina” (1992: 35). Edwards expuso una cuestión esencialmente enraizada en la construcción y recreación de una identidad norteamericana, referente a si el lenguaje podía contener y expresar la experiencia. Sus propios textos muestran una separación entre el lenguaje que intenta acercarse y explicar la experiencia religiosa, y aquel lenguaje que intenta (como el sermón) evocar, revelar y provocar esa experiencia.

De forma resumida, vemos que en el año 1964 Lowell sigue reflexionando sobre pilares fundamentales de la cultura literaria norteamericana. La visión personal e histórica que plantea Lowell en los poemas dedicados a la figura de Edwards así como a los hechos relacionados con el movimiento del *Great Awakening* muestra una profunda interiorización respecto a Edwards y el despliegue de su pensamiento en mapas textuales leídos en Emerson, Hawthorne, y Melville especialmente. Bajo esta perspectiva, la estrategia poética en estos poemas trabaja la ruptura de expectativas, apartándose de la historiografía oficial, y revirtiendo el sentido de la proyección de la voz hacia el interior, hacia una asimilación (y apropiación) de otras voces y su interiorización. Centrándonos en el poema de Robert Lowell, observamos que las cuatro primeras estrofas de “Jonathan Edwards in Western Massachusetts” (*For the Union Dead*) describe la decadencia de una religión que ha quedado obsoleta: “Hope lives in doubt. / Faith is trying to do without / faith.” Las estrofas quinta, sexta, y séptima se encuentran en cursiva y plantean una serie de interrogaciones retóricas que apuntan indirectamente al interés científico por la naturaleza por parte de Edwards, quien aprovechaba aspectos que fueran de su interés del racionalismo y el empirismo para adaptarlos en último término a una base de contenido bíblico. Las siguientes tres estrofas establecen una interesante relación dialógica con el poema “Mr. Edwards and the Spider”, perteneciente al libro *Lord Weary's Castle*³²:

³² Hugh Staples provee los detalles respecto a las fuentes en los que se inspira Lowell en estos poemas tempranos: “The details of the first stanza are taken from “The Habits of Spiders”, a chapter in Edwards’ juvenile book, *Of Insects*, relevant extracts from which may be found in *Jonathan Edwards*, by Clarence Faust and Thomas H. Johnson, New York, American Book Company, 1935, pp. 3; 9-10. The rest of the poem is derived from two of Edwards’s most famous sermons: “sinners in the Hands of an Angry God” and “The Punishment of the Wicked”. See *The Works of President Edwards*, New York, Robert Carter and Bros., 1881, Vol. IV, pp. 26-264; 318-19; 321” (Staples 1962)

- "Jonathan Edwards in Western Massachusetts":

As a boy, you built a booth
in a swamp for prayer;
lying on your back,
you saw the spiders fly,

basking at their ease,
swimming from tree to tree –
so high, they seemed tacked to the sky.
You knew they would die.

- "Mr. Edwards and the Spider":

I saw the spiders marching through the air,
Swimming from tree to tree that mildewed day
In latter August when the hay
Came creaking to the barn. But where
The wind is westerly,
Where gnarled November makes the spiders fly
Into the apparitions of the sky,
They purpose nothing but their ease and die
Urgently beating east to sunrise and the sea;

What are we in the hands of the great God?

En estos dos poemas la apropiación de la "voz" de Edwards no es tan radical como en otro poema del libro *Lord Weary's Castle* titulado "After the Surprising Conversions", pero se sigue el proceso de apropiación aplicado a la utilización de imágenes y símbolos específicos como es el caso de las arañas. Asimismo, existen otra serie de apropiaciones indirectas que se aplican a imágenes y símbolos de carácter religioso, como es el caso de la referencia al este: "urgently beating east". Esta referencia contrasta con "wind is westerly", que se configura como la fuerza contraria, e implica la muerte de las "arañas". Es importante recordar que antaño las iglesias, por ejemplo, eran construidas con las puertas mirando hacia el este, hacia Tierra Santa. Por otra parte, en ambos poemas coincide la referencia al agua a través de "swimming" donde cabe enfatizar la idea de ciclo, de muerte, y regeneración.

Otro aspecto interesante del poema "Jonathan Edwards in Western Massachusetts" es la división del alma de Edwards entre "God" y "Sarah Pierrepont" donde Lowell a través del

hablante lírico se identifica con la imagen de Edwards. Se trata de una identificación tanto por la división espiritual como por la idea comentada anteriormente de la conciencia de que el mal contiene el bien y viceversa, el cielo y el infierno comparten un espacio que se configura como esencial y estructuralmente conflictivo, recreando una variante ventrílocua del *double-voice*.

Finalmente, cabe mencionar otro aspecto importante en el poema referente a que Lowell no está intentando recuperar el pasado, sino que a modo de las estrategias utilizadas en *Life Studies*, lo está figurando, reinventando. En este proceso, a través de la apropiación de la voz y la imagen, así como de una precisa dicción, consigue un cruce en el presente donde, según hemos visto, varios niveles se superponen contrastando la complejidad del tema del poema y de las imágenes, con los niveles sintácticos y fonológicos especialmente. Esto revela otro rasgo caracterizador de la ruptura de expectativas, donde ante tal tema se puede esperar una estructura formal acorde con el peso conceptual, sin embargo Lowell opta por crear un contraste entre forma y fondo.³³

En conclusión, puede decirse que los poemas que componen *For the Union Dead* reflejan en general la preocupación, incluso la obsesión, del sujeto por descubrir los misterios de su propia identidad, así como la comprensión de su relación con el entorno y las herencias del pasado. En este proceso el sujeto se encuentra con un mundo interior conflictivo y “extrañante” que a su vez colisiona contra un mundo y una sociedad que le obliga a reaccionar. El resultado es un proceso creativo inquietante donde se impone una gran fuerza expresiva como efecto de la aplicación de una estructura métrica comprimida en cohesión con la concentración conceptual aplicada a un análisis que fluctúa entre aspectos altamente personalizados y aspectos públicos y sociales.

³³ Mencionemos, por ejemplo, el poema dedicado a Hawthorne por parte de su antepasado poeta J. Russell Lowell.

Pero no quisiéramos continuar sin una breve mención al poema “Watchmaker God” perteneciente a la secuencia de *History*, secuencia sobre la que profundizaremos en el segundo capítulo. Nos interesa aquí por la incidencia sobre esa continua búsqueda de la identidad a la que venimos haciendo referencia desde la perspectiva de una secuencia poética altamente transgresora. La visión de un Dios apocalíptico ha desaparecido desde *Life Studies* en adelante. En este poema detectamos una voz intimista en una reflexión sobre el bien y el mal con Jonathan Edwards en primer plano:

The Worst Sinner, Jonathan Edwards' God
 the earliest sportsman in the earliest dawn,
 wakin to what redness, wakin a killer,
 saw the red cane was sweet in his red grip;
 the blood of the shepherd matched the blood of the wolf.
 But Jonathan Edwards prayed to think himself
 worse than any man that ever breathed;
 he was a good man, and he prayed with reason –
 which of us hasn't thought his same thought worse?
 Each night I lie me down to heal in sleep;
 two or three mornings a week, I wake to my sin –
 sins, not sin; not two or three mornings, seven.
 God himself cannot wake five years younger,
 and drink away the venom in the chalice –
 The best man in the best world possible.

El mito de la Caída como formante estructural de la conciencia puritana será reformulado en la imaginación lowelliana desde la interpretación que realizará Lowell de tal mito en una superación del fervor católico inicial desde la visión que ofrece Milton sobre el mismo. Robert Lowell se sintió especialmente atraído por dos aspectos característicos del estilo y la imaginería de Jonathan Edwards: la violencia lingüística e imaginaria que desprende una gran potencia psicológica y sentimental, y por otra parte, las estrategias de representación del poder. Nuevamente Lowell nos sorprende con la complejidad en la codificación del mensaje poético.

En un proceso de desposesión del cuerpo propio parece que Lowell se encarna en un Próspero que se asimila a ese Dios-voyeur que observa y manipula tanto desde su atalaya como a través de los ojos de un espíritu, Ariel, bajo su magia y poder esclavizador. Un poder, se incide en *La Tempestad*, que proviene del *Arte* de Próspero. Pero se trata de un poder generado a partir de los libros que alude constantemente a la ansiedad de la culpa heredada. Una culpa que forma parte integrante de la conformación de la identidad, a la que nutre constantemente. Recordemos que la Caída de Adán es uno de los factores decisivos del texto bíblico y uno de los formantes esenciales de la construcción de la conciencia puritana.

1.4 Romanticismo: El Nuevo Adán entre el Trascendentalismo y la Tragedia.

En lo que a la poesía de presión psicológica se refiere, con la intención de conectar vías de aproximación hacia las secuencias de mediados de siglo veinte y hacia el imaginario de Robert Lowell específicamente, nos interesa acotar tan vasto y fascinante campo cultural como es el Romanticismo americano y la peculiar interpretación del Trascendentalismo desde la filosofía y pensamiento de Ralph Waldo Emerson. Nuestro objetivo aquí es enmarcar las más importantes incidencias culturales sobre la poética de Robert Lowell desde cuatro frentes, a saber, la subversión realizada en su momento desde el pensamiento y estética de Emerson, la poética de Herman Melville, la relectura de Hawthorne por parte de Lowell y la poética de Emily Dickinson, siempre en el contexto de la revolución en el pensamiento a partir del Romanticismo.

Recordemos brevemente que el movimiento denominado Romanticismo como término que expresa un mosaico o una multiplicidad de corrientes y tendencias surgió en Alemania e Inglaterra a finales del siglo dieciocho. Los escritores del Romanticismo entendían la literatura y

demás expresiones del arte como una proyección del espíritu interior, y a la imaginación como el mecanismo capaz de invocar y revelar ese espíritu interior, siguiendo los preceptos de la filosofía intuitiva de Kant. Asimismo, reaccionaron contra toda aquella expresión o manifestación que fuera en contra de la expresión e imaginación individual, defendiendo el idealismo frente al racionalismo y el positivismo. Los románticos celebraban la libertad individual ante todo, una libertad esencial en la vida y el arte. Es importante destacar aquí, por otra parte, la idea que el movimiento romántico se sostiene intensamente sobre procesos simbólicos percibiendo así los objetos como representaciones del espíritu interior, de realidades interiores, morales e intelectuales.

De esta forma, el Romanticismo se filtraba hacia la cultura y las letras norteamericanas en un periodo aproximado que cubre desde el año 1820 hasta el final de la Guerra Civil en el año 1865. El Romanticismo configuró el marco o espacio cultural que alimentó a la literatura del siglo diecinueve concediendo desde espacios más o menos transgresores decisivos caminos en cuanto al desarrollo del pensamiento y del arte. La llamada “experiencia americana” nutrió sustancialmente de materia prima y espacio virgen para el desarrollo de la imaginación romántica:

[...]
 Once Paumanok,
 When the lilac-scent was in the air and Fifth-month grass was growing,
 Up this seashore in some briers,
 Two feather'd guests from Alabama, two together,

 And their nest, and four light-green eggs spotted with brown,
 And every day the he-bird to and fro near at hand,
 And every day the she-bird crouch'd on her nest, silent, with bright eyes,
 And every day I, a curious boy, never too close, never disturbing them,
 Cautiously peering, absorbing, translating.

(W. Whitman, “Out of the Cradle Endlessly Rocking”)

En un clima de progresivo optimismo y de confianza en el futuro, se desarrollaba el espacio adecuado para la generación en el inconsciente colectivo de la recreación de una imagen arquetípica – Adán – nutrida en la inocencia cuya representación metonímica encontraría respuesta en la joven nación: “I celebrate myself, and sing myself, / And what I assume you shall assume, / For every atom belonging to me as good belongs to you” (Walt Whitman, “Song of Myself”, 1881). Dos estrategias poéticas sigue aquí Whitman para expresar y figurar este nuevo Adán. Por una parte, la expresión de una sensibilidad que diluye la presencia física que antecede al texto, promoviendo una identificación mítica entre el agua y la yoidad. Por otra parte, esta sensibilidad que habla, es la abstracción necesaria para la celebración y la comunión con el todo. De esta forma, la experiencia física, sensual, inmediata, tiene correspondencia mítica. En este contexto, recordemos el texto-manifiesto de Whitman bajo la forma de una carta dirigida a Emerson titulada como *Democratic Vistas* (publicado en 1870 pero fechado en 1871), que empieza con una interrogación que el autor mismo va paulatinamente contestando a lo largo del texto: “What, however, do we more definitely mean by New World literature?”

1.4.1 Ralph Waldo Emerson: “The experience of each new age requires a new confession”

We need a theory of interpretation or Mythology.
(Emerson, 1835)

Venimos incidiendo sobre la idea de que cualquier acercamiento a los orígenes, caminos, y derroteros de la secuencia poética moderna, así como al sistema imaginario de Robert Lowell, debe empezar por el Puritanismo y su reformulación en las poéticas de los poetas que vivieron en

el periodo de desarrollo del movimiento romántico a partir de la búsqueda, indagación, y análisis de los patrones y movimientos de construcción de la identidad. La secuencia poética *moderna* surge efectivamente como resultado de un cambio en la sensibilidad de la época.

La poética de Ralph Waldo Emerson es un ejemplo de la búsqueda de un nuevo lenguaje y un nuevo estilo capaces de expresar las percepciones de la interrelación entre la naturaleza y el arte. De esta forma, tanto los tropos como las estructuras formales se configuran como sistemas analógicos de la interrelación entre la mente y el mundo. Para Emerson, la actividad poética y por tanto creativa “representan” la ley divina y natural (“the Over-Soul”) permitiéndole fluctuar entre la recuperación de sistemas tradicionales y la actualización de sistemas originales. De hecho, la idea emersoniana de que “the key to the period appeared to be that the mind had become aware of itself” (Emerson en Atkinson, 2000 (1941)) va a encontrar su expresión en la poesía de Emily Dickinson, Walt Whitman y Emerson mismo. En el capítulo cuarto del apartado que lleva por título “Language”, correspondiente al ensayo que titula de forma genérica como *Nature*, Emerson analiza la naturaleza como fuente inspiradora y conducto para el desarrollo del pensamiento. Según Emerson, no sólo las palabras contienen una esencia simbólica, sino que los objetos naturales a los que esas palabras representan son símbolos de estados espirituales específicos. Así, los procesos mentales del ser humano que son expresados a través del lenguaje conducen hacia esas formas primigenias donde la mente se encuentra conectada con la naturaleza de forma integral. De esta manera, un alma universal se encuentra subyacente a la vida individual. El conocimiento intuitivo (nombrado por Emerson como “Reason”) provee de capacidad de acceso al alma universal a través de los símbolos naturales del espíritu generados por el lenguaje. Dios es, entonces, accesible a todos los hombres a través del lenguaje. De esta forma, para Emerson la naturaleza es una metáfora de la mente humana. Una imagen constantemente utilizada por Emerson es el círculo, una imagen que proviene de la Naturaleza, de tal manera que el mundo

visible es “the terminus or circumference of the invisible world” (Emerson en Atkinson, 2000 (1836): 136).

Jorge Luis Borges habla de las fuentes del Trascendentalismo en los siguientes términos:

Sus fuentes fueron múltiples: el panteísmo hindú, las especulaciones neoplatónicas, los místicos persas, la teología visionaria de Swedenborg, el idealismo alemán y los escritos de Coleridge y de Carlyle. Heredó también la preocupación ética de los puritanos. Edwards había enseñado que Dios puede infundir una luz sobrenatural en el alma de los electos; Swedenborg y los cabalistas, que el mundo externo es un espejo del mundo espiritual. Tales ideas influyeron en los poetas y prosistas de Concord. La inmanencia de Dios en el universo fue acaso la doctrina central. Emerson repitió que no hay un ser que no sea un microcosmos, un mundo minúsculo. El alma del individuo se identifica con el alma del mundo, las leyes de la física se confunden con las leyes morales. Si en cada alma está Dios, toda autoridad externa desaparece. A cada hombre le basta su profunda y secreta divinidad. (Borges 1997: 996)

Ralph Waldo Emerson prefigura y teoriza sobre dos elementos estructurales que definen la secuencia poética como género. Se trata, en primer lugar, del énfasis sobre fórmulas de expresión de tal forma que hablará Emerson en varias ocasiones de “bring radiance to a point of concentration”. Así, no es suficiente el hecho de *pensar* o intelectualizar una idea o visión, pues el proceso quedaría interrumpido. Se debe, en cambio, proceder a la composición estructural de esa visión que ha surgido pendiente de la inspiración; se debe proyectar esa visión sobre puntos o momentos de máxima autorrealización y concentración energética. Esta idea de proyección del pensamiento sobre sistemas de organización según una serie de movimientos imaginarios lleva al segundo formante estructural de la secuencia poética, incluso como filosofía subyacente: “organic wholeness”, en términos de Emerson.

Hablamos de filosofía subyacente, dado que la idea de la totalidad orgánica refleja la idea de una verdad primigenia y universal inherente a los seres y las cosas, de tal forma que uno de los temas que ocupara a Emerson esencialmente fuera “the universal nature which gives worth to

particular men and things”. Se trata de la fusión entre la palabra y el objeto, del reflejo de cada cosa y cada ser de una realidad de mayores dimensiones, una naturaleza divina³⁴. Emerson define el Trascendentalismo a partir del idealismo, ambos frente al materialismo: “The materialist insists on facts, on history, on the force of circumstances and the animal wants of man; the idealist on the power of Thought and Will [...]” (Emerson en Atkinson, 2000 (1843): 81).

El máximo defensor de Emerson como figura poética “paterna” ha sido Harold Bloom, tal como expresa en *The Anxiety of Influence*, por ejemplo. Una de las razones en las que basa su argumentación es el hecho de que considera a Emerson como abstraído de cualquier “anxiety of influence”, definiéndole significativamente como “ever metamorphic father”:

Why he stands so much at the center [of “our lives and our literature”] may always be a mystery, but who else can stand in his place? [...] Emerson denounced all influence as pernicious, and his involuntary disciples have fought so bitterly against influence that they have all become one version or another of their brilliantly scattered, ever metamorphic father. (Bloom 1984)

Emerson propugnaba la necesidad de transmitir su sentido de la “santidad de la integridad personal”, y su creencia en el individuo libre, por encima de todo planteamiento social. Su ensayo “Self Reliance” (Emerson, 2000 (1841)) recoge estas ideas, que constituyeron el blanco de los ataques de los defensores de la necesidad de la acción comunitaria. En el campo literario, la corriente de la época sigue en general el espíritu emersoniano de búsqueda del ideal y de la

³⁴ Una de las características fundamentales de la poética de Jorge Luis Borges es la tendencia a buscar la proyección del ámbito individual sobre el ámbito universal (Swedenborg, Blake, Emerson, y también Schopenhauer y Kierkegaard) encontrando un equilibrio a través de la mutua interrelación entre lo concreto y lo abstracto, el individuo y el arquetipo, la intimidad y la inmensidad. Borges ha expresado este proceso de búsqueda de lo individual en lo universal como una suerte de inmensidad íntima, de múltiples formas, entre las que destacamos la siguiente expresión: “la hambrienta y flaca loba del primer canto de la *Divina Comedia* no es un emblema o letra de la avaricia: es una loba y es también la avaricia, como en los sueños” (Borges 2001 (1967)). Nathaniel Hawthorne sirve de puente simbólico en este caso entre la poética de Borges y la de Lowell. Borges expresa la siguiente idea sobre el símbolo de la grieta en “The Marble Faun”: “...es un símbolo múltiple, un símbolo capaz de muchos valores, acaso incompatibles. Para la razón, para el entendimiento lógico, esta variedad de valores puede constituir un escándalo, no así para los sueños que tienen su álgebra singular y secreta,

inocencia, resignificando así la historia desde la reinención del nuevo héroe adánico, basado en una filosofía individualista y esencialmente optimista. Por otra parte, la mayor parte de los escritores de este periodo coinciden en sus interpretaciones existenciales con la idea trascendentalista de la supremacía del espíritu sobre la materia. Frente a esta tendencia Melville situaba lo que gustaba en llamar “Rabelaisianism”, convirtiéndose así en lo que Matthiessen (1941) ha definido como “an alien to his contemporaries”.

Rosenthal, en su investigación sobre la secuencia poética en poesía moderna, afirma que “In the United States the first transmitter of the idea of organic form was Emerson” (Rosenthal 1983: 7). Sin embargo, el mismo crítico argumenta que una de las más importantes consideraciones hacia un cambio en la sensibilidad poética viene ya expresada en el famoso ensayo de Edgar Allan Poe fechado en 1846, “The Philosophy of Composition”:

What we term a long poem is, in fact, merely a succession of brief ones – that is to say, of brief poetical effects. It is needless to demonstrate that a poem is such, only inasmuch as it intensely excites, by elevating, the soul; and all intense excitements are, through a psychal necessity, brief (Poe en Baym, 1997 (1846)).

En Edgar Allan Poe se observa la búsqueda de la expresión de una nueva sensibilidad, prácticamente definiendo tanto en sus ensayos como en su poesía los ejes de la secuencia poética moderna, lo que Rosenthal (1983) denomina como *Major Units of Affect*. Para ello ha tenido que pasar por un proceso de desposesión, el mismo proceso del que posteriormente hablará John Berryman concretando esa vibración, ese ritmo y tendencia de la que habla D. H. Lawrence respecto a los procesos de desintegración de la propia psique.

y en cuyo ambiguo territorio una cosa puede ser muchas” (Borges 2001 (1967)). Lowell se identifica en el Romanticismo de Hawthorne a través de la activación de la culpa puritana.

1.4.2 La *Ecuación Trágica* en el Romanticismo: Nathaniel Hawthorne y Herman Melville.

La influencia de Hawthorne sobre Melville ha sido suficientemente probada, sin embargo esto no significa que Melville no siguiera sus propios senderos y caminos. El ensayo de Melville titulado “Hawthorne and His Mosses” es ya un clásico de la literatura norteamericana, no sólo de la crítica literaria. De esta forma, la corriente del individualismo optimista sobre la que teorizaba Emerson y sobre la que cantó Whitman se vio contrarrestada por la reafirmación de la tragedia elaborada por Hawthorne y Melville. Estamos sacando a relucir dos de las grandes corrientes que como un volcán activo afectaba la vida de la época y encontraba su expresión y reflejo en las creaciones de los artistas que venimos observando. Por un lado, la afirmación trascendentalista y por otro, la reafirmación trágica, dos corrientes que llegan hasta nuestros días cortados por la gran corriente de la cultura norteamericana, el Puritanismo. Con esta argumentación seguimos la visión de F. O. Matthiessen quien profundizó en la influencia de Hawthorne sobre T. S. Eliot, y que de forma lúcida resume la idea que queremos exponer aquí como sigue:

[...] and by then perceiving how Whitman rode through the years undisturbed by such deep and bitter truths as Melville had found. It would be neater to say that we have in Emerson and Thoreau a thesis, in Hawthorne and Melville its antithesis, and in Whitman a synthesis. But that description would distort especially the breadth and complexity of Melville. (Matthiessen, 1968 (1941): 179)

El poema de Robert Lowell titulado “Concord” fue publicado en el libro *Lord Weary's Castle* (1946). Merece la pena examinarlo en el contexto que venimos trabajando:

Concord

Ten thousand Fords are idle here in search
Of a tradition. Over these dry sticks –

The Minute Man, the Irish Catholics,
 The ruined bridge and Walden's fished-out perch –
 The belfry of the Unitarian Church
 Rings out the hanging Jesus. Crucifix,
 How can your whited spindling arms transfix
 Mammon's unbridled industry, the lurch
 For forms to harness Heraclitus's stream!
 This Church is Concord – Concord where Thoreau
 Named all the birds without a gun to probe
 Through darkness to the painted man and bow:
 The death-dance of King Philip and his scream
 Whose echo girdled this imperfect globe.

Este temprano soneto de Lowell desprende la búsqueda de algún tipo de reafirmación espiritual frente a la invasión del materialismo. Se trata de un poema que concentra una variedad temática y revela a su vez varios temas y motivos que preocuparían a Robert Lowell constantemente. El desencadenante de la reflexión que funciona como eje en el poema es el entierro del abuelo materno de Lowell, Arthur Winslow, una figura central en su vida. Esta pérdida, esta desposesión si utilizamos terminología de John Berryman, conduce a Lowell a expresar la pérdida de una tradición. Esto concierne a la victoria del materialismo en la fórmula compleja del Sueño Americano, a partir de donde se desprende una crítica al “Unitarianism” debido a su incapacidad de contener la subida de la marea del materialismo. Esto implica la superioridad del Catolicismo en lo que a la resistencia frente a esa subida del materialismo se refiere. Sin embargo aquí existe cierta ambigüedad en el poema, dado que dependería de cómo interpretar el apóstrofe a la cruz a partir del verso sexto, que progresa hacia la explicitación de la tensión e intento de control de la filosofía heraclitiana por parte del símbolo primordial del Catolicismo, utilizando un significativo lenguaje ecuestre.

La última parte del poema penetra en las raíces de la identidad de la nación americana, de tal forma que se produce un desplazamiento temporal desde el presente (“Ten thousand Fords”) hacia el relativamente reciente pasado (Thoreau y el mito de la laguna) hacia la guerra contra los

franceses y los indios (la danza mortal del King Phillip), así como su “eco”, la revolución. Recordemos que Concord – Nueva Inglaterra – fue el centro irradiador del Trascendentalismo. Inicialmente la reacción de este movimiento intelectual *idealista* se producía contra el racionalismo del siglo dieciocho, el pensamiento de John Locke y contra el Unitarianismo.

Queremos invocar las siguientes palabras de Herman Melville para contextualizar el poema titulado “Hawthorne” (*For the Union Dead*) de Robert Lowell:

A papered chamber in a fine old farm-house – a mile from any other dwelling, and dipped to the eaves in foliage – surrounded by mountains, old woods, and Indian ponds, – this surely is the place to write of Hawthorne. Some charm is in this northern air, for love and duty seem both impelling to the task. A man of a deep and noble nature has seized me in this seclusion. His wild, witch voice rings through me; or, in softer cadences, I seem to hear it in the songs of the hill-side birds, that sing in the larch trees at my window. (Melville en Baym, 1998 (1979): 2261).

“Hawthorne and His Mosses”, texto al que pertenece el fragmento citado, es *revisionado* por Lowell en su poema:

Hawthorne

Follow its lazy main street lounging
 from the alms house to Gallows Hill
 along a flat, unvaried surface
 covered with wooden houses
 aged by yellow drain
 like the unhealthy hair of an old dog.
 You'll walk to no purpose
 in Hawthorne's Salem.

“Hawthorne” es un poema que refleja los procesos de yuxtaposición de varias voces asentadas en diferentes niveles, pero cuya estrategia fundamental es tanto la apropiación de la palabra desde el acto de escritura como la perspectiva y la distancia del yo poemático respecto al mensaje. En la primera estrofa nos encontramos con una descripción exterior donde se deja

traslucir la “palabra” de Hawthorne en la relación dialógica con *The Scarlet Letter* a través del capítulo introductorio “The Custom House”. Esta descripción enfatiza la decadencia de Salem, importante ciudad puritana.

Desde este “exterior”, el viaje hacia el pasado, hacia Salem como exponente del Puritanismo, y hacia el interior de sí mismo a través del “encuentro” imaginario con Hawthorne, se va enfocando en este último en una aproximación que se asemeja al movimiento de los planos que realizaría un ojo experimentado o una cámara. El primer movimiento se produce hacia el enfoque de la placa ante la casa que habitaba Hawthorne, cuyo verso queda realizado ya que es el único verso funcionando aislado en el poema: “I cannot resilver the smudged plate”. El hablante lírico afirma que no puede recuperar el pasado, no puede “abrillantar la placa ennegrecida”.

Los campos semánticos trabajados en este poema se mantienen en el espacio de lo decadente, del pasado, de la historia, pero también de lo cotidiano, de lo íntimo, de lo inmediato, reflejando un mundo sin grandes pretensiones, nada ostentoso, donde este sujeto se está mirando en el espejo al utilizar la imagen de Hawthorne como objeto de su descripción. Desde esta perspectiva, los adjetivos, por ejemplo, expresan un campo semántico que delata al sujeto hablante. En un marco más amplio son términos que nos recuerdan otros poemas del libro: “smudged plate”, “weary hours”, “merciless march”, “distrustful ego”, “the wharf-piles with their fungus of ice”. Lowell parece querer invocar esas palabras citadas de Melville: “His wild, witch voice rings through me”.

La penúltima estrofa indaga en la búsqueda de sí mismo en la tradición, pero una tradición que vino definida al principio del poema como “smudged”. Compárese, por ejemplo, el verso “I cannot resilver the smudged plate” tras la descripción de Salem con “Look at the faces – / Longfellow, Lowell, Holmes and Whittier! / Study the grizzled silver of their beards”. Una asociación – “silver”, “resilver” – en un pasado difuso en el imaginario. Los nombres y los

rostros son los registros y las huellas de identidad que se encuentran difuminados en la imaginación del poeta, una imaginación que recapta más claramente y de forma más cercana una imagen, un rostro y un nombre que “brilla” más en su sistema imaginario: Hawthorne. La clave de un cambio de tono y perspectiva viene dado a través del adverbio “however” (“Hawthorne’s picture, / however”) antecediendo a un sutil contraste entre la imagen de Hawthorne y la de los propios antepasados de Lowell, de tal forma que “silver” contrasta con “golden” y “grizzled silver of their beards” con “blond mustache”. La mayor potencia de la imagen de Hawthorne también se detecta a través del vigor de los siguientes versos con la utilización, por ejemplo, de adjetivos y sustantivos como “His hard survivor’s smile” o bien expresiones como “is touched with fire”, en referencia, de nuevo, al pasado, “He looks like a Civil War officer” y la supervivencia en el imaginario.

La última estrofa resulta especialmente interesante. El movimiento que asemejaba al de una cámara, estrategia – utilización de la distancia y perspectiva – que ha usado el hablante lírico a lo largo de todo el poema, ahora entra en la descripción cercana, en el enfoque de primer plano sobre Hawthorne, en el detalle concreto, que a su vez realiza ante la vida el mismo proceso: búsqueda de respuestas en la naturaleza y en el interior de sí mismo, en las cosas pequeñas y cotidianas de la vida, en definitiva, la inmensidad contenida en la miniatura. También podemos observar que la sinécdoque utilizada en los últimos versos continúa el proceso de asimilación sujeto-objeto (hablante-Hawthorne), donde el discurso propio se mimetiza y se apodera del discurso ajeno, y finalmente se superponen en un proceso de apropiación, enmarcados en una difuminación que ya ha dejado de ser paradójica si retomamos la formulación de Keats en Cortázar, “todo lo imaginario es real y todo lo real imaginario”:

Leave him alone for a moment or two,
and you’ll see him with his head

bent down, brooding, brooding,
 eyes fixed on some chip,
 some stone, some common plant,
 the commonest thing,
 as if it were the clue.
 The disturbed eyes rise,
 furtive, foiled, dissatisfied
 from meditation on the true
 and insignificant.

De esta forma, el Puritanismo en la obra de Hawthorne se moldea más bien como un escenario espiritual y cultural donde localizar sus más profundos conflictos interiores, demostrando así lo que Henry James calificó respecto a Hawthorne de “conciencia histórica” que se fundamenta sobre el Puritanismo y que en términos del propio Hawthorne, “it still haunts me”. Esta conciencia histórica llegará al propio Robert Lowell quien utilizará “Endecott and the Red Cross” (*The Old Glory*, 1967) para reescribir en clave dramática su propia confrontación con este movimiento espiritual a través del filtro de Hawthorne y su particular visión de la existencia.

Según Lowell, en Hawthorne y Emerson leemos variaciones radicales del mismo tema:

Hawthorne and Emerson were friends of a kind, not exactly opposite faces of one coin, but extreme variations of the same theme. There's sadness, and a certain piercing poetic justice in their ends. Hawthorne died depressed; like Mallarmé and many another, he found life too long for comfort and too brief for perfection. (Lowell en Giroux, 1987 (1977): 190)

Una afinidad, acaso, entre Hawthorne y Emerson bajo la mirada lowelliana que se refiere a ambos como “opposed spirits” es la herencia de la esencia del puritanismo: “Both were anti-Puritans, conscious and deliberate about it, yet sure they had inherited the essence” (Lowell en Giroux, 1987 (1977): 190). Los símbolos tradicionales adquieren ambigüedad estructural que sugiere la relación conflictiva a la que hace referencia el propio Robert Lowell en el artículo “Art and Evil”:

Natural history shows us that there is a good deal of the lamb in the wolf and a good deal of the wolf in the lamb. The same is true of persons, to come to my heroes. Cain is perhaps the story of the man who tries to be reconciled with God by sacrificing his brother; Prometheus is the story of seemingly hopeless defiance of a tyrant; Satan is the story of spirit trying to commit suicide in order to be God; Christ is the mystery of how accepting death and dying is life. (Lowell en Giroux 1987: 134)

Visto esto, consideramos que si tanto Hawthorne como Melville han sido escritores importantes en la construcción del sistema imaginario de Robert Lowell, Emily Dickinson lo ha sido en la elaboración tanto de la secuencia poética moderna como de la corriente de Presión Psicológica en poesía moderna. Se puede considerar la obra de Emily Dickinson como el antecedente más importante de la poesía de presión psicológica tanto desde el punto de vista de la forma como del contenido. No debe olvidarse en este marco, sin embargo, junto a Emily Dickinson, la importancia de Walt Whitman. Rosenthal llega a afirmar que “Walt Whitman’s *Song of Myself* and several of Emily Dickinson’s fascicles, numbers 15 and 16 in particular, are the great nineteenth-century exemplars of the dominant form of serious modern poetry in English” (Rosenthal 1983: 25). Inmensa es la bibliografía sobre estos grandes poetas, sin embargo todavía persiste una cierta laguna en los discursos críticos en torno al análisis de los “fascicles” de Emily Dickinson como secuencia poética con sus diferentes curvas, dinámicas y procesos, y como antecedente de una poderosa corriente cultural recorriendo la poesía desde la segunda mitad del siglo diecinueve.

1.4.2.1 *Benito Cereno*: “The Masked Satyr”

Podemos considerar a Melville como uno de los grandes antecedentes que trabajó de forma profunda e intensa la interpretación de que era objetivo de un trágico plan diseñado por Dios en relación con la muerte de su padre, lugar donde los llamados poetas confesionales buscan reconocerse. De esta forma, Melville provee de material que posteriormente poetas como Lowell o Berryman utilizarán para construir sus particulares sistemas y estéticas de la culpa.

En el año 1964 Robert Lowell publica *The Old Glory*, el mismo año que publica su quinto libro de poemas, *For the Union Dead*. *The Old Glory* es una trilogía donde Robert Lowell reescribe en clave dramática un relato de Melville, *Benito Cereno*, y dos de Hawthorne, *My Kinsman Mr. Major Molineux*, y *Endecott and the Red Cross*. Sin perder el hilo de los textos originales, Robert Lowell reescribe las obras en verso, contemporaneizando y añadiendo su propia yoidad a los nuevos textos:

Invested with the author's keen historical sense and marvelous gift for language, the source materials assume the thickness and authority of myth; ritual and metaphors abound; traditional literature and historical events begin to function like Greek mythology, as the source and reflection of contemporary behavior. (Brustein en Price 1972: 102)

La primera idea que queremos expresar aquí comparte la visión analítica que interpreta Juan José Coy respecto a *Billy Budd*. Se trata de ver la obra de Herman Melville como “antecedente de una serie de corrientes y actitudes sociales y literarias que no han de alcanzar su apogeo en los Estados Unidos sino a partir de la Segunda Guerra Mundial” (Coy 1980: 43). La reescritura en clave dramática de tres grandes obras del Romanticismo norteamericano por parte de Robert Lowell es un ejemplo ilustrativo de ello.

En *Benito Cereno* de Herman Melville coexisten una multiplicidad de mundos y perspectivas. La estrategia narrativa es uno de estos mundos y uno de los mayores logros del relato. Es el resquicio entre lo que se ve y lo que no se ve donde radica el drama. El Capitán Amasa Delano, uno de los protagonistas del drama, posee una limitada visión de las cosas. Aquí existe una calculada distancia respecto al lector. Evidentemente, la capacidad de interpretación simbólica es mayor en la vista del lector que del protagonista. Es precisamente ese nivel simbólico el que concede las claves de *lectura* de la tragedia. Pero Amasa Delano es incapaz de proceder a ese tipo de interpretaciones, y aquí existe una crítica mordaz hacia la visión limitada y *realista* del mismo. Es precisamente el otro lado del espejo el espacio que devuelve la imagen de sus limitaciones. La imagen metatextual de la ceguera de Delano aparece al principio de la obra cuando divisan el barco español a la deriva en palabras del propio Capitán: “On the stern-piece, I see the fading arms of Spain. / There’s a masked satyr, or something / with its big foot on a big white goddess”. La ironía ya está presente, y la sátira adquiere y actualiza dimensiones prácticamente medievales. El conocimiento fluctúa constantemente entre múltiples niveles, pero es el lector quien activa estos mecanismos interpretativos. Así, Lowell capta ese resquicio que cubre una doble función, por una parte identifica a ambos protagonistas y por otra establece una de las claves estructurales de la obra:

Delano: Go through the ship, Perkins,
and see if you can find a Spaniard who can talk.

Benito: You must be patient, Captain Delano;
if we only see with our eyes,
sometimes we cannot see at all.

Tal como ocurre en la poética de Melville, por ejemplo *Moby Dick*, “Billy Budd”, o “Bartleby”, el contraste entre los verbos de percepción y la interpretación de los signos cargados

de múltiples significados, también aquí son una estrategia estructural. Pero ¿qué es entonces lo que es susceptible de ser interpretado y por qué? Es evidente el mar de fondo donde laten dos cuestiones fundamentales. En primer lugar, la cuestión de la esclavitud. En segundo lugar, la cuestión de la tradicional tensión entre culpabilidad e inocencia. Esta tensión invocada por Melville es una corriente esencial en las letras norteamericanas desde la misma cultura colonial y sus mitos fundantes como son los casos del mito del éxodo, el mito de la frontera, la tensión entre Civilización y Naturaleza (o su variante en civilización frente a barbarie), o bien – incluso – entre el Nuevo Mundo y el Viejo Mundo que aparecen representados por ambos barcos. Pero esta representación se extiende a factores profundos de la identidad como es el lenguaje o la actitud de los personajes. La descripción de los objetos es intensamente significativa. El comienzo de la primera escena conlleva una dirección escénica que incluye cualidades importantes: “The stage is part of the ship’s deck. Everything is unnaturally clean, bare and ship-shape”. Se trata del barco americano de nombre significativo, “President Adams”. El resto del drama ocurre en el barco español cuyo nombre también aparece connotado, Santo Domingo: “[...] the same set, identical except for litter and disorder”.

El contraste se extiende hacia una situación de tensión, especialmente en la mente del espectador o del lector. El orden y la limpieza del barco militar americano contrastan con el desorden y suciedad del barco de esclavos. Los americanos se mueven con orden de forma marcial, mientras los “Negroes from the San Domingo drift silently and furtively forward”. Todo adquiere significado en este universo concentrado que es la cubierta del barco. Ahora bien, el mayor contraste surge entre los protagonistas, por un lado la pareja Babu y Benito Cereno y por otro lado el Capitán Delano. Ya en el mismo título Melville acostumbra a dirigir la mirada hacia el espacio que por alguna razón quiere enfocar como son los casos de Bartleby y no el abogado-narrador, Billy Budd como víctima entre la culpabilidad y la inocencia, o Moby Dick y no el

narrador testigo a través de quien aprendemos la experiencia, ni el lado contrario, Ahab como reencarnación sublime de la locura casi heroica. En este último caso, debemos añadir nuevamente el acierto del título desde la vertiente metatextual de la tragedia. Desde esta perspectiva, nos podemos preguntar porqué el título no nombra al Capitán Delano en lugar de su antítesis. La pregunta es compleja y la respuesta conllevaría un espacio que sobrepasaría las intenciones del presente apartado. Sin embargo, sin duda, ciertas claves interpretativas aparecen en la obra de Melville en la sección final que recoge las declaraciones de los protagonistas ante un tribunal añadiendo a través del lenguaje y el contexto legal verosimilitud a la historia.

Por tanto, los personajes se mueven constantemente entre dos mares. La situación inicial de la esclavitud legítima a los prisioneros a una rebelión para recuperar su libertad. Al efectuarse el motín, la escena cambia y los verdugos son ahora las víctimas. Todo ello matizado por el orgullo y la ingenuidad de un Capitán tan joven como la nación a la que sirve. Vamos descubriendo paulatinamente el hilo conductor entre los relatos que escoge Lowell para su reescritura: la identidad representada por la bandera. La explícita frase de Delano es suficientemente ilustrativa: “America is wherever her flag lies”. Una frase que suena descontextualizada cuando pensamos en situaciones tan graves como la esclavitud. Tal como señala Robert Brustein en su reseña sobre la trilogía, “Mr. Lowell feels the past working in his very bones” (Brustein en Price 1972: 102).

La mayor parte de la historia transcurre a través del diálogo entre los dos capitanes. Sin embargo, se acentúa la incapacidad y el orgullo de Delano en interpretar lo que ya es una evidencia para el espectador. Esta situación se irá haciendo insostenible hasta el conflicto final del que salen airosos ambos capitanes, aunque quedarán definitivamente marcados por la mirada testimonial de Babu desde la muerte, convertido en mártir o bien en víctima por ejercer de verdugo según el discurso crítico o la perspectiva que adopte el lector o el público. La reescritura dramática de Lowell carece de los pasajes finales que recogen las diversas intervenciones y

declaraciones frente al tribunal y por tanto finaliza con la muerte de Babu y todos los esclavos amotinados. Ahora bien, el momento álgido de la tragedia ocurre en la obra de Lowell inmediatamente antes de la muerte de Babu, cuando se apodera de signos ideológicos importantes donde aprendemos que el universo del barco-escenario es una concentración del gran teatro del mundo. En este contexto Lowell hace que Babu, mientras está siendo amenazado a punta de pistola por Delano, como representante pagano de la rebelión (ya hemos leído la ironía en que el barco de esclavos se llame Santo Domingo), se exprese violentamente en un lenguaje que la mente del espectador asociará irónicamente con Jonathan Edwards:

Babu: I was the King. Babu, not Atufal
 was the king, who planned, dared and carried out
 the seizure of this ship, the *San Domingo*.
 Untouched by blood myself, I had all
 the most dangerous and useless Spaniards killed.
 I freed my people from their Egyptian bondage.
 The heartless Spaniards slaved for me like slaves.

[Babu steps back, and quickly picks up a crown from the litter]

This is my crown.

[Puts crown on his head. He snatches Benito's rattan cane]

This is the earth.

[Picks up silver ball]

This is the arm of the angry God.

[Smashes the ball]

1.4.3 Emily Dickinson y Robert Lowell: “A Storm of Creation”

Tal como señala Rosenthal (1983: 45), la coyuntura editorial ha tenido una decisiva incidencia en el desarrollo de la secuencia poética tanto por parte de Whitman como de Dickinson. La crítica ya se ha encargado de analizar el proceso de publicación de los poemas de Emily Dickinson. Lo que nos interesa destacar aquí es la manipulación de los poemas que se publicaban tras su muerte en 1886, para lo que según los editores era “clarificar” tanto la estructura gramatical como la imaginaria. En 1958 Thomas H. Johnson publica *The Poems of Emily Dickinson* que consta de tres volúmenes que se ciñen a los manuscritos originales en la medida de lo posible. Se trata de una agrupación de 1775 poemas de los cuales aproximadamente la mitad habían sido organizados en pequeñas libretas – “fascicles” – que contenían entre once y veintinueve poemas cada uno. Estos “fascicles” se componían de cuatro a siete hojas dobladas y cosidas a mano, y han sido reproducidos en *The Manuscript Books of Emily Dickinson* por R. W. Franklin, finalmente la edición más fiable respecto a los originales que existe.

De esta forma, lo que nos interesa destacar es tanto el concepto creativo subyacente a la elaboración de los “fascicles” en su ordenación secuencial, como la importancia de la actividad editorial que al manipular el material se dispersaba la estructura en su concepción original, sin entrar en cuestiones de contenido. Si acordamos con Rosenthal que el principio generador de la actividad creativa de Emily Dickinson es “the pressure to get an extreme emotional complex into focus while repressing its private source” (Rosenthal 1983: 46), observaremos una cuidada

colocación de cada *Unit of Affect* como ejes estructurales de cada secuencia de poemas³⁵. Por ejemplo, según Rosenthal los “fascicles” quince y dieciseis se conforman como *Units of Affect* de la secuencia aduciendo las siguientes razones:

Poems like these are revelatory, magnetic centers in themselves. Their relation to other poems in their respective fascicles is like that within a planetary system: a process of tensions and countertensions in motion, self-contained yet not rigid. At the same time there is an accumulative forward motion from poem to poem. The whole system of relationships and balances, implicit from the start, reveals itself in the course of the sequence. (Rosenthal 1983: 47)

En los “fascicles” de Emily Dickinson se observan características importantes de la secuencia poética *moderna*. Rosenthal califica su poesía como “poetry of psychic trauma”, calificación con la que se puede o no estar de acuerdo. Ahora bien, lo cierto es que existe una presión psicológica como corriente subyacente al movimiento de la secuencia poética. Cada secuencia tiene un movimiento característico y unos patrones que lo estructuran en función de unos ejes. Según Rosenthal, la curva de movimiento que caracteriza al “fascicle” quince es un proceso “from terrified whirling to a quietened desolation”, donde podemos resumir tres ejes fundamentales en la elaboración de la secuencia, teniendo en cuenta la enorme importancia del poema que inicia la secuencia como umbral y el poema situado al final que funciona a su vez como relativa conclusión y otro umbral recreado como nuevas búsquedas, construyendo así una relativa cohesión circular:

- “Powerful psychological and poetic coherence.”

³⁵ Una idea relacionada con el concepto de “Intensity of perception” formulado por William Carlos Williams: “When a man makes a poem, makes it, mind you, he takes words as he finds them, interrelated about him and composes them – without distortion which would mar their exact significances – into an intense expression of his perceptions and ardors that they may constitute a revelation in the speech that he uses. It isn’t what he says that counts as a work of art, it’s what he makes, with such intensity of perception that it lives with an intrinsic movement of its own to verify its authenticity” (Williams 1954: 257).

- Inicio: “a protagonist (a sensibility) staving off madness and chaotic self-disintegration in the wake of some unnamed catastrophe.”
- Final: la localización de “a psyche stunned into numbness after devastation”.

Emily Dickinson escribió una serie enorme de poemas de profunda intensidad en lo que Rosenthal califica como “a storm of creation”, y los ordenó en estructuras físicamente conectadas “that enabled her to give tantative order to the chaos of emotions by which the writing was seized” (Rosenthal 1983: 54). De esta forma, Rosenthal enfatiza la idea de que la organización de los diferentes poemas en secuencias más amplias permite la creación de dimensiones más profundas y un mayor desarrollo de los movimientos imaginarios: “The poems penetrate a life of secret turmoil, each striking a certain held pitch of awareness; and the fascicles mobilize these little systems of subjective energy into larger ones, permitting a more complex equilibrium among affects” (Rosenthal 1983: 56). No es nuestra intención detenernos excesivamente en tan vasta y magistral obra, pero nos interesa brevemente observar el funcionamiento de la corriente de presión psicológica concentrado en un poema concreto. Para no coincidir con el extraordinario análisis que realizan Rosenthal y Sally Gall sobre los “fascicles” de Dickinson, hemos elegido el poema “‘Go Tell It’ – What a Message” por su relación con el poema “Pigeons”, *imitación* del poema “Die Tauben” de Rilke (*Imitations*, 1961), y cuya tercera estrofa Robert Lowell reconvierte en un poema de codificación independiente (pero inserto en la secuencia a la que pertenece y dialogando de forma intertextual con otras secuencias diferentes) formando parte del libro *For the Union Dead* bajo el título de “Epigram”. El poema de Dickinson versa como sigue:

‘Go Tell It’ – What a Message –
 To whom – is specified –
 Not murmur – nor endearment –
 But simply – we – obeyed –
 Obeyed – a Lure – Longing?

Oh Nature – none of this –
 To Law – said sweet Thermopylae
 I give my dying kiss –

La estatua se erige como símbolo del recuerdo, como llama de la memoria. La frase que preside el recuerdo e invoca la tragedia versa como sigue: “Go, stranger, and tell Sparta that here, obeying her commands, we fell.” Es este mensaje el que conforma el eje del poema. La información contextual que concentra el poema a través de este mensaje que se reproduce entre comillas con el imperativo actualizando un latente testimonialismo, asimismo se concentra en el énfasis sobre el término “obeyed”.

El motivo temático central es la conquista de Grecia por parte del ejército persa. La diferencia de efectivos en ambos bandos era enorme. El reducido ejército griego tomó posiciones en Termópilas, zona estratégica ya que a un lado se encontraba una gran montaña, y al otro el mar. Entre ambos únicamente había un paso estrecho que solo podían atravesar pocos hombres de una vez. La huida de la mayor parte de los efectivos griegos dejó a los espartanos bajo el mando de su rey Leonidas la defensa de la posición, en vano. Finalmente, unos trescientos hombres fueron fulminados.

El poema plantea una división fundamental en lo que a la relación y organización entre los seres humanos se refiere, en el contexto de la civilización griega clásica: la voluntad individual frente a la voluntad colectiva o de Estado. El concepto de ciudad en la Grecia Antigua exigía en nombre de los *nomoi* – agrupación de “leyes” y “costumbres” – bien sea escritos o bien orales, principios superiores a las voluntades individuales o a los casos concretos. Las decisiones concernientes a éstos últimos no tenían derecho más que a la calificación de “decretos” (*Psèphismata*) y se tomaban precauciones para que no fueran contrarios a las leyes. Cuando anteriormente citábamos el término “commands” en referencia a la frase inscrita en el

monumento a Leónidas y sus compañeros, en realidad se refiere a *nomoi*, un concepto que el poema de Emily Dickinson recoge en la acumulación de los conceptos de “nature”, “Law”, “lure”, “longing”, y “obeyed”³⁶. Percibimos así, que la clave interpretativa del poema radica en la dialéctica entre el individuo y la sociedad, y las formas de organización de ésta. La tragedia surge a través de esa brecha entre ambas dimensiones en el momento en que el soldado griego asume su destino trágico al aplicar la interpretación de los *nomoi*. El lenguaje del poema desprende cierto romanticismo fundamentado sobre el heroísmo del acto, sugiriendo que junto al concepto de “obediencia” se encuentra el vasto horizonte del concepto de amor a las leyes.

Tanto el contexto como la dialéctica que plantea el poema de Dickinson se filtra hacia la poética de Robert Lowell, especialmente perceptible en los libros *Imitations* (1961) y *For the Union Dead* (1964). En éste, aparece un poema titulado “Epigram” compuesto por seis versos y que anteriormente formaban la tercera estrofa del poema “Pigeons”, según anunciábamos:

Think of Leonidas perhaps and the hoplites,
glittering with liberation,
as they combed one another's golden Botticellian hair
at Thermopylae, friends and lovers,
the bride and the bridegroom –
and moved into position to die.

Este poema cobra un sentido especial en el contexto de la obra *Imitations* (1961), tal como analizaremos en el capítulo correspondiente. Adelantaremos, sin embargo, la importancia de las dimensiones privada y pública del ser humano bajo cuya existencia pervive de forma potente el mito de la tragedia clásica. En estos seis versos podemos observar cómo Lowell estetiza la escena

³⁶ Platón pone en boca de Sócrates, injustamente condenado a muerte, la autoridad de los *nomoi* dispuestos a recordarle, si buscaba la salvación en la fuga, que debía someterse ciegamente a sus propios errores con el fin de evitar el hacerlos morir, del mismo modo que rehusaría matar a sus padres. La soberanía interior de la *Polis* está construida sobre el prestigio de los *nomoi* y sobre el respeto que inspiran, sin el cual no hay vida colectiva posible.

histórica, la tragedia. Pero en el contexto del poemario mencionado, si en una primera lectura aparece como cierta brusquedad y cambio tenso de perspectiva, su situación en la secuencia – es el último poema – juega con la acumulación de significados desarrollados a lo largo del mismo. De esta forma, el poema “Pigeons” concentra los temas y motivos de la misma, y a su vez entronca con el primero, “The Killing of Lykaon”.

La particular posición perceptiva que la yoidad adopta en la interpretación de la Historia a través de personajes de importante incidencia en la imaginación lowelliana sirve de eje mediador entre esos dos ámbitos que venimos mencionando de forma intensa en el libro de poemas titulado *History* y que se publica en 1973. Este libro será analizado en el segundo capítulo en relación con el tratamiento de la elegía en la obra poética de Lowell. Sin embargo, aquí quisieramos incidir en la circularidad de los procesos poéticos en tal obra. Observemos, entonces, el poema titulado “The Spartan Dead at Thermopylae”, situado entre “Sappho to a Girl” y “Xerxes and Alexander”, pertenecientes al libro mencionado:

A friend or wife is usually right I think
 in her particular fear, though not in general –
 who told the Spartans at Thermopylae
 that their death was coming with the dawn?
 That morning Xerxes poured wine to the rising sun. . .
 in his army many men, but few soldiers,
 it was not a god who threatened Greece but man. . .
 Leonidas and his three hundred hoplites
 glittering with liberation, combed one another's
 golden Botticellian hair at the Pass –
 friends and lovers, the bride beside the bridegroom –
 and moved into position to die.
Stranger, take this message to the Spartans:
'We lie here obedient to your laws.'

Una reflexión inicial desencadena el proceso poético. En los dos primeros versos ya se enfatizan las dimensiones de lo particular y lo general. Siguen a estos dos versos iniciales una interrogación retórica que pregunta y a su vez reflexiona sobre la elección de esas personas que

deciden morir bajo los mandatos de los *nomoi*. El final del poema concluye con la dramatización en cursiva de la clave del mismo, el mensaje, la obediencia, que eran también eje del poema de Dickinson. Ambos poemas remiten de forma retrospectiva a los versos de Simonides de Ceos (556-468 a.C) que forman el epitafio a los “Trescientos caídos” en la batalla. La traducción al inglés versaría como sigue: “Go, tell the Lacedaimonians, passer-by, / That here obedient to their laws we lie”. Dos versos que combinan la sencillez de la expresión con la potencia del mensaje. El último verso del poema citado de Lowell aparece en cursiva debido a esta referencia, cambiando acaso la configuración pronominal de la tercera persona del plural a la segunda.

Debe observarse, por tanto, la importancia de la contraposición entre los ámbitos público y privado que Lowell se encarga de potenciar a través de la explicitación de la reflexión del hablante lírico sobre lo que hacíamos referencia. Así, la efectividad de este soneto es mayor: “A friend or wife is usually right I think / in her particular fear, though not in general”. Aquí la distancia entre el hablante lírico y el mensaje poético es muy estrecha debido a esa presencia del yo que profesa una reflexión. Sin embargo, en los versos que concluyen el soneto, la distancia entre el punto de vista y el mensaje poético es muy grande, permitiendo acaso analizar todos los matices de los versos que caen como una losa: “*Stranger, take this message to the Spartans: / ‘We lie here obedient to your laws’*”.

1.5 Secuencia Poética y Poesía de Presión Psicológica.

“The term ‘confessional poetry’ came naturally to my mind when I reviewed Robert Lowell’s *Life Studies* in 1959” (Rosenthal 1967: 25). Con estas palabras M. L. Rosenthal acuñó a finales de los años cincuenta del siglo veinte el término *Confessional Poetry*, dando lugar a

extremadas e inútiles generalizaciones posteriores en ocasiones fuera de contexto. Aquí seguimos, sin embargo, la visión del profesor John Haffenden quien expresó respecto a los poetas de la “Middle Generation” que “It is a critical convenience to call much of their work ‘Confessional’, a classification to which Berryman himself responded with ‘rage and contempt’” (Haffenden 1982: 2).

Precisamente el concepto “confessional” ha sido utilizado por John Berryman en numerosas ocasiones tanto en su obra poética como en ensayos sobre otros escritores. Un ejemplo ilustrativo es su texto titulado “Shakespeare’s Reality” donde Berryman explora el universo shakespeariano desde la relación entre la yoidad y la alteridad a partir de una frase incisiva de Coleridge al hablar de *Richard III*. Así, Berryman inicia su ensayo con la frase “so I begin with some confessions”, e inmediatamente procede a analizar el verso “Richard loues Richard, that is, I am I” a partir de la reflexión de Coleridge sobre ese verso: “an ensouling of experience by meditation” (Berryman en Haffenden 1999: 343). Berryman implica su yoidad en la recreación de espacios shakespearianos, implica sus sueños con los sueños de Ricardo III como personaje histórico y como personaje imaginario y artístico, en definitiva imprime su yoidad y su alteridad en el universo de Shakespeare. Por tanto, “confession” es un concepto complejo según puede observarse en este ejemplo de John Berryman que confirma la teoría de la proyección de la identidad de Norman Holland³⁷. La confesión se reinventa acaso, en términos de Julio Cortázar, en “autoacusación”: el poeta como “testigo de sí mismo” (1996).

El concepto de confesión posee un ropaje religioso cuya tradición retrocede hacia San Agustín, un punto de inflexión en la filosofía de la cura por la palabra. Este concepto implicaba la

³⁷ Norman Holland, siguiendo a I. A. Richards (*Principles of Literary Criticism*, 1924), desde una tradición emersoniana del pensamiento ha expresado que “interpretation is a function of identity”. Aquí se implica una teoría crítica donde el papel activo del lector en la experiencia literaria es esencial. El lector es así parte activa en la creación del significado del texto.

creación de un espacio íntimo donde alguien exorcizaba una culpa a otro, verbalizaba la culpa, esperando el perdón y consuelo divino. Por tanto, un proceso en estrecha relación con la jerarquía de poder. De esta forma, la revelación íntima en forma de confesión se sustenta y nutre de la experiencia personal que ha realizado una transgresión desde la perspectiva de una institución establecida, sus leyes y formulaciones fundamentales. Desde este punto de vista, confesión y autobiografía como revelaciones de esos espacios íntimos y secretos, revelaciones que verbalizan la culpa como concepto amplio, tiene mucho que ver con otro concepto de ropaje religioso: la epifanía. La codificación de mensajes y su revelación a través de la palabra poética, la combinación de vertientes públicas y privadas, la nueva estructura y el nuevo sujeto surgidos desde una nueva sensibilidad, la crisis de valores junto a la relectura y actualización de los filósofos de la sospecha como Nietzsche, Freud y Marx, formulaciones como las de Samuel Beckett que mantienen la inutilidad no sólo de la búsqueda de respuestas sino incluso la formulación de preguntas desde la radicalización existencial, muestran en las poéticas de la generación de posguerra una revisión y una reincorporación de procesos de revelación de la culpa desde la escritura autorreferencial donde la elevación pública del espacio íntimo conlleva importancia decisiva.

Este proceso va adquiriendo importancia estructural en la poesía de la segunda posguerra enraizándose en generaciones posteriores mostrando una historia fascinante en lo que a términos como confesión, elegía, culpa, autobiografía se refiere: el carácter público de hacer visible – revelación – la intimidad, la codificación poética de la revelación de la culpa como generador de la búsqueda de referentes con los que identificarse, son características fundamentales de las poéticas que nos ocupan. Pero son conceptos que se desacralizan sistemáticamente, que llevados a su vertiente extrema desembocan en poéticas como las de Allen Ginsberg o Sharon Olds. La locura, la homosexualidad, la masturbación, la violación, el incesto, las drogas, la degeneración

física y la enfermedad, la muerte en su aspecto y proceso más macabro (y aquí *leemos* el *Cristo muerto* de Hans Holbein en toda su potencia descalzadora pero también humana, una imagen y un proceso que sin duda retomaremos), son materia que se incorpora al discurso poético. Un proceso en el que profundizó Foucault, donde especialmente *leemos* a Deleuze en Ginsberg.

Diversos críticos de la importancia de Karl J. Weintraub, por ejemplo, se han encargado de localizar y definir las diversas categorías de escritura autorreferencial, así como la formación de la individualidad occidental desde una perspectiva diacrónica. La búsqueda de la actividad confesional escrita nos lleva ineludiblemente de vuelta a las *Confesiones* de San Agustín, que plantea la búsqueda de la cura del alma, insertándose en “el momento en que la aportación cristiana se injerta en las tradiciones clásicas” (aquí seguimos a Gusdorf 1987: 9).

Desde esta perspectiva, la escritura confesional aparece ineludiblemente ligada al principio religioso de la expiación de la culpa primero y de la cura por el *verbo* después. Sin embargo, este sentimiento aparece junto al deseo de permanencia en la memoria:

El que confiesa hace público algo personal e íntimo en un momento crítico [catárquico] que está públicamente justificado; logra que su imagen privada como individuo coincida con la imagen que otros individuos tienen de sí, transformándose en parámetro de una clase o tipo de individuos, con una imagen prototípica equivalente a una *imago* retórica. (Weintraub 1984)

Karl Weintraub hace referencia a la elevación del yo que confiesa al nivel de figura arquetípica a través de un proceso de ideologización de la intimidad. En este proceso el yo necesita ineludiblemente de la “presencia” del otro que se transfigura en interlocutor interviniendo en el discurso: el otro nos *significa*. Esta relación se caracteriza por ser una relación de poder en la cual existe una jerarquización y un proceso que funciona según los parámetros de la expiación de la culpa por parte del que se siente en el margen. En la literatura autorreferencial

se tiende a la asimilación del yo con patrones, imágenes o símbolos arquetípicos de tal forma que la expresión de la culpa a través de la palabra se reinterpreta desde la relación entre confesión y castigo:

El castigo da a la confesión un carácter patético: los hechos tienen un sentido de catástrofe. La confesión implica una inversión del orden social, en virtud de la cual el que está alto cae; esta desjerarquización tiene un aspecto carnalesco, semejante al destronamiento del rey falso. (Weintraub 1984)

Junto al concepto “confession” debemos atender la relación entre la secuencia poética y la poesía de presión psicológica. La primera es el marco genérico que provee un espacio adecuado para la expresión que viene nutrida por la segunda. En este sentido, debemos considerar que esta corriente funciona y se mantiene vigente como principio generador, encontrándose por tanto bajo una redefinición constante, matizable en función de la filosofía y de la perspectiva que adopte el discurso crítico.

M. L. Rosenthal y Sally Gall comienzan su investigación de forma potente y suficientemente explícita:

A ‘new’ genre, the modern poetic sequence, has evolved over the past century and a half or longer. It has emerged so naturally, so without fanfare, as hardly to be noticed [...] Its presence becomes abundantly obvious, for the modern sequence is the decisive form toward which all the developments of modern poetry have tended. It is the genre which best encompasses the shift in sensibility exemplified by starting a long poetic work “I celebrate myself, and sing myself,” rather than “Sing, Goddess, the wrath of Achilles”. The modern sequence goes many-sidedly into who and where we are *subjectively*; it springs from the same pressures on sensibility that have caused our poets’ experiments with shorter forms. It, too, is a response to the lyrical possibilities of language opened up by those pressures in times of cultural and psychological crisis, when all past certainties have many times been thrown chaotically into question. (Rosenthal 1983: 3)

Ambos críticos en su estudio programático sobre poesía “moderna”, *The Modern Poetic Sequence* (1983), teorizan en continuación del ya importante estudio de Rosenthal de 1967 titulado *The Modern Poets*, acerca del cambio de sensibilidad que se origina en el siglo

diecinueve a raíz del movimiento romántico y la expresión y forma que adopta esta sensibilidad. Rosenthal expresa que esta *nueva* sensibilidad en poesía viene expresada y desarrollada a través de la creación de marcos secuenciales, donde cada poema es independiente y a la vez dependiente de los demás poemas de la secuencia:

The modern sequence, then, is a grouping of mainly lyric poems and passages, rarely uniform in pattern, which tend to interact as an organic whole. It usually includes narrative and dramatic elements, and ratiocinative ones as well, but its structure is finally lyrical. Intimate, fragmented, self-analytical, open, emotionally volatile, the sequence meets the needs of modern sensibility even when the poet aspires to tragic or epic scope. (Rosenthal 1983: 9)

Por tanto, Robert Lowell provoca la concreción de la teoría de la secuencia poética en un momento social, cultural, y económico concreto, haciendo emerger lo que Rosenthal llamó poesía de presión psicológica como corriente fundamental fluyendo por las venas de la poesía escrita entre los años cincuenta y setenta, influencia que todavía se respira en la última década del siglo veinte. Tengamos en cuenta, por ejemplo, que *Omeros* de Derek Walcott se publica en 1990 o bien que *Birthday Letters* de Ted Hughes se publica en el año 1998. La presión psicológica forma parte de la definición de secuencia poética moderna y cobra una inusitada intensidad en las secuencias poéticas surgidas en la segunda posguerra hasta nuestros días. Por utilizar algunos ejemplos que recorren desde la década de los cincuenta hasta los noventa, mencionemos *Life Studies* (1959) de Robert Lowell, *Heart's Needle* (1959) y *The Fuehrer Bunker* (1977) de W. D. Snodgrass, *Ariel* (1964) de Sylvia Plath, *77 Dream Songs* (1964) de John Berryman, *Maximum Security Guard* (1970) de Ramon Guthrie, *The Far Field* (1964) de Ted Roethke, *Wodwo* (1969) *Crow* (1971) y *Birthday Letters* (1998) de Ted Hughes, o bien *Omeros* (1990) de Derek Walcott.

Así, de forma genérica, entendemos como secuencia poética la creación de tejidos poéticos que se encuentran bajo la activación de una misma voluntad estética como expresión, proyección

y concreción del sistema imaginario. Robert Lowell se ha referido a este proceso en múltiples ocasiones. Citaremos un ejemplo donde Lowell se refiere a uno de los libros de su “madurez” poética, *Notebook* (1969, reestructurado en 1970):

Notebook mixes the day-to-day with the history – the lamp by a tree out this window on Redcliff Square . . . or maybe the rain, but always the instant, sometimes changing to the lost. A flash of haiku to lighten the distance. Has this something to do with a rhymeless sonnet? One poem must lead towards the next, but is fairly complete; it can stride on stilts, or talk. (Lowell en Hamilton 1972: 31)

La relación entre el desarrollo temático y el ritmo en lo que a la codificación del mensaje se refiere, resulta decisivo. En este sentido, el poeta que participa de esta *sensibilidad moderna* se buscará a sí mismo en el proceso de creación y así también proyectará esa sensibilidad en los mensajes poéticos. El aspecto diferencial de este proceso es la construcción de momentos catárquicos, puntos donde la elaboración psíquica y emotiva adquieren altos grados de concentración. Son proyecciones que canalizan la acumulación de los significados esenciales del proceso significativo del mensaje poético convocando formal y conceptualmente momentos de máxima autorrealización y concentración energética. Este proceso va adquiriendo paulatinamente significados más amplios en el sentido que unas secuencias remiten a otras dejando entrever una cierta estructura orgánica en función de núcleos poéticos específicos. La voluntad estética subyacente a este tipo de escritura poética es la revelación de un trasfondo mítico inherente a cada existencia en la *Ecuación – Ser o no Ser* – como sistema estructural en constante proceso, desarrollo y modulación tanto interior como exterior, individual o colectivo, moldeado en esa serie de núcleos poéticos esenciales a los que hacemos referencia. Por tanto, un dilema que se reinventa como *Ecuación Trágica* en Robert Lowell. Esto demuestra que el análisis de la obra de un autor como Robert Lowell exige el estudio de la organización de los poemas de una secuencia

concreta, la estructura dialógica establecida entre ellos, y la forma en que remiten a contextos históricos y literarios de mayores dimensiones.

Recordemos, en relación con la teoría de la imaginación visual y la imaginación auditiva de T. S. Eliot, el concepto de Robert Frost, “the sound of sense”, donde conecta ambas “imaginaciones” definidas como la condición previa al acto poético. Esta idea nos motiva a ir perfilando el concepto que Rosenthal ha denominado *Units of Affect* (1983) como la concentración temporal y espacial de los formantes espirituales y físicos, así como de los diferentes niveles emocionales y psicológicos expresados en el acto creativo (momentos de máxima autorrealización y concentración energética): vinculado a este proceso observaremos que la entidad que tendemos a reconocer como yoidad (aquí leemos los procesos de proyección y autorrealización) se caracteriza por el fragmentarismo del yo que busca presencia textual, con todas sus ramificaciones, en toda su multiplicidad.

La autoconciencia del papel del poeta en la sociedad norteamericana de mediados del siglo veinte (y aquí leemos a Edmund Wilson en una interpretación histórica de la literatura) encuentra en Robert Lowell una expresión de sus obsesiones y contradicciones (Phillips 1977), pero sobre todo un afán por construir un sistema que le permita asirse a un mundo que se desploma, a un mundo cuya herencia es una tierra yerma o baldía sin un gran margen para la esperanza, en una asimilación de una profunda crisis de valores: “the burden of consciousness, the alienated music of civilization and its discontents” (Rosenthal 1983: 10). La forma o vehículo expresivo que surge para expresar esta “carga de la conciencia” es la secuencia poética³⁸.

³⁸ Leamos, nuevamente, a Julio Cortázar: “...Pero cuando el poeta es realmente grande...entonces no confiesa: se acusa” (1996: 146).

El escritor y crítico A. Álvarez, quien se implicó estrechamente en el movimiento y en los poetas que estudiaba³⁹, expresó la idea de que *Life Studies* de Robert Lowell se configuró como el exponente de una *nueva* forma de hacer poesía, en relación con la idea de Luis Simpson en *A Revolution in Taste* (1979). Para este crítico, los cuatro poetas que representan el cambio estilístico e imaginario realizado por los poetas de la segunda posguerra frente a las búsquedas *modernistas* (primeras décadas del siglo XX) conformando el movimiento que denomina como “Extremism” han sido Robert Lowell, John Berryman, Ted Hughes, y Sylvia Plath:

All begin with a thickly textured, wary, tensely intelligent style they inherited ultimately from Eliot, and progress, in their different ways, towards a poetry in which the means, though no less demanding, are subordinate to a certain inner urgency which makes them push continually at the limits of what poetry can be made to bear (Álvarez, 1990 (1971): 279).

Sin embargo, este proceso nutrido por la activación de la búsqueda no es homogéneo sino fragmentario y contradictorio: encontraremos en la obra de Lowell modulaciones imaginarias que ahora se centran en la propia yoidad, ahora en la política y sociedad de la época, creando una heteroglosia y una polifonía característicos en este poeta. Aquí Lowell se ha interesado en gran medida, a lo largo de su vida, por las estrategias de poder y el funcionamiento del deseo que van adquiriendo una mayor sofisticación a medida que su obra avanza. Pero este no es únicamente el caso de Lowell, ya que otros poetas afines realizan búsquedas paralelas que proyectan en diversos mitos y núcleos poéticos. En John Berryman, por ejemplo, detectamos una particular poética que definiremos como *Rhetoric of Delusion and Dispossession* para construir su particular *Estética de la Culpa*.

³⁹ Su discurso crítico y su interpretación de las corrientes de la poesía de la segunda posguerra puede seguirse en el libro *The Savage God: A Study of Suicide* (1971), donde realiza una genealogía del suicidio desde Dante hasta la contemporaneidad.

Precisamente se debe a Álvarez el acercamiento hacia una definición de otra de las dimensiones de la corriente de presión psicológica: “The operative word is ‘control’. The Extremist poets are committed to psychic exploration out along that friable edge which divides the tolerable from the intolerable” (Álvarez, 1990 (1971): 278). Álvarez fue uno de los primeros críticos en defender la poesía y los logros de Sylvia Plath en una coyuntura que en principio fue muy adversa debiendo enfrentarse en muchos casos a una crítica tendenciosa y manipuladora⁴⁰. Asimismo, fue este crítico quien situó tanto a Robert Lowell como a Sylvia Plath en la cabeza de ese movimiento⁴¹, una etiqueta, sin embargo, que no fue del agrado del propio Lowell.

La existencia de textos como *Poets in Their Youth* (1982) de Eileen Simpson, quien fue mujer de John Berryman, o *After Images* (1999) de W. D. Snodgrass, ayudan en gran medida a comprender la complejidad de estas sensibilidades desde una experiencia directa. Snodgrass, por ejemplo, dedica un capítulo de su libro que subtitula como “Autobiographical Sketches” a la reflexión sobre algunas clases y contactos con Robert Lowell, Randall Jarrell y John Berryman entre otros. Varias veces se refiere Snodgrass a Berryman como “dangerous” y “frightening”: “Unlike the quiet little man who walked about campus wearing a porkpie hat, this Berryman was frightening; I started avoiding him. He got into a fight with his landlord, thence into jail and finally out of town with the semester unfinished. He was already well into the drunken wallow of his later years” (Snodgrass 1999: 104), y respecto a Robert Lowell: “The incredible force and extension of Lowell’s mind seemed to me frighteningly involved with his extreme personality changes, his manic-depressive episodes” (Snodgrass 1999: 97). Incluso Snodgrass en el mismo libro llega a afirmar que estaba preocupado por la posible influencia negativa que podría tener

⁴⁰ Véanse, por ejemplo, los discursos críticos de Howard (1970), Butscher (1977) y Kenner (1979).

sobre Lowell en lo que a la lectura de su poesía se refiere, en concreto la secuencia *Heart's Needle*. Mencionemos, finalmente, que Snodgrass también tuvo etapas depresivas, sobre todo cuando fue separado de la hija de su primer matrimonio: "I even became afraid ... that he [Lowell] might be influenced by some of the more destructive elements of my own life and behavior" (Snodgrass 1999: 109).

1.5.1 Yoidad y Escritura Autorreferencial.

El concepto de yoidad es central al presente estudio. Entendemos como yoidad el compendio o conjunto de todo aquello que puede llamarse *Yo*, desde la sensibilidad subyacente a una entidad en proceso de formación constante – en un *hacerse* y por tanto un *decirse* – hasta el yo empírico como sujeto agente y paciente que debe desenvolverse en unas coordenadas espacio-temporales específicas, incluyendo al sujeto *cognoscente y pensante* (Bertelloni 1997), una unidad fragmentada y conceptual pero también una diferencia, una posibilidad. Y aquí leemos una estética romántica entendiendo el yo como proceso. Este concepto de yoidad implica una dependencia de la palabra. La yoidad se va construyendo paulatinamente en, y desde, la palabra en constantes itinerarios, búsquedas, caídas y elevaciones, donde el agua se impone como auténtica metáfora de los procesos subconscientes representando una yoidad inmersa en el infinito: "I learned not to fear infinity, / The far field, the windy cliffs of forever, / The dying of

⁴¹ También Richard Tillinghast, desde una perspectiva más distanciada sustituye el concepto "Confessional Poetry" por "poetry of personal extremity" (1995: 88).

time in the white light of tomorrow, / The wheel turning away from itself, / the sprawl of the wave, / The oncoming water” (Ted Roethke, *The Far Field*). La construcción de la yoidad, y así su concepto y redefinición, varía en cada época (Foucault), tratándose de un “yo complejo e intemporal a la vez que se actualiza en función de la alteridad y la relectura” (Bertelloni 1997).

Es característica esencial en las poéticas de los autores de la segunda posguerra la búsqueda de identidades a través de la autodestrucción simbólica que permitirá entonces la resurrección física y espiritual. El mito del Eterno Retorno (Nietzsche) se conforma como la expresión del ciclo que experimenta el ser en su recuperación del mito que sustituya los principios de la religión cristiana. El poeta necesita de la abstracción del proceso de retorno (“return”) para *decirse*, un proceso que cantó Whitman, pensó, anunció, y profetizó Nietzsche, que reinventa Roethke y que intelectualiza Lowell: “Todo se va, todo vuelve, eternamente gira la rueda del ser. Todo muere, todo vuelve a florecer” (F. Nietzsche, *Así habló Zaratustra*); “I dream of journeys repeatedly”, “I, who came back from the depths laughing too loudly”, “I am gathered together once more”, “I’ll return again, / As a snake or a raucous bird” (ejemplos de *The Far Field* de Ted Roethke); “The empty world, from which the last cry / Flapped hugely, hopelessly away / Into the blindness and dumbness and deafness of the gulf // Returning, shrunk, silent // To reign over silence” (Ted Hughes, *Crow*); “...body and gravity, / miraculously multiplied by its mania to return” (Robert Lowell, *Imitations*).

Jorge Luis Borges, en otra vuelta de tuerca, analiza la teoría del Eterno Retorno de Nietzsche con la ironía que le caracteriza. Del ensayo “Historia de la eternidad” destacamos las siguientes palabras: “Nietzsche quería ser Walt Whitman, quería minuciosamente enamorarse de su destino. Siguió un método heroico: desenterró la intolerable hipótesis griega de la eterna repetición y procuró deducir de esa pesadilla mental una ocasión de júbilo” (Borges 1936). En

este proceso arte y vida se confunden en el sentido “yeatsiano” del concepto, donde la yoidad renace en el arte plenamente, en toda su complejidad⁴².

La proximidad entre los conceptos de “historia” – lo que se cuenta – y “experiencia” – lo vivido – que expresan los textos del *modo confesional*, debe mantener al lector alerta en lo que se refiere a la interpretación del Romanticismo que ve la experiencia objetiva como proyecciones del espíritu y de la mente. Este *modo* tiende así a realizar narraciones autodiegéticas donde se enfoca el yo textual situándolo cada vez más en el centro del poema, extrañándose y fluctuando entre espacios, entre el sujeto y el objeto. En este sentido es de vital importancia no confundir la relación entre la estratificación de la yoidad y sensibilidades alienadas interpretando la existencia como solitaria y marginal que expresan las secuencias poéticas que vamos a analizar, con el proceso de colocación de una yoidad en el centro del poema como objeto de análisis, susceptible de ser diseccionado por la mirada crítica, irónica, paródica, destructiva, reconstructiva, pero sobre todo creativa, elegíaca y mítica. Por tanto, desde esta perspectiva se procede a la transgresión de interpretaciones tradicionales de la Historia planteando nuevas alternativas. Aquí se favorece la alternativa mítica en la expresión poética.

El fenómeno de la soledad es así individual, singular, pero también universal. Una idea que proviene directamente del Romanticismo. En consecuencia, el dolor que se desprende de ese sentimiento busca proyectarse desde la instancia individual hacia el reconocimiento en el sufrimiento colectivo, donde el lenguaje arquetípico se acaba imponiendo desde una mirada final

⁴² Recordemos, por ejemplo, el poema 5 de Emily Dickinson, cuyo eje orbita en torno al concepto de “return” en conexión con el sentimiento de aflicción. La última estrofa dice así: “Then will I not repine, / Knowing that Bird of mine / Though flown / Shall in a distant tree / Bright melody for me / Return.”

hacia las figuras míticas en las que autorreconocerse: “soledad es la *imagen* concreta del *concepto* abstracto alienación. Mientras que la alienación se piensa, la soledad se siente o, mejor dicho, se padece” (Mario Santí en O. Paz 1993: 83). Aquí, de nuevo, mito, poesía, y sueño, interactúan. Este hecho es conocido y utilizado por Robert Lowell, quien en *Life Studies* procede a una estratificación de la yoidad en la producción textual manipulando la información extratextual o biográfica (como archivo) en la recreación calculada de múltiples voces apoyándose en una característica polifonía y diversificación cronotópica. Se trataría, desde esta perspectiva, de utilizar la retórica de la autorreferencialidad y sus diversas figuras como la prosopopeya – bien el pronombre de primera persona, o bien la utilización de una *persona* que adopte esa función (máscara) – para lograr una impresión o efecto de verosimilitud, implicando al lector en un juego dialógico pretendiendo la ausencia de máscaras – pero siempre presente a través de la construcción de una serie de *figuraciones*: un proceso que bien podríamos definir, retóricamente, como presente a través de la impresencia. Y aquí debemos considerar la construcción de la presencia de un destinatario en el texto, y la lectura de Dylan Thomas en Lowell, especialmente en poemas como “O Make Me a Mask”, “I Dreamed My Genesis”, o bien “Altarwise by Owl-Light”. Este proceso se torna aún más complicado cuando ese sujeto como sensibilidad, como entidad psíquica a través de la estratificación de la yoidad, se reinventa constantemente en un proceso de autobúsqueda y de fijación de presencia en el texto, como es el caso de *Life Studies* de Robert Lowell, como paso previo a la transfiguración mítica. Por tanto entendemos la yoidad como proceso (en permanente proceso de construcción-destrucción), como nómada, no como entidad fijada.

El estudio y análisis de los textos que nos ocupan impone una indagación en los problemas de autorrepresentación, con especial énfasis en los procesos de indagación sobre el yo, los

procesos de búsqueda de la identidad y los procesos de construcción del mismo⁴³. En torno a la cuestión central de las ficciones del yo, interesa explorar, por una parte, la autobiografía como elaboración del yo en la relación texto/autor. Por otra parte, esto nos lleva a las formas de expresión, al discurso de la subjetividad y la relación entre lenguaje y sujeto. Finalmente, estos textos hacen surgir cuestiones en torno a los límites de la autorrepresentación, explicitando diferentes modelos del yo, así como componentes fundamentales de la identidad como el concepto de individualidad, la memoria individual y la colectiva, el yo público y el yo privado, y según los casos, la construcción de procesos míticos elevando el yo a niveles de representación de una época. En un ensayo que Robert Lowell publicó poco antes de su muerte, comparaba su actividad poética con una especie de viaje: “Looking over my *Selected Poems*, about thirty years of writing, my impression is that the thread that strings it together is my autobiography; it is a small-scale *Prelude*, written in many different styles and with digressions, yet a continuing story-still wayfaring” (Lowell 1977).

El Estructuralismo⁴⁴ convoca un punto de inflexión en el acercamiento riguroso a la escritura autorreferencial, en gran parte debido a su interés y enfoque sobre los procesos metalingüísticos, sobre procesos de realización de un lenguaje que reflexiona sobre sí mismo. El

⁴³ En “El otro” se narra el encuentro entre Borges anciano y Borges adolescente junto a un río, símbolo del transcurrir temporal. Borges presenta la lucha entre dos identidades diversas de un mismo sujeto, dando al desarrollo de la historia un movimiento dialéctico. La diferenciación con respecto al otro (proceso del espejo) se presenta como la condición para la autorrealización. El empleo de la máscara y la autobiografía se transforma en un procedimiento de ambivalencia: “Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro. / No sé cuál de los dos escribe esta página” (Borges 1992: 186). Borges crea en su ficción “Veinticinco de agosto, 1983” un personaje-narrador que denomina “Borges” e introduce en el relato datos verificables de su vida: de esta forma el autor busca reflejarse en la narración como personaje y narrador, busca la inscripción catárquica del cuerpo, una iluminación de la realidad exterior desde la propia imaginación, desde el sueño. Un escritor enraizado en la filosofía schopenhaueriana del mundo y la poética keatsiana del arte: “Cuando lo vuelvas a soñar, serás el que soy y tú serás mi sueño”, expresa el narrador en el cuento mencionado.

⁴⁴ Seguimos el concepto barthesiano de “Estructuralismo”: “El estructuralismo no es una escuela ni un movimiento, no existe razón alguna para restringirlo a priori al pensamiento científico [...] puede decirse, pues, que, en relación con todos sus usuarios, el estructuralismo es esencialmente una actividad, es decir, la sucesión regulada de un cierto número de operaciones mentales” (Barthes 1973: 256).

Estructuralismo describe, en todo caso, una disciplina intelectual que se desarrolla sobre todo a mediados del siglo veinte, bajo la influencia del Formalismo y la Escuela de Praga. Concretamente se asocia con el trabajo de académicos franceses que escriben tras la Segunda Guerra Mundial, cuyo momento álgido se podría localizar hacia los años sesenta. El Estructuralismo literario recibió muchas críticas debido a su tendencia excesivamente formalista, analizando los textos como sistemas cerrados independientemente de contextos sociales, históricos y económicos. Posteriormente, muchos de los cofundadores del Estructuralismo avanzarían en sus marcos de visión, cuestionando sus premisas iniciales, lo cual daría paso al llamado Postestructuralismo, intentando responder efectivamente a los movimientos del Nuevo Historicismo. Uno de los puntos centrales de discusión versaba sobre la reescritura de la Historia. Por ello, una de las grandes revoluciones del pensamiento postestructuralista es la concepción de que la unidad textual es una ilusión. Desde aquí establecen su objetivo primordial en la localización de las contradicciones surgidas entre el significado y la lógica inherente a los textos para consecuentemente proceder a su deconstrucción.

Pero aquí debemos dirigir nuestra mirada hacia la particular relación entre Robert Lowell y Lévi-Strauss. Un encuentro entre Lévi-Strauss y Robert Lowell quedó reflejado en un poema de *History* (1973):

Lévi-Strauss in London

Lévi-Strauss, seeing two green plants in a cleft
of a cliff choosing diverse ammonites,
imagined a crevasse of millennia spanned –
when he told me this in English, our hostess spoke French;
I left the party with a severed head.
Since France gave the English their tongue, most civilized
Englishmen can muck along in French. . .
I was so tired of camp and decoration,
so dog-tired of wanting social hope –

Is *structuralism* the bridge from Marx to death?
 Cézanne left his spine sticking in the landscape,
 his slow brush sucked the resin from the pines;
 Picasso's bullfighter's wrist for foil and flare –
 They cannot fill the crack in everything God made.

Se trata de un poema que irónicamente plantea la doble cuestión de que existirán siempre preguntas sin respuesta y que la perfección es inasible. La reflexión sobre la búsqueda de respuestas a través del arte, específicamente a través de dos pintores diferentes como son Picasso y Cézanne, tampoco puede rellenar los huecos dejados en la creación. Así se implica que la obra de arte no contiene verdades, sino acercamientos, búsquedas, procesos. En una indirecta alusión a su propia obra, se sugiere que el mundo es imperfecto y que el ser humano también lo es, por extensión. Y aquí radica un ataque irónico hacia Lévi-Strauss, partiendo de la anécdota de ese “encuentro” en Londres, que unos versos iniciales se encargan de enmarcar en una aliteración feista y una semi-rima que potencia el mensaje. Un mensaje que progresivamente avanza en la crítica hacia la sistematización intelectual de la acumulación metódica de datos antropológicos que resultan en una teoría disociada de la experiencia y el espíritu. Y aquí Lowell desprende su simpatía por la inspiración romántica, por la proyección de la luz mental sobre el exterior, por formar parte de un mundo fragmentario e imperfecto que metaforiza a través de “severed head”. Y así nos muestra cómo a raíz de una experiencia personal se procede paulatinamente a reflexionar sobre la relación entre el arte y la existencia. Pero incluso Lowell se permite realizar una conexión intertextual implícita entre su poema “The Severe Head” (*For the Union Dead*) y “Lévi-Strauss in London” (*History*).

Encontramos dos versos de importancia decisiva en este soneto de rima libre. El primero es una interrogación retórica: “is *structuralism* the bridge from Marx to death?”. Y aquí se encuentra

implícita la idea de que el Estructuralismo carece de repuestas ante las grandes preguntas, una de las cuales ha sido planteada ya en el poema sobre la imperfección del mundo y cómo la obra de arte representa y expresa ese mundo. El segundo verso que queremos enfatizar es el último del poema: “they cannot fill the crack in everything God made”. La obra de arte no debe aspirar a contener y representar la totalidad de lo existente, y por extensión, el ejercicio crítico o analítico tampoco debe aspirar a explicar la totalidad de la obra de arte, ya que siempre queda algo por definir, por explicar, por entender.

1.5.2 Reflexiones en torno a la reconstrucción del *Hero Demens*.

El abrazo entre el arte y la locura no es un tema novedoso. A lo largo del siglo veinte se desarrolla una constante reinención del concepto “locura”. Michel Foucault ha expresado en relación con los principios de exclusión y específicamente sobre la oposición entre razón y locura, que “desde la más alta Edad Media, el loco es aquel cuyo discurso no puede circular como el de los otros: llega a suceder que su palabra no contiene ni verdad ni importancia” (Foucault, 1999 (1979): 16-17). La historia provee de innumerables ejemplos donde el artista es situado en el margen y es visto como un loco subversivo, hecho que reproduce por ejemplo Ted Roethke en el poema “In a Dark Time” (*The Far Field*) interpretando la nobleza moral como característica intrínseca a la locura: “What’s madness but nobility of soul / At odds with circumstance? The day’s on fire!”. El yo en este poema de Roethke busca la fusión con Dios a través de un perverso desdoblamiento en la negrura de la oscuridad, un desdoblamiento que la *persona* de John

Berryman expresaba en su Canto, “we use our skins as wallpaper and cannot win” en una referencia tanto a la escritura como a la existencia: la locura no existe hasta que se verbaliza. El hablante lírico del poema de Roethke se siente observado por sí mismo, “My shadow pinned against a sweating wall” para terminar preguntándose “which I is I?”. Como la sensibilidad que habla en el poema “Edge” de Sylvia Plath, ambos utilizan la ambigüedad que provee la polisemia del término, “the edge is what I have” (“Edge”, Sylvia Plath), para experimentar su desposesión, su desmembración, su disolución, su destrucción, y en ese proceso – paradójicamente – su creación y revelación.

La poética de Emily Dickinson se encuentra en la antesala estética e imaginativa de estas revelaciones poéticas. Recordemos, por ejemplo, el poema número 435 que versaba así: “Much Madness Is divinest Sense - / To a discerning Eye - / Much sense- the starkest Madness - / ‘Tis the Majority / In this, as All, prevail - / Assent – and you are sane - / Demur – you’re sraightaway dangerous - / And handled to a Chain –”. Dos ideas fundamentales destacamos de estos versos de Emily Dickinson. En primer lugar, la relación entre la locura y una sensibilidad superior, divina; en segundo lugar, la idea de que la insurrección, el espíritu revolucionario, la tendencia a ir contracorriente es subversiva, conviriténdose inmediatamente en “otro” de cara a la institución vigente que se encarga de empujar al subversivo al margen. Una línea de pensamiento que se filtra desde el Romanticismo hacia la contemporaneidad.

John Berryman en su artículo sobre el poema “Skunk Hour” (*Life Studies*) de Robert Lowell se situaba a sí mismo y a Robert Lowell en la tradición de poetas suicidas rusos, ingleses y americanos (Berryman 1972). Esta tradición ha servido a Berryman para encontrar un espejo donde reconocerse. Por ejemplo, en el poema de Berryman titulado “A Winter-Piece to a Friend Away” se describe el dolor en un hospital para enfermos mentales donde se evoca el fantasma de

Friedrich Hölderlin. Berryman gustaba de acudir tanto a la tradición de los poetas suicidas y su sufrimiento, como a la racionalización de la locura:

To find anything resembling it, you have to look at two generations, at least that I think of offhand: the English poets of the nineteenth century – Beddoes, Darley and so on – and the Soviet poets just after the Revolution. . . . And Now! Well, I don't know. I don't know. Some people certainly feel it's the price you pay for an overdeveloped sensibility. (Berryman 1972)

La idea del poeta, del artista, situado en el margen, adoptó en Rimbaud tintes radicalmente trágicos, cercano a quien se busca John Berryman, expresando una cosmovisión estética que Kierkegaard ha expuesto en su análisis sobre la actitud romántica del dolor existencial del artista, en parte víctimas de los “ecos demoledores de incomunicación” (Pérez Gallego 1992: 271), hasta el punto que Berryman utilizaría la referencia arquetípica del Cristo crucificado para añadir su característica e inquietante ironía: “I hope to be nearly crucified”. Estos poetas de posguerra heredan (conscientemente sin duda en los casos de Lowell y Berryman) la actitud visionaria y profética de Rimbaud, inscribiéndose así en su contexto contemporáneo en “the ones that burn” (Malcolm Lowry), reinterpretado por Berryman como “it is our kind to wound” desde una perspectiva generacional.

Schopenhauer también sitúa al genio y al artista en el margen, realizando una comparación a través de la metáfora de la luz entre la inteligencia mediocre y la superior. Si la mediocre es como una linterna, la superior es como el sol que lo ilumina todo. Según Schopenhauer, el genio no puede vivir de forma “normal”; el artista siempre encuentra en su camino algún obstáculo que le impide armonizarse con su rutina diaria o su *day by day* (Lowell):

Podríamos definir al genio como la objetivación suprema del conocimiento. Su condición es una cantidad de inteligencia considerablemente superior a la necesaria para el servicio de la voluntad. Ese exceso de inteligencia es el que percibe realmente el mundo, es decir, el

que le percibe objetivamente del todo y luego crea, poetiza y piensa. (Schopenhauer 1927: 828)

Efectivamente, tanto Robert Lowell como John Berryman coincidían en la creencia de que la inspiración visionaria y la locura compartían habitaciones conjuntas donde las revelaciones que allí experimentaban escapaban a la “normalidad” – a la mediocridad también. Por otra parte, este sentimiento se asimila a complejos sentimientos de culpa, sentimientos que intentaban abstraer, universalizar, elevar a la categoría de arquetipo para poder convivir con el dolor y el sufrimiento de una inasible cotidianeidad.

Como ejemplo ilustrativo, en poemas tempranos como “Her Dead Brother” y “The Death of the Sheriff” (*The Mills of the Kavanaughs*), Robert Lowell explora los márgenes, la exclusión, el otro, tanto desde procesos conceptuales como desde instancias formales. Se trata en ambos casos de poemas que contienen dos secciones de estrofas de diez versos. Este patrón únicamente se rompe en el primero de estos poemas, donde el esquema de la rima varía constantemente. El eje temático en ambos poemas explora el incesto y su consiguiente remordimiento en forma de culpa que progresa hacia sentimientos de suicidio. Aquí la penetración del mundo onírico y la culpabilidad registrada por la memoria, por el recuerdo, envuelve estos dos poemas inquietantes en cohesión con una patente violencia lingüística, ocupando así ambos espacios, el del *ser* y el del *no ser*.

Según Foucault, recordemos, la racionalidad occidental se constituye y define en función de una serie de exclusiones, a saber, *lo otro* que engloba conceptos como la locura o la enfermedad. En su *Historia de la locura* Foucault ha observado que nuestra cultura moderna está montada sobre un proceso de oposición/exclusión. De su análisis se desprenden dos ideas fundamentales: el proceso de exclusión de la locura, y la idea de que la sociedad occidental necesita para la

construcción y confirmación de su propia identidad practicar esos procesos de divergencia/exclusión. Y aquí no podemos dejar de leer textos como *El Proceso* de Kafka o bien *Invisible Man* de Ralph Ellison, por mencionar dos trabajos de naturaleza y tradición bien distinta compartiendo, sin embargo, esos procesos de exclusión desde expresiones estéticas. La *Arqueología del saber* desenmascara los mecanismos de tal oposición para enseñar que la razón y su representación institucional implica excluir a lo otro de sí mismo – la diferencia – internando y hospitalizando al loco. De esta forma, éste se constituye como ausencia o rechazo del logos y también de la institucionalización del saber. Esta institucionalización que ordena el encarcelamiento o exclusión de la diferencia, describiendo su lenguaje como palabra manchada amordazando esa posibilidad encuentra salida en lo que Cioran describe como “el consuelo por un posible suicidio ensancha en el espacio infinito el ámbito en que estamos sufriendo”.

1.5.3 El Sistema Imaginario de Robert Lowell contra el marco de la poesía contemporánea.

Nuestra intención aquí es situar el sistema imaginario de Robert Lowell contra el marco de la poesía contemporánea ejemplificada en varias corrientes y secuencias representativas del período histórico que nos ocupa. Las secuencias líricas que se podrían englobar bajo la rúbrica de poesía de presión psicológica en sus diferentes *modos* ocuparían una inmensa bibliografía. Aquí no demos obviar la importancia de la poética de William Wordsworth (y mencionemos que *Spots of Time* es un concepto importante) en cuanto al llamado modo meditativo y las estrategias de autorreferencialidad en poesía *moderna*. De esta forma, siguiendo la estela e invocando la modernidad de, por ejemplo, Emily Dickinson, la poesía posterior va a demostrar una tendencia generalizada a invocar a través de la palabra poética “the pressure of explosive psychological forces into the foreground” (Rosenthal 1983).

Por otra parte, los poetas que nos ocupan no dudarán en hacer uso de la ironía, la desacralización (*bathos*), o bien de las técnicas de la *antipoesía*, cuando se trata de subvertir los lugares comunes del sentimentalismo convencional o proceder a la ruptura sistemática de convenciones culturales y literarias. Y aquí la revolución no es únicamente conceptual sino también lingüística. Si bien un corte en un dedo da lugar en el caso de Sylvia Plath a profundas reflexiones existenciales, en Lowell y Berryman la asimilación de registros lingüísticos marginales y coloquiales interconectados con registros cultos y técnicos sirven de espacio donde reconocerse.

Debemos atender, por tanto, la complejidad del concepto de “bathos”, un proceso recurrente en la poesía de posguerra. Tengamos en cuenta que etimológicamente “bathos” proviene del griego, cuyo significado es “fondo” o el espacio existente “debajo de”, desde la perspectiva espacial de la profundidad. En el nivel imaginario, remite a procesos de desacralización que dirige nuestra mirada, ineludiblemente, hacia el siglo dieciocho en la tradición de la literatura inglesa. Siguiendo los parámetros paródicos que estructuran el pensamiento de Alexander Pope, en 1728 publica *Peri Bathous, or, Of the Art of Sinking in Poetry*, donde expresa que llevará al lector a un viaje imaginario: “lead them as it were by the hand...the gentle downhill way to Bathos; the bottom, the end, the central point, the non plus ultra, of true Modern Poesy!” Un pensamiento moderno y elegante cargado de ironía que llama la atención por la profundidad y alcance de la autoconciencia de los procesos creativos.

La gran diversidad de tendencias y formas que adopta la poesía de posguerra no tarda en recogerse en antologías siguiendo el camino realizado en dos colecciones de poemas sobre el

tema de la guerra en las recopilaciones de Richard Eberhart⁴⁵ y Oscar Williams: *War and the Poet* y *The War Poets*, respectivamente. Una gran variedad de temas y estilos surgen a escena. Cuando ocurren las muertes de Hemingway y Faulkner en 1961 y 1962 respectivamente, Lowell es ya una figura prominente en la vida cultural norteamericana. Sin embargo, la siguiente reflexión de Lowell realizada en 1961 induce al escepticismo: “It’s quite hard to think of a young poet who has the validity of Salinger or Saul Bellow”. Lo cierto es que entre una multiplicidad de tendencias poéticas surge acaso un doble proceso: una reacción y cuestionamiento del *Modernismo* norteamericano (que no debe confundirse con el hispánico) y un re-descubrimiento del también Romanticismo norteamericano. Este doble proceso se reduciría, incluso hasta extremos equívocos, a una oposición esquemática en función de una terminología que se hizo al uso rápidamente. Es el caso de Ferlinghetti y su distinción entre la poesía de la “torre de marfil” (“ivory tower”) y la poesía de la calle (“poetry of the streets”), la oposición de cierta parte de la crítica entre “academic poetry” y “beat poetry”, la actualización de tradiciones en términos de Philip Rahv como “pale face” (en referencia a Poe y Henry James) y “red skin” (en referencia a Melville y Mark Twain). Estas distinciones reductivas, las identifica Ihab Hassan (1973) con la oposición estructural de Nietzsche entre lo apolíneo y lo dionisiaco. Una idea, no obstante, que nos induce a pensar en Lowell con su división entre “raw” y “cooked”, así como en John Berryman y la poesía que hiere y la que no hiere (retomemos el camino del verso “It is our kind to wound”, *His Toy, His Dream, His Rest*) atacando abiertamente la poesía intelectual y metafísica de Wallace Stevens.

⁴⁵ Richard Eberhart además de poeta fue profesor de Robert Lowell en el St. Mark’s School de Massachusetts, donde Lowell cursó el bachillerato (1930-35). Eberhart significó para Lowell una de las influencias más importantes en sus años de formación. En el poema “St. Mark’s, 1933” incluido en *Day by Day* (1977), Lowell rememora aquellos años en un poema destructivo donde la propia voz que fluctúa entre el presente y el pasado se confronta a las voces de los otros niños del colegio.

La mirada mítica combinada con la crisis provocada por la guerra y la búsqueda de nuevos elementos de expresión, encuentran en Randall Jarrell un poeta interesante, junto a Delmore Schwartz, en cuanto a las posibles direcciones que podría adoptar la poesía en la Norteamérica de la segunda posguerra. En el poema “Losses”, como ejemplo ilustrativo, Jarrell⁴⁶ expresa la angustia producida por el remordimiento desde su experiencia como piloto de las fuerzas aéreas bombardeando y matando masivamente sin “ver” a las víctimas, en una crítica descorazonada al sinsentido de la guerra, enfatizando formalmente el fonema dentoalveolar /d/ para resaltar con la aliteración el concepto de muerte que genera una sensación de absurdo en la creación de ese patrón de repetición conjunta del fonema dentoalveolar sordo y el sonoro. Esta sensación de absurdo duplicado en el nivel formal no hace sino cohesionar con el tono, la voz, y el mensaje del hablante lírico que expresa ese sinsentido de la guerra resaltado a través de las interrogaciones retóricas:

[...]

They said, “Here are the maps”; we burned the cities.

It was not dying – no, not ever dying;
 But the night I died I dreamed that I was dead,
 And the cities said to me: “why are you dying?
 We are satisfied, if you are; but why did I die?”

⁴⁶ Randall Jarrell nació en Nashville, Tennessee, y se graduó en la universidad de Vanderbilt. Tras la Segunda Guerra Mundial, en la que participó como piloto del ejército del aire, fue profesor en el Women’s College de la Universidad de North Carolina, y también se convirtió en figura importante del mundo cultural del momento, trabajando en el *Partisan Review*, y otras revistas culturales. Randall Jarrell supuso un constante punto de referencia para Robert Lowell, quien tenía en gran estima la crítica del primero en lo que a su obra se refiere. El tercer poema en *History* (1973) dedicado a Jarrell dice así: “They come this path, old friends, old buffs of death. / Tonight it’s Randall, his spark still fire though humble, / his gnawed wrist cradled like *Kitten*. “What kept you so long, / racing the cooling grindstone of your ambition? You didn’t write, you rewrote. . . But tell me Cal, why did we live? Why do we die?”. Con decidida nostalgia, Lowell rememora las conversaciones con su amigo, adoptando en este caso la voz ficticia del otro. Randall Jarrell se convirtió, sin pretenderlo, en el emblema de una transición. Si escribió poemas de profunda inmersión en los sufrimientos y consecuencias de la Segunda Guerra Mundial conformando una crítica descarnada sobre la misma, también abrió nuevos caminos en la segunda posguerra sumergiéndose en una crítica meditada sobre la realidad inmediata a través de empujar la razón hasta su pesadilla haciendo emerger el surrealismo subyacente.

Mencionemos, finalmente, que en el *modo meditativo* se observa acaso una tendencia a retorizar y serenar aquellos procesos y sentimientos que en el modo confesional se constituirían como puntos de máxima concentración energética. En el primero, ese punto de máxima concentración se disuelve en una tendencia a la intelectualización del hecho que permite realizar una particular filosofía o interpretación de la existencia a través de la palabra poética: es el caso tanto de Wallace Stevens como de Auden. Según Rosenthal, uno de los nexos entre ambos modos es el sentimiento de culpa como motivo literario en conexión con el concepto de “inocencia” que va a derivar en constante y sistemático trabajo, elaboración y reescritura, hasta considerarlo como una estética particular, fundamentado sobre una retórica también específica.

1.5.3.1 Ted Roethke: Una mirada oblicua hacia la poética de Robert Lowell.

En la coyuntura contemporánea de Robert Lowell, Ted Roethke publica *The Lost Son* (1948, aunque seguimos la edición de 1975). Se trata de una secuencia compuesta en cuatro secciones, cada una de las cuales consta de un número variado de poemas. Es la cuarta sección la que da título al libro, compuesta por “The Lost Son” elaborada secuencialmente en cinco poemas, “The Flight”, “The Pit”, “The Gibber”, “The Return”, y “It was beginning winter”. Los tres siguientes llevan por título “The Long Alley”, “A Field of Light”, y “The Shape of the Fire”. Cabe decir que esta secuencia *The Lost Son* encuentra continuación en los dos libros siguientes, *Praise to the End* (1951) y *The Waking* (1953).

Ted Roethke es un poeta profundamente consciente de la fuerza generadora de la secuencia poética⁴⁷. Diseña sus libros de poemas siguiendo una serie de curvas que se modulan en función de la presión psicológica que subvierte cada instante:

The Lost Son took us from the stage of raw terror at the demands of actual life – the brutality of nature and of death, the challenge of adult sexuality – to a phase of self-repossession through identification with the father’s daily world and so onward to a final, calmly affirmative, but really unearned resolution. (Rosenthal 1967).

El eje que hilvana los diferentes pasajes del libro viene indicado en el título, de importancia decisiva: una desposesión (John Berryman) y una búsqueda que desde el inicio adquiere carácter mítico. “The Lost Son” hace referencia no sólo al nivel mítico personal sino también colectivo según el texto bíblico. Esta estructura será trabajada a lo largo de toda la secuencia con sutiles recordatorios simbólicos como es la asimilación en el lenguaje del arquetipo a través del símbolo del pez, enlazando a su padre individual con la figura patriarcal de toda una cultura, Cristo.

Por otra parte, la búsqueda que realizan estas sensibilidades que recorren la secuencia expresándose a través de un hablante lírico en primera persona recuerda en gran medida a la sensibilidad y la violencia lingüística de la secuencia *Wodwo* (1967) de Ted Hughes por una parte, y por otra, la conciencia que habla en la trilogía narrativa de Samuel Beckett. El “terror íntimo” (Pérez Gallego 1992) que desprende la poética de Roethke parte de la pregunta que esas conciencias de las secuencias de Hughes y Beckett se preguntan en relación no ya por la identidad sino por la misma esencia del ser: “What am I”.

En la secuencia titulada *The Lost Son* el viaje hacia el interior, el despojamiento de toda vestidura o disfraz, incluso del traje que conforma la propia piel, se inicia desde una suerte de

⁴⁷ *The Far Field* (1964) es una de sus secuencias de mayor cohesión, observable en los títulos de cada sección:

submundo oscuro, una matriz de algas y lodo. El cuerpo como casa propia adquiere la energía de la conciencia o la psique que habla (Bachelard 1957). La secuencia se inicia, entonces, con dos poemas titulados “Cuttings” donde esta conciencia describe su extrañeza respecto a aquello que observa, incluyendo su propia fisiología. Este cuerpo que retoma la vida debe desatarse de las ataduras, los nudos, los obstáculos – del cordón umbilical – de las raíces de donde procede. Ambos poemas están trabajados en torno a la idea de los lazos y la necesidad de desprenderse de esos lazos hacia la libertad. Una libertad que desemboca en la afirmación del arte, en la creación y plasmación del poema. Este proceso en Roethke está estrechamente vinculado al agua, símbolo de regeneración y de vida, y también de los procesos del subconsciente:

I can hear, underground, that sucking and sobbing,
 in my veins, in my bones I feel it, -
 the small waters seeping upward,
 the tight grains parting at last.
 When sprouts break out,
 slippery as fish,
 I quail, lean to beginnings, sheath-wet.

Sin embargo, si el lector espera respuestas finales o conclusiones a los procesos, puertas cerradas, se encontrará con las expectativas rotas, de tal forma que este proceso de búsqueda, de extrañamiento y sorpresa en la regeneración, funciona en círculos, a palpitaciones o impulsos, sin una conciencia homogénea, sin un yo cohesionador, sino una entidad fragmentada.⁴⁸ Es un ejemplo característico del proceder del pensamiento nómada (Deleuze) donde el lenguaje aprisiona y empuja al logos hacia el borde de tal manera que termina por descentrarlo.⁴⁹

“North American Sequence”, “Love Poems”, “Mixed Sequence”, “Sequence, Sometimes Metaphysical”.

⁴⁸ Véanse, por ejemplo, ciertos poemas de *Words for the Wind* (1958), como “Dream”, “The Voice”, “The Other”, o “The Exorcism”. En la segunda sección de este último, leemos: “In a dark wood I saw – / I saw my several selves / Come running from the leaves, / Lewd, tiny, careless lives / That scuttled under stones [...]”, y unos versos más adelante, “I was myself, alone”, un verso separado de la estrofa, puesto en primer plano, como máxima autorrealización del sentimiento de soledad, apuntando ineludiblemente a *Life Studies* de Robert Lowell, especialmente el poema que concluye la secuencia, “Skunk Hour”.

⁴⁹ En sus primeros poemas, y así ocurre en *The Lost Son*, los términos “edge” y “field” son fundamentales. El trabajo de los mismos adquiere en Roethke un simbolismo complejo y profundo hasta el punto de ser

Cualquier intento de consolidación de un yo acaba por diluirse y ramificarse, una sensibilidad que se autoconsume en un acto de canibalismo hacia sí mismo. La sensibilidad no reconoce el cuerpo propio, lo siente como extraño, pero desea incorporarlo a su ser, un ser que se define únicamente como conciencia y sensibilidad, la única entidad que reconoce, tal vez el único centro que se resiste a ser engullido:

Up over a viaduct I came, to the snakes and sticks of another winter,
a two-legged dog hunting a new horizon of howls.
The wind sharpened itself on a rock;
a voice sang:

Pleasure on ground
has no sound,
easily maddens
the uneasy man.

Who, careless, slips
in coiling ooze
is trapped to the lips,
leaves more than shoes;

must pull off clothes
to jerk like a frog
on belly and nose
from the sucking bog.

My meat eats me. Who waits at the gate?
Mother of quartz, your words writhe into my ear.
Renew the light, lewd whisper.⁵⁰

El proceso de búsqueda de la luz y libertad, de salida de la oscuridad y del abismo, de búsqueda de vida y de conocimiento, revela la profunda actividad metatextual de la secuencia. La reflexión sobre la creación artística es constante. Se crea así un paralelo a través de ese “terror

caracterizadores de su estilística, su imagería y de su poética, en definitiva. Roethke es consciente del poder acumulativo en cuanto a los posibles significados en los diferentes niveles que van adoptando estos conceptos-símbolos, tal como demuestra en la secuencia *The Far Field*. De esta forma, se puede realizar una especie de genealogía de ambos símbolos que muestra el funcionamiento de las curvas del movimiento imaginario del autor, de la corriente de Presión Psicológica que genera y modula ese movimiento, así como la organización de cada tema y motivo que fluyen en la Secuencia poética. Por otra parte, en el símbolo “edge” se puede observar la readaptación a la poética personal en el caso de Sylvia Plath.

⁵⁰ Los ecos temáticos y lingüísticos en *Wodwo* de Ted Hughes son sugerentes.

íntimo” (Pérez Gallego 1994) sobre un proceso existencial y creativo profundamente doloroso. Los tres ejes son evidentes: el sufrimiento propio en una constante autodestrucción y regeneración – metamorfosis – en un ámbito líquido; su correspondencia mítica con la figura del redentor (arquetipo del sufrimiento) que al igual que esa sensibilidad anterior que habla sale de la oscuridad en busca de la luz (“the redeemer comes a dark way”); finalmente, está el proceso escritural que la conciencia siente como un proceso doloroso.

Estos poemas de Roethke que titula como “Cuttings” de potente incidencia metapoética situados estratégicamente al principio de la secuencia, nos remiten a dos poemas de diferentes autores que desde esferas distintas reflexionan sobre la creación poética desde la transfiguración y construcción de un bestiario: son los casos de “Eating Poetry” de Mark Strand, poema que habíamos adelantado anteriormente, y “The thought Fox” (*The Hawk in the Rain*, 1957) de Ted Hughes. La reflexión sobre el acto creativo viene establecida, en ambos casos, ya desde los primeros versos:

Ink runs from the corners of my mouth.
There is no happiness like mine.
I have been eating poetry.

The librarian does not believe what she sees.
Her eye are sad
and she walks with her hands in her dress.

The poems are gone.
The light is dim.
The dogs are on the basement stairs and coming up.

(Mark Strand, “Eating Poetry”)

I imagine this midnight moment’s forest:
Something else is alive
beside the clock’s loneliness
and this blank page where my fingers move.

Through the window I see no star:

Something more near
 though deeper within darkness
 is entering the loneliness:

Cold, delicately as the dark snow
 a fox's nose touches twig, leaf;
 two eyes serve a movement, that now
 and again now, and now, and now

sets prints into the snow
 [...]

(Ted Hughes, "The Thought Fox")

En ambos poemas, el sujeto de la acción, el desencadenante del proceso poético es la imaginación y la proyección del yo. La transfiguración no tarda en producirse. En el poema de Hughes el hablante utiliza, de forma evidente, el juego de palabras entre "eye" y "I" para la explicitación del "doble" que se está creando hasta llegar a la consecución de la transfiguración con la plasmación del zorro como inscripción simbólica del poema, un símbolo que proviene de la oscuridad y la profundidad del subconsciente desencadenado, según vemos, por la imaginación que va uniendo el subconsciente con el mundo onírico. Y aquí retomamos el verso "printing proud-hoofs" pertenecientes a *Henry V* según analizábamos con referencia a la reescritura de la historia en clave dramática en William Shakespeare. Esto se encuentra realizado en el poema por la recurrencia y énfasis sobre el concepto de soledad, aislamiento, extrañamiento y alienación: obsérvese la repetición formal del sufijo que compone el término "loneliness" repetido en la primera y segunda estrofa, y doblemente realizado por encontrarse a final de verso y al final de la segunda estrofa cuyos dos puntos van a introducir una secuencia que formalmente va a carecer de puntuación hasta, prácticamente, el final del poema (antepenúltimo verso de la última estrofa) y cuyo eco se ve reproducido en "darkness", "greenness", "business", y "starless".

Por otra parte, el poema de Mark Strand comparte analogías estructurales con el poema de Hughes, ya que desde una inicial referencia al acto de la creación con el matiz que ya habíamos

observado respecto a ese proceso de *Canibalismo Textual* enraizado en procesos metatextuales, de nuevo el desencadenante del proceso viene desde las profundidades del subconsciente y del mundo onírico. Podemos comparar, por ejemplo la segunda estrofa del poema de Hughes con la tercera estrofa del poema de Strand, donde leemos: “The dogs are on the basement stairs and coming up”. La estrategia de expresión alienante, sin embargo, es de naturaleza diferente entre ambos poemas, dado que en el poema de Strand se utiliza un segundo personaje, “the librarian”, que sirve de contextualización y también de referente externo frente al yo que se transfigura. Un referente que se caracteriza por una lejana tristeza y la incompreensión contrastando de forma potente con el yo poemático que surge caracterizado por la dicha o la felicidad: “There is no happiness like mine” (segundo verso, primera estrofa), o bien “I romp with joy” (último verso del poema). Finalmente, son comparables los dos últimos versos de cada poema, que concluyen con la transfiguración simbólica del bestiario “dogs” – “fox” y la transfiguración textual al plasmar la imaginación en el papel, la confirmación del arte: “The window is starless still; the clock ticks, / The page is printed” (“The Thought Fox”) y “I am a new man. / I snarl at her and bark. / I romp with joy in the bookish dark” (“Eating Poetry”).

Si retomamos la poética de Ted Roethke, observaremos que *The Far Field* (1964), tal como analiza Cándido Pérez Gallego (1994), es un libro de poemas donde se reescribe, readapta, e interpreta la poética de Walt Whitman a múltiples los niveles. El libro está dividido en cuatro partes bajo las siguientes rúbricas: “North American Sequence”, “Love Poems”, “Mixed Sequence”, y finalmente con ironía, “Sequence, Sometimes Metaphysical”. La sección que da título al libro, “The Far Field” está situado en la primera parte del libro. Cabe decir, que la organización secuencial se estructura en torno a la metáfora del viaje. Así, el poema se inicia con el verso “I dream of journeys repeatedly” en progresión y acumulación de significados desde el

primer poema que abre la secuencia, “The Longing”, cuyo inicio dice así: “On things asleep, no balm: / A kingdom of stinks and sighs, Feter of cockcroaches, dead fish, petroleum...” Tras este poema aparecen otros dos en relación con la metáfora del viaje interior, “Meditation at Oyster River” y “Journey to the Interior”. “The Far Field” está, por tanto, directamente enlazado con este último cuya primera estrofa expresa: “In the long journey out of the self, / There are many detours, washed-out interrupted raw places / Where the shale slides dangerously / And the back wheels hang almost over the edge”.

1.5.3.2 Recasting: *Anatomía de un enigma*.

Estas palabras demuestran que nuestro acercamiento a la obra de Robert Lowell ha sido multidisciplinar – nutrido por instrumentos lingüísticos, literarios, filosóficos, y míticos – teniendo en cuenta que el objetivo fundamental de nuestra investigación es tanto el estudio de la construcción del sistema imaginario de Robert Lowell, como su trabajo de la secuencia poética y su inmersión en la poesía de presión psicológica (el análisis de su funcionamiento como principio generador). En este sentido coincidimos esencialmente con el discurso crítico de Majorie Perloff cuando expresa que “Lowell’s imaginative universe has a highly articulated structure” (1973: 55).

La aseveración que abre la novela de Saul Bellow titulada *Herzog* (1964), escritor nacido en el año 1915, bien podría inscribirse como la expresión o ejemplo de la sensibilidad de gran parte de los escritores estadounidenses de la generación de la segunda posguerra: “If I am out of my mind, it’s all right with me, thought Mosses Herzog.” Se trata de una frase realzada en primer plano iniciando la novela. Es una declaración presentada en estilo libre indirecto como primer y fundamental paso en la perspectiva de la profundización del proceso existencial del protagonista.

Un movimiento que engarza con la estética y la construcción del *Hero Demens* desde la poética de diversos escritores de la generación de la segunda posguerra. Así, Mosses Herzog vive obsesionado con implantar su presencia en el texto a través de la escritura obsesiva de cartas como salida a la experiencia de una crisis existencial presentada inicialmente como consecuencia de la ruptura matrimonial, configurándose la destrucción de su propia mente como metonimia de la decadencia de la sociedad de la época. La partícula condicional “If” que abre el libro conlleva importancia estructural, presentando, a su vez, una frase funcionando de forma independiente para realzar la duda y la actitud del protagonista⁵¹. Asimismo, se construye un contraste fundamental a través del verbo “thought” implicando el mundo íntimo al protagonista: “thought Mosses Herzog”, mientras que en el inicio del segundo párrafo se enfatiza la vertiente opuesta: “some people thought”. La particular tensión entre estas dos dimensiones, la privada y la pública, van a caracterizar tensional, vital y existencialmente, la escritura de una generación en plena crisis de valores.

Por otra parte, junto a estas dos dimensiones, la estrategia narrativa mencionada anteriormente, permite relativizar el mundo exterior, posibilita la entrada en el mundo interior del personaje y realzarlo, e introduce la estrategia que va a seguir esta prodigiosa novela donde se elabora de forma extraordinariamente compleja la siempre inasible correspondencia o

⁵¹ Se trata de la expresión gramatical de una cosmovisión característica: la duda existencial. Podríamos citar múltiples ejemplos, sin embargo nos limitaremos a uno clásico y uno contemporáneo. Debe recordarse, entonces, el soliloquio de Macbeth en I.vii.1-28: “If it were done when ‘tis done, ‘twere well / It were done quickly; if th’assassination / could trammel up the consequence, and catch / With his surcease success, that but this blow / might be the be-all and the end-all”. La partícula “if” que abre el soliloquio introduce el mundo de la duda existencial que va a ir expresando Macbeth, una partícula que concentra en un punto toda la inmensidad de la duda y la angustia que se despliega dialécticamente desde el inicio de la tragedia. El segundo ejemplo que queremos sacar a relucir concierne al Canto 29 incluido en los *77 Dream Songs* de John Berryman: “If only the strange one with so few legs would come, / I’d say my prayers out of my mouth, as usual / I’m too alone. I see no end. If we could all / run, even that would be better. I am hungry. / The sun is not hot. / It’s not a good position I am in. / If I had to do the whole thing over again I wouldn’t”. Una de las curvas de movimiento de los *Dream Songs* se configura desde el silencio hacia el sonido y de vuelta hacia el silencio. La acumulación de partículas negativas e impersonales potencia la cosmovisión trágica de la partícula condicional “if” que contrasta con el tono calmado desplegado en el poema.

identificación entre personaje y autor. El nombre que decide utilizar Saul Bellow para enmarcar a su protagonista, Mosses, contiene un simbolismo que viene convocado por la misma estrategia narrativa y que desde la distancia permite el análisis de sí mismo permeado por procesos irónicos. En este contexto, Cándido Pérez Gallego anota respecto a *77 Dream Songs* de John Berryman que “tenemos la sensación de que Mosses Herzog aparece como modelo en alguna de sus líneas y en esta exaltación retórica absoluta se enfrenta con un agrio emblema de soledad que en *Recovery*, aparecido en 1973, queda expresado con claridad” (Pérez Gallego 1992: 271).

La aparente unifomidad y conformidad predominante en la sociedad norteamericana de la década de 1950 no fueron aceptadas por todos. Muchos sentían un vacío en sus vidas y una sensación de alienación y de soledad a pesar del creciente bienestar material. Este ha sido uno de los motivos por los que diversos escritores realizaran un análisis crítico del papel y del significado del hombre en la sociedad de masas, como David Riesman en *The Lonely Crowd* (1952), o bien C. Wright en *White Collar* (1951). Paralelamente, múltiples novelistas tendían a subrayar la creciente importancia del individualismo. Las novelas de Saul Bellow *The Adventures of Augie March* (1953) y *The Catcher in the Rye* (1951) de J. D. Salinger, trataban precisamente de la búsqueda de identidad, que otros escritores asociaban al reconocimiento de las distintas subculturas étnicas: Philip Roth y Bernard Malamud escribieron sobre los problemas de la existencia judía en América, y Ralph Ellison y James Baldwin, sobre la conciencia negra. En el arte de la pintura, mención especial merecen Mark Rothko y Francis Bacon, por mencionar un pintor de cada lado del Atlántico. Recordemos el ensayo de Kundera a modo de prefacio o introducción a la biografía de Peppiatt sobre Francis Bacon, conectando a éste con Picasso y Beckett. Precisamente de esta biografía tomamos el concepto de “anatomía de un enigma”, cuya unión conforma el oxímoron de una identidad que no posee respuesta, que no se cobija en absolutos, una identidad en constante proceso cuyas segundas pieles enriquecen el desarrollo del

arte. Según Ihab Hassan, “in broad terms, the development of postwar fiction seems a continuous movement from realism toward a new surrealism, toward a loosening of forms, toward silence and self-parody, toward the inspired absurdities of John Barth’s ‘Lost in the Fun House’ (1968)” (Hassan 1973). En poesía, mencionemos, por tanto, que Robert Lowell culmina su secuencia titulada *History* (1973) con el poema “End of a Year” que incluye los versos “One more annus mirabilis, its hero *hero demens*, / ill-starred of men and crossed by his fixed stars, / running his ship past sound-spar on the rocks...” y Allen Ginsberg inicia la secuencia *Howl* con el verso “I saw the best minds of my generation destroyed by madness”.

El chiste cómico a costa del hombre da paso al hombre trágico con ecos melvillianos tras la superación del “Black Comedy” a instancias inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Un proceso que dirige nuestra mirada hacia la trilogía beckettiana iniciada con *Molloy* en 1951. Una coyuntura en cuya ficción de la segunda posguerra surge un antihéroe a la vez víctima y rebelde, en términos de Ihab Hassan: “The hero, vicar of the Self in the new fiction, serves to mediate the contradictions of culture” (Hassan 1973). El aislamiento, el enajenamiento, la ausencia de una identidad reconocible, al igual que la cosmovisión trágica, existencial, componen los ejes de la trilogía de Beckett, expresando la “palabra manchada” (Kristeva), la vivencia marginal, la diferencia, su desembocadura en el caos por su incapacidad de comprender el silencio, los secretos de cada espacio. Tal como ocurre en el proceso de búsqueda de la identidad a través del acto de nombrar en el poema “Wodwo”, el ser humano aparece aislado, alienado, tanto de los objetos como de su propia especie: un magnífico bestiario, Wodwos, Cuervos, Mofetas, o Puercoespines en busca de un lugar, un símbolo, un *topos* abocado a la exclusión, un viaje interior en busca de una ramificación que les identifique.

1.5.4 T. S. Eliot: La Secuencia Poética como Partitura y Rapsodia: “These fragments I have shored against my ruins”

En este breve apartado pretendemos incidir sobre la importancia de la poética de T. S. Eliot en la gestación de la poesía de presión psicológica y su modulación y ordenación en el marco de la secuencia lírica. Aquí nos vamos a centrar sobre la teoría poética de Ted Hughes mediante la idea de la proyección del yo poético con una mirada específica sobre los atisbos de autorreferencialidad de la secuencia lírica titulada *Four Quartets* de T. S. Eliot.

Por otra parte, nuestro enfoque e inclusión del presente apartado aquí tiene la finalidad de completar la contextualización del apartado anterior y localizar el interés que Robert Lowell mostró por esta secuencia lírica específica escogiéndola, junto a *The Bridge* (Hart Crane) y *Paterson* (W. C. Williams), entre las múltiples obras importantes que se desarrollan en las primeras décadas del siglo veinte conformando lo que se ha venido en llamar *American Modernism*. En este contexto, sin embargo, no podemos dejar de mencionar la importancia decisiva tanto de los *Cantos* de Ezra Pound como de la secuencia *Hugh Selwyn Mauberley* y su influencia sobre los marcos culturales del periodo y de décadas posteriores hasta nuestros días. Mención especial, por tanto, merecen la secuencia lírica titulada *The Bridge* de Hart Crane, *The Man with the Blue Guitar* de Wallace Stevens con su despliegue estético vanguardista entre Picasso y Matisse, donde las artes dialogan – la pintura, la música, la poesía – mencionando incluso a Picasso explícitamente⁵². También mencionaremos aquí el gran proyecto inclusivo, simbólico y mítico de William Carlos Williams que lleva por título *Paterson*, así como la secuencia lírica de Yeats, variando hacia la tradición irlandesa, titulada *The Civil War Sequences*.

Este breve listado puede extenderse enormemente, pero valga como ejemplo del trabajo de una nueva sensibilidad proyectada en marcos estéticos de forma diferente en secuencias que permiten la independencia de cada sección, pero a su vez cobrando mayor significado en relación con la secuencia completa.

“*Four Quartets* is a quasi-autobiographical testimony of the experience of *union with God*, or rather, its imperfect approximation in this life” (Lowell en Giroux, 1987 (1965): 45). Así inicia Robert Lowell su ensayo sobre *Four Quartets* de T. S. Eliot. El intento eliotiano por despersonalizar el texto contrasta con la tendencia completamente contraria de los poetas que nos ocupan, quienes cuestionarían de forma directa y profunda lo que Barthes denominó como la disolución del yo en la escritura, una escritura que tanto en Lowell como en Eliot conforma por caminos diferentes “una búsqueda actual y honrada por llegar a las últimas preguntas” (Pérez Gállego 1992: 245). En este contexto, Robert Lowell volvió a demostrar su gran conocimiento de la poética eliotiana. Por ejemplo, en la secuencia *Four Quartets* observamos un nexo entre las diferentes secciones, entre los cuatro paisajes del recorrido de la partitura, que se definen por un momento de crisis. Según el propio Robert Lowell:

Each part is written as a reflection or modification of the preceding parts. Taken together, the four poems are immensely more complete and impressive than separately. The last poem, “Little Gidding,” carries the weight of all that goes before, but expresses with some finality a deeper penetration into the mystical experience. (Lowell en Giroux, 1987 (1965): 47)

Tal como expresa Paul Jay, “cada poema desemboca en el subsiguiente”, y “cada uno inaugura un nuevo comienzo, una nueva ‘incursión en lo inarticulado’, que el anterior no había resuelto” (Jay 1994: 202). La idea que se desprende de estas palabras es la teoría de una dinámica

⁵² “Is this picture of Picasso’s, this ‘hoard / Of destructions,’ a picture of ourselves, // Now, an image of our society?” (W. Stevens, *The Man With the Blue Guitar*, versos 1-3, sección XV).

de la secuencia poética donde se impone una sensación de movimiento en círculo, evidenciando la inasibilidad del yo que se dispersa expresando una paradoja esencial: la reproducción cronotópica textual que reflejan estas secuencias reproducen a su vez una visión del mundo fundamentada sobre una dinámica que avanza pero que a su vez es circular revelando así la estructura subyacente al poema, las cuatro variaciones sobre el tema. De esta forma, la prosodia, el ritmo, el tono, el “tempo”, la imaginación auditiva (“auditory imagination”) funcionan conjuntamente con la imaginación visual (“visual imagination”): “We shall not cease from exploration / And the end of all our exploring / Will be to arrive where we started / And know the place for the first time” (“Little Gidding”). Un eterno retorno respecto al que se pronuncia Lowell con las siguientes palabras: “Probably the contemplative’s life, as distinguished from his separate acts, can only be dramatized by a circular and thematic structure”⁵³ (Lowell en Giroux, 1987 (1965): 47).

Entendemos que el yo poético del que habla Ted Hughes es fruto de una construcción, fragmentada y parabólica, resultado de la existencia de un trasfondo mítico subyacente a la experiencia, además de ser – el conjunto de conocimientos míticos, visionarios, oníricos, poéticos – las únicas vías posibles para resolver ciertos misterios de la existencia, o por lo menos para embarcarse en el proceso de búsqueda de respuestas. El resultado es la existencia de una *Ecuación Trágica* que vive bajo la escritura orgánica que se modula y expresa en secuencias líricas:

⁵³ Robert Lowell, al respecto de la composición de *Four Quartets*, expresó que “His actions, unlike the tragic hero’s, have no beginning, middle, or end: their external unity is a pawn to their unity of intention. His discipline is repetitive and his moments of ecstasy disconnected. Eliot has this one theme in all his writings and its nature in part explains the excellence of the longer poems and the relative failure of the plays. // Given such a structure, irregular meters are appropriate. The job is not to concentrate the parts in themselves but rather to prevent their becoming so water-tight that they are unable to coalesce. The purpose of the formal lyrics is partly to accentuate the pattern and partly to effect variation and shock. [...] The quotations have other functions besides the capture of a richer and more inspired texture than the poet could sustain on his own. They vary the tone, argue for the

We have no problem nowadays in seeing that the God-centred metaphysical universe of the religions suffered not so much an evaporation as a translocation. It was interiorized. And translated. We live in the translation, where what had been religious and centred on God is psychological and centred on an idea of the self – albeit a self that remains a measureless if not infinite question mark.

Before the translation became a near-universal mythology, there was a draughty interim. It seemed as though the poetic enterprise might be over. Even in the 1940's and 1950's it was common to hear poets lamenting the futility, the irrelevance and above all the obsolescence of their art in the modern world. It is perhaps not so much an irony as a piece of evolution's natural economy that the little mechanism of free-association, which Freud picked up indirectly from Schiller, who used it to unblock his creative flow, should have been the means of dismantling the old-style mystery of poetic inspiration and the poetic self – or rather, of translating them. (Hughes 1995: 274)

Respecto a Eliot, consideramos que la poesía de presión psicológica, tal como se revelaría posteriormente en los poetas de las generaciones de la segunda posguerra, se encontraba en gestación. Ahora bien, en ciertos momentos concretos de cada etapa en la creación poética de este autor, existen puntos álgidos que la crítica ya se ha encargado de señalar. Así, “The Death of Saint Narcissus” se encuentra en los inicios de la creación poética eliotiana, recogido en sus *Collected Poems*, libro donde cada poema se encuentra “related to it in some uterine fashion” (Hughes 1995: 280) y por lo tanto se conforma como un importante poema en este primer agrupamiento creativo. Resulta especialmente interesante que Eliot incluiría versos puntuales y estratégicos de este poema en *The Waste Land*.

La recepción, asimilación y proyección de los mitos reelaborados desde la modernidad en un acto de escritura catárquico (Pérez Gallego 1992) incorpora los parámetros cronotópicos (Bajtín 1984) a los que se enfrenta la memoria. En este proceso de reelaboración del mito, se produce un desplazamiento hermenéutico (Steiner 1981) que procede a traducir, amplificar, y

continuity of artistic tradition, and make for a semblance of anonymity, so that even the most confessional passages appear impersonal. *Four Quartets* is something of a community product. (Lowell en Giroux 1987: 47)

reescribir el mito desde la instancia personal y la instancia colectiva donde la imaginación ha hecho del mito un cuerpo historiado como espacio donde el poeta se *reescribe*⁵⁴.

Tanto el lector como la recepción crítica han ido adquiriendo papeles fundamentales a lo largo del presente siglo. Respecto a la recepción concreta de *Four Quartets*, ha existido y todavía permanece una disparidad de opiniones tal como reflejan los discursos críticos. Una tendencia interpretaba esta secuencia poética de Eliot como una lograda expresión del misticismo cristiano moderno, una inscripción de la autorreferencialidad que aspira y consigue su autotranscendencia. Por otra parte, encontramos asimismo la tendencia de pensamiento que interpreta el poema bajo un prisma *deconstructivo* que definía la secuencia como un hundimiento bajo el pesimismo y una dispersa o difuminada espiritualidad. Sin embargo, existe un campo donde concuerdan ambas visiones: se trata de la imaginación auditiva, caracterizándose así *Four Quartets*, inequívocamente, por la fascinación que produce su musicalidad fundamentada sobre una estratégica polifonía. Esta polifonía, esta modulación de diferentes voces, subvierte los temas que van tratando las diversas secciones de la secuencia. Es esta subversión la que hace todavía más árido el desierto que es el espacio urbano o la gran ciudad por la que transcurre este nuevo sujeto, un sujeto desplazado y extrañado de la sociedad y del mundo circundante, un sujeto que se ve empujado a los márgenes de la existencia. Conectado con esta idea y en un amplio marco cultural, James Applewhite se refiere a la característica fundamental del *Modernismo* anglosajón de la siguiente forma:

In historical perspective, modernism may be seen as only the most radical and recent [if we except postmodernism] assertion of consciousness in detachment from traditional sequence. It made use of the loss of contact experienced by western man from the earlier intuitional

⁵⁴ La memoria, el pasado y el presente, el tiempo y el espacio, consciente y subconsciente, son temas que se plantean y concentran en el poema "Rhapsody on a Windy Night", tal vez de forma más sencilla que en la secuencia de *The Waste Land*, pero que ayuda a comprender la "in-coherencia" y la "im-presencia" de la yoidad en el poema.

and religious bases. It was the other side of romanticism: that first elaborate reaction to a modern self-consciousness – technological, scientific, and economic as well as philosophical, religious, and artistic – that threatened humankind's self-esteem. (Applewhite 1989: 419)

En la primera parte de “Little Gidding”, tras la reflexión temporal que abre el poema (tal como sucede en *The Waste Land*), aparece de nuevo el desdoblamiento mental en forma de apóstrofe en una continuación del proceso iniciado en “Prufrock”, “Let us go, then, you and I” y que ahora se complica. “Little Gidding” confirma el acto poético como un viaje de ida y vuelta. Pero se trata de una circularidad que trabaja a múltiples niveles simultáneamente. Una voz expresará en un momento preciso: “What! Are *you* here?” (“Little Gidding” II). Un apóstrofe en cursiva que realza el desdoblamiento que busca su propia transcendencia pero que se disuelve en un “otro” desfigurado. Entonces, esa trascendencia busca una superación del *logos* a través de la elevación a la categoría mítica. Un proceso mítico que busca a su vez enraizarse en la palabra, una palabra que a través de su circularidad invoca el rito fundiendo forma y fondo, conseguido en gran parte gracias a la actividad conjunta entre la disposición sintáctica y la prosódica: “Every phrase and every sentence is an end and a beginning, / Every poem an epitaph” (“Little Gidding” V). A través del símbolo de la concha, el hablante lírico del poema reflexiona sobre el tiempo y el espacio concluyendo que no es el fin lo importante, un fin a todas horas inaprehensible, sino el proceso, un proceso que a su vez se define por su misterio: “El objeto realizado es de una gran inteligibilidad. Es la *formación* y no la forma lo que es misterioso” (Bachelard 1957: 141).

Lowell expresó respecto a *Four Quartets* que “it is probably Eliot's best poem. Although nothing in it is as massive as ‘Gerontion’ or the opening of ‘A Game of Chess’ in *The Waste Land*, the thought is more patient and profound, the language, less quotable, is solid under its surface” (Lowell en Giroux 1987: 47). La posibilidad de la aprehensión se entretiene en la relación

entre la imaginación auditiva y la visual. La imaginación auditiva o “the mind’s ear” se constituye como una de las claves interpretativas fundamentales. Las estructuras sintácticas, el orden de las palabras, de los versos, y su construcción en patrones de significado, encuentran su paralelo en la sinfonía desplegada por los patrones musicales (la fonología) en la prosodia:

The music of a word is, so to speak, at a point of intersection: it arises from its relation first to the words immediately preceding and following it, and indefinitely to the rest of its context; and from another relation, that of its immediate meaning in that context to all the other meanings which it had in other contexts, to its greater or less wealth of association. (Eliot 1957: 24-5)

Four Quartets es un ejemplo maduro de ese método: resulta interesante cómo Eliot consigue sugerir significados en torno al rombo estructural que hemos planteado anteriormente a través de la organización sintáctica y la estructura prosódica. Tal como plantea Gilbert Durand, por otra parte, la cercanía entre el funcionamiento del mito y la música:

[la música] como el mito o el ensueño [Bachelard], reposa sobre vuelcos simétricos, ‘temas’ desarrollados o incluso ‘variados’, un sentido que sólo se conquista por la redundancia [estribillo, sonata, fuga, leitmotiv, etc.] persuasiva de un tema. La música, más que cualquier otra, procede por una reiteración de imágenes sonoras ‘obsesivas’ (Durand 2000: 106).

Y aquí leemos los siguientes versos de “Burnt Norton”: “Time present and time past / Are both perhaps present in time future, / And time future contained in time past. / If all time is eternally present / All time is unredeemable”. Llama la atención la espontaneidad de la presentación del plano metafísico. El lenguaje es directo tal como se observa en la densa y continúa utilización del verbo “ser” que únicamente se interrumpe cuando es preciso introducir un nuevo movimiento en la partitura que rompa el concepto estático. El significado se entreteje

en los sonidos y los silencios de la partitura.⁵⁵ En el nivel sintáctico se produce una incesante repetición de términos que inciden sobre la repetición de secuencias fonéticas. La lógica gramatical únicamente se rompe con el adverbio “perhaps” y la partícula condicional “if”, ya que los nombres, los adjetivos y los verbos siguen el orden lógico. Esta sintaxis estática, repetitiva, junto a la repetición fonética, revierte musicalmente en el significado: a través de “the mind’s ear” el lector capta que “all time is eternally present”. Este es el efecto logrado a través de la utilización de lo que Geoffrey Leech denomina como “deviation of historical period” en relación con “East Coker”, cuyo efecto concluye Leech de la siguiente forma: “the point of device, in the larger context of the poem, is clear: it ‘says’ that progression through time is cyclic, and that present and past are ultimately one” (Leech 1999: 52). Así, Eliot concentra diversos tipos de desviaciones de las categorías lingüísticas para expresar y potenciar aquello que se encuentra explicitado en el contenido.

Respecto a la prosodia es necesario retomar el concepto del momento de máxima autorrealización y concentración energética ya que si consideramos que es el ritmo que otorga al tiempo una forma, un significado delimitado, también debemos considerar que el ritmo construido en patrones de significado contribuye a transmitir información de nuestra vida interior: la emoción como parte formante de esos momentos de máxima concentración energética. Evidentemente, la estructura prosódica de un poema no puede abstraerse de su sentido proposicional, sino que ambos funcionan conjuntamente en la elaboración y codificación del mensaje poético.

⁵⁵ “El silencio...está plagado de voces” (Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, p. 258).

1.6 “Caron, Non Ti Crucciare” de Robert Lowell y *Cristo Muerto* de Hans Holbein.

Hans Holbein, conocido con el epíteto de “el Joven”, para distinguirlo de su padre Hans Holbein el Viejo quien también fue pintor, nació en Augsburgo en el sur de Alemania en 1497-98. Destaquemos la importancia de Erasmo de Rotterdam en la vida de Holbein. Cuando éste se estableció en Basilea, en 1515, su primer encargo fue decorar un ejemplar de un libro de Erasmo, *Elogio de la locura (Encomium Moriae)*. A Erasmo le sorprendieron las ilustraciones y entabló amistad con Holbein, quien realizaría numerosos retratos del primero. Probablemente sin Erasmo y sus cartas de presentación, en especial para su amigo Tomás Moro, Holbein nunca habría viajado a Inglaterra. Por tanto, hacia 1526 se traslada a Londres y se hospeda en casa de Tomás Moro, a quien retrata junto a muchos personajes eminentes. Unos años más tarde se establece de forma definitiva en Londres (1532) y deja a su familia en Basilea. En esos años realiza un retrato de Thomas Cromwell, quien probablemente le introduce en la corte. En 1536 trabaja para Enrique VIII, a quien también ha retratado de forma poderosa, figurando desde entonces como una imagen arquetípica en la imaginación cultural de occidente.

Hans Holbein realizó el *Cristo Muerto* hacia 1521-1522. La primera referencia al cuadro se halla en un inventario fechado en 1586, que lo describe como un “cuadro de un hombre muerto”, y únicamente una nota al margen lo identifica como Jesús. La inscripción está en el marco, mientras que el cuadro lleva las iniciales de Holbein y la fecha de 1521 en números romanos (MDXXI) encima de los pies de Jesús. A la luz de los rayos X parece verse otro número romano “I”, tapado con pintura, por lo que algunos especialistas consideran como fecha correcta la de 1522.

Este cuadro muestra una profunda desacralización respecto al idealismo con que se había tratado la imagen de Cristo y la escena de la Pasión hasta la fecha. El noble martirio da paso a la

crudeza del sufrimiento desgarrador. Los ojos hundidos en las cuencas, los labios hinchados y la boca entreabierta destacan entre unas facciones azuladas que anuncian el proceso de descomposición del cuerpo. Un proceso que se capta en toda su transgresión en la mano rígida que muestra un orificio irregular como consecuencia del clavo. La mano ocupa así el centro del cuadro, cuya descomposición se encuentra en estado más avanzado que el resto del cuerpo junto a la herida en el costado y la del pie, contrastando con la leve luminosidad de las piernas y el torso. Los músculos, las costillas, los rasgos faciales, muestran el cuerpo humano en toda su vulnerabilidad. Pero el mensaje que transmite desprende todo el dolor y el sufrimiento anterior a la pérdida de la vida. La aparente objetividad del punto de vista se consigue también a través de la absoluta frialdad de la escena. Lejos de ornamentos, idealismos, y sacralizaciones, el espacio opresor de la tumba que se asemeja más a un banco abierto de forma lateral, permite al espectador la entrada a este espacio de dolor y sufrimiento. En definitiva, un cuadro inquietante que nos induce a reflexionar sobre la vida y la muerte, sobre el cuerpo y el espíritu y sobre sus formas de representación junto a procedimientos de transgresión iconográfica. Podríamos considerar desde esta perspectiva que Holbein se adelantó a Nietzsche en varios siglos⁵⁶.

El poema titulado “Caron, Non Ti Crucciare” apareció en el año 1945 en *Portfolio* bajo el título de “On the Right Hand of God”, y fue publicado en la antología de Selden Rodman en 1946 (*A New Anthology of Modern American Poetry*). Esta secuencia, salvo uno de los sonetos, no fue publicada por Lowell en el libro *Lord Weary's Castle*⁵⁷. Tal vez Lowell consideraba que debía demasiado a su modelo, el poema titulado “Altarwise by Owl-light” de Dylan Thomas.

⁵⁶ Con la intención de ilustrar nuestro análisis, incluimos una reproducción del cuadro *Cristo muerto* por Hans Holbein en un apéndice al final de la presente investigación.

⁵⁷ Aquí seguimos la versión según la antología de Selden Rodman.

Robert Lowell toma el título de la secuencia del Canto III del *Inferno* de Dante. Se trata de unas palabras que Virgilio – el poeta – dirige a Caronte quien objeta a llevar a un ser viviente a través del río Éstige, un río de los Infiernos o del Hades. La secuencia está compuesta por diez sonetos de rima irregular pero que tiende al pareado de tradición inglesa (heroic couplet). Respecto al tema, desarrolla un viaje imaginario de profundas implicaciones simbólicas: el viaje comienza a partir de la navegación a través del río Éstige (Styx) para retroceder hacia el Viejo Testamento, y nuevamente progresar hacia la Edad Media para desembocar en la Segunda Guerra Mundial.

Inicialmente ya se observa una tensión entre tradiciones diferentes, a saber, la tradición de la mitología clásica y la tradición de la religión cristiana, fundamentalmente representada en el poema por el mito de la crucifixión. Además debemos atender a las diferentes voces que surgen en el poema y otras que se mantienen latentes en la estructura profunda. El primer soneto muestra una voz subjetiva que dramatiza la crucifixión donde Jesús se dirige a los dos ladrones que le flanquean en sendas cruces. Este primer soneto marcará las pulsaciones formales y conceptuales que serán desarrolladas a lo largo de la secuencia. El marco formal muestra un control del verso que cohesiona con el tono sereno del mismo. La transgresión surge desde la violencia del lenguaje utilizado que en este caso cohesiona con el patetismo de la escena. Este control formal como espacio donde se desenvuelve un grito mudo y angustiado, revelando una asimetría estructural va a ser una característica típica de la estilística lowelliana. La mirada que se proyecta desde el Viejo Testamento hacia la Segunda Guerra Mundial contiene una mayor importancia que el evidente anacronismo. Se trata de la anulación temporal en el espacio ritual del poema que invoca el instante que contiene profundas dimensiones imaginarias. Por ello nos hemos referido a los procesos de viajes soñados que retroceden en el pasado que, al instante, se proyectan hacia el futuro. Si un sueño puede contener meses o años acumulando y superponiendo diferentes épocas

en la realización de palimpsestos que equivalen a breves segundos de la sucesión temporal convencional, la poesía recrea ese espacio traducido en la palabra poética proponiendo una alternativa estética histórica: “My brothers, if I call you brothers, see: The blood of Abel, crying from the dead / Sticks to my shaven skull and eyes. What good / Are *lebensraum* and bread to Israel dead / And rotten on the cross-beams of the Tree?”

Los versos finales de esta primera estrofa, por tanto, recrean una violencia lingüística que potencia una violencia imaginaria en la acumulación de material histórico y mítico. Se está actualizando desde el cuerpo vulnerado (“My beauty is departed: they will square / My hands and feet...”, son los primeros versos de este soneto) el mito de Caín y Abel que se adhiere desde el imaginario a la superficie corporal. Desde aquí se dibuja una línea hacia el ideal visionario de Hitler en el concepto de “*lebensraum*” reinvirtiéndolo la noción de pueblo elegido hacia la idea de la dominación por parte de una raza aria. Este proceso propone una interpretación histórica que se fundamenta sobre esquemas de repetición de la tragedia (*patterns of tragedy*), que hemos definido como el formante esencial de la conflictividad axiológica del sistema imaginario lowelliano. Mencionemos que aquí encontramos una modulación de ese formante que Lowell constantemente reactualiza en su *Ecuación Trágica* como una interpretación del *Ser o no Ser* desde el mito de la Guerra de Troya.

“Caron, Non Ti Crucciare” es una secuencia temprana en la poética de Robert Lowell que desprende múltiples incidencias importantes en la posterior evolución de su obra. Se trata de una secuencia intensamente ambigua que pierde grados de concentración en la acumulación de una retórica que resulta, en muchos casos, enigmática. Ahora bien, a su vez se observan múltiples elementos que proyectan una inmersión en su siguiente libro, *Lord Weary’s Castle*, asentando una serie de bases míticas que se van ir desacralizando para realizar una interesante propuesta de una particular interpretación de la existencia a través de la relación entre individuo y mito. Esta

búsqueda de identidad se desarrolla desde la palabra poética. Mencionemos, por tanto, la importancia de esta secuencia como proceso desacralizador y antecedente esencial en el desarrollo de uno de los poemas decisivos de la poética lowelliana: nos referimos a la múltiple simbología del viaje en el poema "Beyond the Alps" perteneciente a la secuencia de *Life Studies* (1959) y reescrito en *For the Union Dead* (1964).

Debemos incidir en la importancia del énfasis sobre el cuerpo en detrimento del espíritu, un proceso que aplicado al mito de la crucifixión y la escena de la pasión convoca una desacralización que recupera la imagen del *Cristo Muerto* de Hans Holbein. Este énfasis sobre la autorrealización del cuerpo propio que se reinvierte hacia la realización de la cicatriz histórica bajando el mito a tierra firme en la retina del espectador, se concentra en una devolución de esa mirada desde el sufrimiento hacia la repetición de una tragedia universal en la que se refleja la yoidad (por extensión cada individuo). Este proceso se encuentra envuelto por una mirada elegíaca que avanza el revolucionario y amplio concepto de este género que poseía Robert Lowell.

En esa voz ventrilocua de Jesús crucificado (primer soneto de la secuencia) se configura una inquietante identificación con la yoidad en el plano imaginario. Es esa identificación la que ejerce la desacralización y corporización del ideal en la agonía del sacrificio en la cruz. La idea que se desprende de este proceso es la separación de cuerpo y espíritu, quedando así el primero como cuerpo historiado. Es en este espacio donde el *bathos* invade el *pathos*, sin embargo ambos coexistirán en el sistema imaginario. En esa coexistencia se busca el yo: un viaje imaginario y estético que desconstruye el ideal sacralizado en una recuperación de la humanidad, del cuerpo, del nervio, del dolor. Una mirada existencial que implica una elegía, no sólo al hecho del sacrificio de la figura arquetípica, sino a los símbolos y valores que la sustentan. Pero Lowell ha tenido el acierto, en medio de la espesa retórica, de incluir su yoidad entre la expresión polifónica que

aprendió de Allen Tate y J. C. Ransom, y también de T. S. Eliot. Pronto Lowell impondrá su voz en momentos de máxima autorrealización cuya culminación es la secuencia de *Life Studies*.

Esta polifonía se combina con un calculado proceso de significación desde los múltiples cambios de perspectiva. La voz adoptada en el primer soneto con una aproximación inquietante a la yoidad se desplaza en el segundo soneto para describir la crucifixión desde la mirada oblicua de los ladrones que acompañan a Jesús en el rito agónico. La estructura pronominal varía del yo lírico y subjetivo del primer soneto al envolvente plural de primera persona del segundo soneto, mostrando una mayor distancia entre el punto de vista y el mensaje. Destaquemos de este segundo soneto el verso dantesco cuya distancia provoca efectivamente la potencia de una tradición resignificada en la Edad Media: “The wolves go round in circles in the wood”. Una imagen que cohesiona con el mensaje mitológico que late bajo el título, sirviendo de puente imaginario entre la iconografía cristiana y la mitológica.

El tercer soneto evidencia un nuevo salto de perspectiva recuperando la voz y las imágenes arquetípicas del primer soneto. Pero a su vez, se procede en el énfasis sobre la esfera humana que se articula a partir de la desacralización iniciada en el primer soneto. Es decir, se prosigue con la división entre cuerpo y espíritu para lanzar una mirada anacrónica hacia las fases del capitalismo contemporáneo donde “woolen turns to gold and dollar bills”.

Progresivamente se va a ir adoptando una voz más comunal e histórica modelada con los tintes del éxodo como sistema de significación de un pueblo puritano en reinenciones de héroes espirituales como John Winthrop o William Bradford según Cotton Mather. Por tanto se adopta una voz impulsada por la primera persona del plural que busca el sentido histórico del pueblo de Israel. Una voz pública que contrasta con la personalización de los primeros sonetos: “We saw Mount Sinai and the Holy land / In Egypt, compound of black earth and green / Between a powdered mountain and red sand / Scoured by the silver air-lines”. Desde esta voz histórica y

pública se introduce un soneto que nuevamente retoma la época clásica en un contraste imaginario entre Virgilio y César. La voz que surge en este nuevo anacronismo prepara la escena para las dos estrofas finales que retoman de forma circular la codificación iniciada en los primeros sonetos. Por tanto, observamos aquí una triple construcción que afecta a la perspectiva anunciando el umbral de “Beyond the Alps” en *Life Studies*, a la vez que se culmina el proceso de desacralización:

God is my shepherd and looks after me.
 See how I hang. My bones eat through the skin
 And flesh they carried here upon the chin
 And lipping clutch of ther cupidity;
 Now here, now there, the sparrow and the sea
 Gull splinter the groined eyeballs of my sin,
 Caesar, more beaks of birds than needles in
 The fathoms of the Bayeux Tapestry;
 Our beauty is departed.
 [...]

Los anacronismos se suceden y los cambios de perspectiva se concentran en la variación de las inclusiones pronominales. En realidad se produce una identificación desde la yoidad que incluye a la colectividad en la expresión de una suerte de rebelión romántica que nos induce a mirar de forma oblicua a William Blake. Este proceso de inclusión se mantiene suspendido en la tragedia en una invocación de una *discordia concors* en cuya brecha la figura de Cristo baja a tierra firme. El mayor logro del final de la secuencia es la reflexión metapoética a partir del mito de la Torre de Babel: “Christ / Swings from this Tower of Babel to the floor”. Una imagen que confirma la creación del poema, una reafirmación del arte.

EL UNIVERSO ELEGÍACO EN LA OBRA DE ROBERT LOWELL

*There where we all sat / Ten days ago, with you,/ the
master elegist / and welder of English.*
(Seamus Heaney, "Elegy")

*The calm,
cool face of the river
asked me for a kiss.*
(Langston Hughes, "Suicide's Note")

La elegía es una pieza clave en la formación del engranaje que genera la construcción de la estética del dolor y la culpa en la obra de Robert Lowell. Este género poético, a su vez, posibilitará el acceso hacia otros elementos importantes que han contribuido de forma esencial a la construcción del sistema imaginario de nuestro poeta. Debemos resaltar, por otra parte, que la colocación del presente capítulo aquí obedece a motivos estructurales, dado que el análisis de las elegías desde la obra temprana de Lowell permitirá observar el desarrollo y evolución de su técnica poética. Asimismo, este análisis servirá para ver una fluctuación entre la inmersión en una tradición literaria determinada y la transgresión de esa tradición a través de una serie de calculadas rupturas de expectativas. Por otra parte, queremos ver tanto una estructura como una filosofía elegíaca en el diseño de las siguientes secuencias de Lowell: *Lord Weary's Castle*, *The Mills of the Kavanaughs*, *Imitations*, *Near the Ocean*, y *History*. Se trataría, acaso, de ejercer una *mirada* en la dirección hacia donde, desde nuestro punto de vista, señala esta poética.

Respecto a los libros que ocuparán el espacio de los tres siguientes capítulos como son *Life Studies*, *For the Union Dead*, y *Day by Day*, también consideramos que son libros fundamentalmente elegíacos, manteniendo sus rasgos particulares. La variante radica aquí en el

enfoque, ya que nuestra aproximación a los mismos no será realizada de forma tan intensiva desde el prisma elegíaco. Así el análisis de las tres secuencias mencionadas desde una perspectiva más amplia permite una mejor comprensión de los procesos poéticos, el *ornatus* elocutivo (Lausberg 1963) y las dinámicas y curvas de los movimientos imaginarios en los mismos. Otro de los motivos que induce a la estructuración que llevamos a cabo es el hecho de evitar la excesiva linealidad del discurso crítico, así como un seguimiento cronológico que implicaría una serie de cadenas que limitarían acaso el marco de visión, crítica y análisis.

La particular y compleja historia del concepto de “elegía” enriquece, a la vez que dificulta, su definición. La expresión elegíaca varía con las épocas. Recordemos, por ejemplo, la cercanía entre la elegía y las meditaciones en la época del Renacimiento en la obra de Lamartine, y si seguimos retrocediendo en el tiempo, pensemos que la elegía desde la época clásica venía unida ineludiblemente a alguna variedad o tipo de lamentación. Efectivamente, en la época clásica la elegía podía ir asociada a diversos temas y motivos, escrita en metro elegíaco que se componía normalmente de unidades estróficas de dos versos rimados de diversa medida y expresando una idea completa. El pareado típico de estas elegías era el dístico, un pareado compuesto por un hexámetro dáctilo seguido por un pentámetro dáctilo. Sin embargo, desde el Renacimiento, la elegía se convirtió en un poema meditativo sobre alguna persona fallecida. En lo que a la comprensión y expresión del concepto en Robert Lowell se refiere, influyó en gran medida la lectura de la época clásica, de donde derivaría en parte el particular tratamiento que confirió Lowell a los asuntos públicos filtrados por los asuntos íntimos.

En la Grecia antigua existió una amplia variedad tipológica de lamentos y elegías, pero se pueden concentrar en dos tipos fundamentales: la elegía heroica y la elegía íntima. Así, la primera lamenta las desgracias públicas elaboradas en textos que además del calor de la pasión admiten la

grandeza de las imágenes y el entusiasmo de la Oda, mientras que la elegía íntima sería una composición eminentemente subjetiva dirigida al espíritu humano, constituyendo lo que ha venido en denominarse poesía del dolor.

Las múltiples definiciones del concepto coinciden relativamente en una fijación formal en referencia a una composición poética del género lírico, y en una fijación temática concerniente al lamento sobre la muerte de una persona, o bien de una colectividad o acontecimiento privado o público susceptible de ser llorado. Por tanto, la elegía contextualiza y personaliza las circunstancias de una pérdida, y si hace referencia a una persona concreta, desarrolla una descripción de las virtudes de la misma para consiguientemente buscar consuelo. Por otra parte, a diferencia de una forma métrica, la elegía no viene asociada a un patrón formal o patrón de repetición. De esta forma, la estructura de una elegía resulta menos evidente que una balada o un soneto tradicional. Sin embargo, sí que han existido elegías que han sentado ciertas bases temáticas que el tiempo se ha encargado de canonizar como es el caso de “Lycidas” de John Milton.

Suele considerarse que existen ciertas características intrínsecas a la elegía que se ha venido construyendo con el tiempo desde costumbres y decoros, desde envolturas formales y conceptuales, que una sociedad determinada espera que un poeta de su tiempo deba elegizar o que un poema de lamentación deba contener. Se trata de un género que, por ello, a pesar de carecer de una rigidez formal tradicional, sí que posee unas expectativas suficientemente definidas genéricamente. Según esta tradición, el dolor expresado por el poeta elegíaco, aun cuando tenga carácter íntimo y personal debe ser sentido y expresado con tanta fuerza, que a todo el mundo afecte, y no haya por consiguiente persona que no se reconozca o identifique en aquel dolor. Aquí radicará, según veremos, uno de los puntos de ruptura donde se concentrará la innovación, reacción, e incluso transgresión, ejercida por la elegía lowelliana, conformándose

ésta como una crítica, una ironía sistemática, una desacralización o una secuencia de yuxtaposiciones cronotópicas que se van sintetizando o amplificando para proceder a un desplazamiento hacia otros temas o motivos que le interesan.

La mención del concepto de elegía⁵⁸, o bien tradición elegíaca, dirige nuestro pensamiento inevitablemente hacia las elegías del inglés antiguo que enfatizaban aspectos como la soledad, el extrañamiento, la alienación, el exilio interior y exterior, o el concepto de *wyrd*, término que designaba el destino o fortuna en el antiguo anglosajón. *The Wanderer*, elegía donde aparecen dos voces, además de los temas anteriormente mencionados, profundiza precisamente en el código de *comitatus*, en la fama y el destino. Pero lo realmente sorprendente es el proceso mental y el correlato narrativo de este *earth-walker*, nómada físico y sorprendentemente imaginario, quien de forma retrospectiva lamenta la pérdida de su Señor a través de un interesante desarrollo del tradicional *Ubi Sunt*⁵⁹.

La tradición elegíaca en las letras norteamericanas es de singular riqueza e importancia. En este contexto surge inmediatamente en la esfera poética de la cultura colonial norteamericana la poesía de Anne Bradstreet. Recordemos brevemente que Bradstreet no rompe drásticamente con la tradición de la elegía cristiana, las cuales normalmente concluían con el consuelo y la posterior afirmación de que la muerte forma parte de un diseño divino, aunque no acepta de forma resignada la muerte de su nieto (“On My Dear Grandchild Simon Bradstreet”) como parte de esa

⁵⁸ En el marco de formación de la tradición elegíaca tendremos en cuenta tanto la elegía griega como la bíblica. La aparición de la elegía en la literatura griega obedece a que el individualismo hace entrada en la sociedad, a su vez, en relación con la difusión de la cultura. Desde esta perspectiva, el nacimiento de las repúblicas y la abolición de las monarquías es, en parte, consecuencia de este auge del individualismo. Por otra parte, consideremos que uno de los grandes modelos elegíacos se encuentra en la Biblia, cuyos profetas hebreos destacan por la profundidad del dolor, el sufrimiento desesperado, el furor y la locura. Si fijamos, de nuevo, una tipología, debemos remitirnos a tres formas fundamentales: los Salmos, el Cántico de Ezequías y los Trenos de Jeremías.

divina providencia. Esta tensión entre la fe y la razón, entre el destino y los sentimientos, entre la voz íntima y la voz pública, entre el amor divino y el amor humano, el estilo puritano y el estilo renacentista barroco, la referencia bíblica y la referencia clásica, sitúa a Bradstreet en la base de la poesía norteamericana, considerada por parte de la crítica como “the grandmother of American poetry”.

Robert Lowell realiza una profunda revisión del género elegíaco desde sus primeros libros hasta los últimos, donde se procede a una revaloración de la experiencia contemporánea de la muerte. Es en este espacio donde resulta especialmente significativa la *Nostalgia del Absoluto* descrita por George Steiner (2001). En este sentido, los poetas de la generación de Lowell (y otras generaciones posteriores como Plath o Anne Sexton) desarrollan su experiencia de la muerte desde una lectura de la crisis de las grandes mediaciones tradicionales entre individuo y muerte en occidente. De forma genérica, Jahan Ramazani (1994) denomina al “subgénero” que surge tras la segunda posguerra como *American Family Elegy*. Un camino que Robert Lowell abre aproximadamente hacia el año 1945, actualizando acaso la avanzada descripción que Coleridge realiza respecto al género como una forma de poesía “natural to a reflective mind”. Cada libro de poemas en la poética lowelliana contiene sus movimientos y particularidades, sin embargo desde el principio existe un proceso de construcción de una antielegía que podríamos definir como de sistemática transgresión. Una paradoja típicamente lowelliana, ya que se trata de un proceso que construye y desconstruye simultáneamente cuyo resultado o efecto es la consecución de una revolución del género elegíaco: “Postwar elegists have constructed their discourse against many other cultural forms that quietly simplify, rationalize, or occlude the intimate experience of death and mourning” (Ramazani 1994: 225).

⁵⁹ Significativamente, el poema “Old Wanderer” (*History*) de Robert Lowell habla de un nómada urbano: “A nomad in many cities, yet closer than I / to the grace of 19th century Europe”.

Aquí no podemos dejar de mencionar el poema “271” de Emily Dickinson, sobre el cual interesa detenerse dada la importancia de la obra de esta autora en el imaginario cultural colectivo, y el individual de Robert Lowell. La modernidad de esta autora ya se observa en la ruptura de expectativas del primer verso del poema, una ruptura que va al corazón de la tradición elegíaca: “I felt a Funeral, in my Brain”. En este verso llama especialmente la atención el énfasis sobre el sentimiento frente a la razón creando una sinécdoque que sugiere una disociación. El ritmo ritual del poema va a reproducir el ritmo de tambor asociado al Funeral: “And Mourners to and fro / Kept treading – treading – till it seemed / That Sense was breaking through –”.

Evidentemente el pasaje de los “mourners” que el hablante visualiza en su mente se encuentra envuelto por los procesos de sentimiento y sentido (“Sense”) que van a ir estructurando el poema. De esta forma, el concepto más físico “brain” será sustituido en la siguiente estrofa por el más abstracto “Mind” que sufre un proceso de agonía que asimila al ritmo del tambor por cohesión fonética y por su colocación a final de verso: “And when they all were seated, / A Service, like a Drum – / Kept beating – beating – till I thought / My Mind was going numb –”. Son especialmente significativos los espacios vacíos y los silencios que van puntuando el ritmo ritual del poema a la vez que potencian el efecto de la sinécdoque que sigue creando esa sensación de disociación. La siguiente estrofa continúa con la escena que se desarrolla en la mente del hablante lírico pero ahora enfatiza el efecto de esa escena o pasaje sobre el alma o el espíritu de este hablante. Ahora el contraste se produce entre la referencia espiritual y la referencia física tanto al sonido (“creak across”) al levantar la “Caja” como a las “Botas de Plomo” (“Boots of Lead”).

En el último verso de esta tercera estrofa surge una referencia explícita a un espacio abstracto que comienza a “repicar” (“toll”) en una proyección mental típicamente romántica. La proyección de este espacio introducido en el poema por el adverbio de tiempo va a ocupar la

cuarta estrofa. Aquí el ritmo va creciendo potenciado por la estructura anafórica que se anuncia en los versos segundo y tercero. Esta estructura anafórica se reproduce en su totalidad en los cuatro versos de la última estrofa como progresión del ritmo mental que se encuentra siguiendo los latidos rituales del tambor que ha aumentado su cadencia. En la cuarta estrofa, entonces, el contraste típicamente de Emily Dickinson viene planteado entre el sonido y el silencio. El yo se asimila a éste último. Son dos versos donde el hablante lírico se autorrepresenta. La estratégica colocación del epíteto a su vez califica y prepara la profundización final, formal y conceptual. Así, el participio en función de adjetivo “Wrecked” en un verso que concluye con un silencio, con un espacio en blanco, inicia una doble cohesión con la siguiente estrofa:

And then a Plank in Reason, broke,
 And I dropped down, and down –
 And hit a World, at every plunge,
 And Finished knowing – then –

Se están trabajando intensa y simultáneamente dos campos semánticos que presiden esta estrofa. El término “Plank” cohesiona con el anterior participio “Wrecked” por sus connotaciones al ámbito marino. Ambos, a su vez, cohesionan con “plunge”, representando el movimiento simbólico de la profundización que experimenta el yo. “Broke” cohesiona con “Wrecked” y “dropped down” cohesiona con todos ellos en un realzamiento de ese movimiento del yo. Asimismo, en el nivel conceptual, el realzamiento con mayúsculas potencia la extraña colocación del término “Plank” en una construcción sintáctica que enfatiza el verbo a final de verso en una ruptura de la lógica oracional, además de ser un término claramente onomatopéyico.

En ese espacio conflictivo donde contrastaban al inicio del poema la razón y el espíritu, ahora se explicita que la razón se ha quebrado mientras el yo entra en un estado de

profundización cuya resolución queda abierta y ambigua. Paradójicamente, el silencio se apodera del mensaje, finalizando el poema, cuyo último verso vuelve a introducir un término que pertenece al campo semántico del saber. Pero este término al que aludimos “knowing” es más amplio que el anterior “Reason”, un concepto que da lugar al espacio vacío, al silencio, pero al sonido del ritual del poema. Una situación que remite al poema 456 con esa referencia a “Keepsakes” que sugiere en última instancia que el recuerdo que permanece tras la muerte, el silencio, o el vacío, es la palabra poética.

Un poema, que junto a la poética general de Emily Dickinson, contribuye a contextualizar, localizar, visualizar e interpretar los procesos de expresión elegíaca en los años posteriores, especialmente teniendo en cuenta que la “modernidad” de esta autora no fue comprendida en su momento. La profunda introspección de estos poemas sobre la indagación en la muerte, junto a un intenso trabajo psicológico en función de esa tensión tradicional entre fe y razón, que de forma efectiva cantó Bradstreet, han creado espacios que posteriormente han nutrido a la elegía moderna.

Como introducción y primer acercamiento a la elegía lowelliana, podemos recoger una serie de procedimientos y recursos en relación con los conceptos descritos en nuestra introducción donde ofrecíamos de forma genérica una visión global de la obra poética de Robert Lowell cuya obra temprana se insertaba en la corriente de la *New Criticism* y una densa y compleja simbología mítica y religiosa. Desde esta influencia parte nuestro poeta para romper estilísticamente con toda una serie de normas para abrir un nuevo camino con *Life Studies*. Por tanto, las elegías en la obra de Lowell también experimentarán una serie de cambios que Jahan Ramazani describe como “working from within the norms of *New Criticism* and traditional elegy, Lowell pushes them to extremes that unmake them” (Ramazani 1994). Este proceso va a desembocar en un consecuente procedimiento concerniente a la sistemática inversión de

elementos elegíacos tradicionales para empujar, entonces, esos elementos hacia sus límites generando así su propia pesadilla. Pero el proceso de desconstrucción incluso va más allá, pues Lowell sitúa a varios de esos elementos en oposición creando una múltiple y compleja red, frente a los tradicionales binarismos o estructuras bipolares. Esto se traduce en una transgresión simultánea de las normas poéticas, familiares y sociales. En relación con este proceso, Jahan Ramazani describe certeramente una serie de efectos en la elegía lowelliana:

Language is both the tool and target of Lowell's melancholic hostility; Apostrophe does not recall but taunts the dead; Religious myth does not bless but damns the dead; The procession does not revere but neglects the dead; Rather than note and surpass the corpse, Lowell dwells upon it; He purifies himself instead of the deceased; He invokes resurrection merely as a joke. (Ramazani 1994: 230)

Por tanto, la poética de Lowell resulta en una importante aportación al desarrollo genérico de la elegía. Un género, según vemos, que incluso se “nutre” del cuerpo de sus “propias tradiciones” (Ramazani 1994: 8). En los apartados venideros analizaremos esta situación en la poética de Robert Lowell quien arropado por otros poetas como John Berryman verifica la afirmación de Jahan Ramazani: “Once a more quiet tomb, the elegy becomes a noisy columbarium, crammed with corpses ontological, aesthetic, and physical” (1994: 8).

Incidiremos a lo largo de nuestra investigación en los procesos de recuperación de la muerte desde la literatura. Unos procesos que la literatura de posguerra absorbe del Romanticismo para proyectar una característica cosmovisión contemporánea tras los grandes cambios del siglo veinte. Específicamente, los poetas de posguerra no sólo piensan o reflexionan sobre la muerte, sino que lo hacen *en* la misma muerte. Desde esta perspectiva, se va a proceder a una revolución del concepto de Historia como subversión de las versiones oficiales o institucionales que tienden a manipular la información y a excluir la muerte de la sociedad. Tal

como vimos en el poema “The Tree” de William Heyen, la poesía funciona como registro histórico, como herramienta de recuperación del conocimiento. Una idea que conecta con el pensamiento de Foucault tanto en la definición de cuerpo como en la definición de Historia, y finalmente en la identificación de los procesos de exclusión. Según Foucault, la muerte es el otro, la locura es el otro, el suicidio es el otro. Por tanto, la poesía como alternativa al discurso histórico; la elegía como fórmula discursiva para acceder a los procesos de construcción de la identidad.

2.1 Aproximación a *Lord Weary’s Castle*: “The Exile’s Return”

La elegía en *Lord Weary’s Castle* (1946) y su función en la construcción del sistema imaginario de Lowell conforma el objeto de análisis del presente apartado. De esta forma, nos centraremos en el poema “The Exile’s Return” como umbral y contextualización, y posteriormente desplazaremos nuestro objeto de análisis hacia las secuencias elegíacas “The Quaker Graveyard in Nantucket” y “In Memory of Arthur Winslow”.

El poemario tiende levemente a la consecución de la secuencia lírica. Sin embargo, los procesos poéticos todavía no presentan una estructura secuencial donde la cohesión entre las partes remita al todo como conjunto en función de los movimientos imaginarios, aunque sí presentan atisbos importantes de ello. Los momentos de máxima autorrealización se diluyen destacándose algún poema concreto frente al resto en lugar de formar puntos de anclaje para estructurar y codificar un organigrama complejo donde las partes remitan al todo y viceversa. En el caso de *Lord Weary’s Castle* destacan, sin embargo, ciertamente algunos poemas que marcan

la ideología y la pauta que sigue el libro. Existe una cierta tendencia secuencial en la organización que viene marcado por el primer poema que abre el libro, “The Exile’s Return” y que concluye “Where the Rainbow Ends”. Hacia el centro del libro, Lowell tiende a situar la secuencia elegíaca a su abuelo Arthur Winslow. Junto a esta secuencia destacan cuatro poemas especialmente: la secuencia “The Quaker Graveyard in Nantucket”, el poema “The Drunken Fisherman”, la secuencia “Between the Porch and the Altar” y los poemas “Mr. Edwards and the Spider” y “After the Surprising Conversions”. De momento destacamos el hecho de que en este libro retome temas y motivos que preocuparon a Robert Lowell en el inicio de su carrera creativa. Tengamos en cuenta que unos trece años separan *Lord Weary’s Castle* (1946) de *Life Studies* (1959).

Cabe decir, por otra parte, que existen una serie de arquetipos recurrentes no solo en este libro, sino en sus primeros libros en lo que podríamos considerar su primera etapa creativa, a saber: Perséfone, los círculos de Dante, Caronte y el descenso a los infiernos, la figura del peregrino cristiano y el símbolo del cristianismo por excelencia – la cruz –, el dios vengativo del Antiguo Testamento, los mitos del Génesis y el Apocalipsis, Fausto, Ahab y la ballena blanca, o la figura de Cain. Asimismo, Lowell confiere una gran riqueza imaginaria a sus poemas a través de una profunda intertextualidad que muestra una preferencia en estos primeros textos por Ovidio, Homero, La Biblia, Dante, Edwards, Milton, Melville, Thoreau, o Hawthorne (y añadiremos a Thomas Mann), según vimos en la introducción general.

Randall Jarrell en el ensayo “From the Kingdom of Necessity”, tal vez en una simplificación excesiva, expresa que la organización de los poemas en el libro obedece a dos posibles fuerzas, de lo abierto a lo cerrado o de lo cerrado hacia lo abierto:

The poems can have two possible movements or organizations: they can move from what is closed to what is open, or from what is open to what is closed. The second of these organizations – which corresponds to an ‘unhappy ending’ – is less common, though there are many good examples of it: “The Exile’s Return”, with its menacing *Voi ch’entrate* that transforms the exile’s old home into a place where even hope must be abandoned; the harsh and extraordinary “Between the Porch and the Altar”, with its hero who cannot get free of his mother, her punishments, and her world even by dying [...] But normally the poems move into liberation. Even death is seen as liberation, a widening into darkness: that old closed system Grandfather Arthur Winslow, dying of cancer in his adjusted bed [...] (Randall Jarrell 1961: 183)

*Lord Weary’s Castle*⁶⁰ se compone de la revisión de diez poemas incluidos anteriormente en *Land of Unlikeness* (1944) a los que se suman treinta nuevos poemas. Según iremos viendo, existe cierta circularidad configurada entre el primer poema y el último, “The Exile’s Return” y “Where the Rainbow Ends”, un marco que contiene secuencias que respiran de forma más independiente que estructurados en torno a una esencia u objetivo que desencadene la dinámica del proceso poético, como son las elegías “In Memory of Arthur Winslow” y “The Quaker Graveyard in Nantucket”. A pesar de ello, el primer poema, “The Exile’s Return” anuncia el umbral al que tanto el proceso poético como el lector se ven abocados a traspasar:

The Exile’s Return

There mounts in squalls a sort of rusty mire,
 Not ice, not snow, to leaguer the Hôtel
 De Ville, where braced pig-iron dragons grip
 The blizzard to their rigor mortis. A bell
 Grumbles when the reverberations strip
 The thatching from its spire,
 The search-guns click and spit and split up timber
 And nick the slate roofs on the Holstenwall
 Where torn-up tilestones crown the victor. Fall
 And winter, spring and summer, guns unlimber
 And lumber down the narrow gabled street

⁶⁰ Seguimos la siguiente edición: Robert Lowell. *Lord Weary’s Castle; The Mills of the Kavanaghs*. (1983) New York, Harcourt Brace Jovanovich. El primero fue publicado en 1946, y el segundo en 1951. El título *Lord Weary’s Castle* deriva de una balada escocesa que narra un derramamiento de sangre debido a una serie de injusticias.

Past your gray, sorry and ancestral house
 Where the dynamited walnut tree
 Shadows a squat, old, wind-torn gate and cows
 The Yankee commandant. You will not see
 Strutting children or meet
 The peg-leg and reproachful chancellor
 With a forget-me-not in his button-hole
 When the unseasoned liberators roll
 Into the Market Square, ground arms before
 The Rathaus; but already lily-stands
 Burgeon the risen Rhineland, and a rough
 Cathedral lifts its eye. Pleasant enough,
Voi ch'entrate, and your life is in your hands.

Según Jerome Mazzaro (Mazzaro 1965), este poema dibuja la ocupación de Alemania en la Segunda Guerra Mundial a través de la correspondencia mítica con la intertextualidad latente del descenso a los infiernos en el *Inferno* de Dante. Robert Lowell expresó públicamente que se inspiró en la novela *Tonio Kröger* de Thomas Mann⁶¹ para escribir este poema. El mismo Robert Lowell utilizó el término “borrowing” respecto a esta obra de Thomas Mann, en la última lectura que ofreció en el YMHA en Nueva York en 1976: “from Thomas Mann’s *Tonio Kröger* and it’s...about a German coming back...maybe a German jewish refugee coming back to Germany after it’s been blasted to pieces...I was very religious then...I am still but I hide it...then, I didn’t” (Lowell en Hamilton 1983). Por otra parte, el título del poema hace referencia al trabajo de Malcolm Cooley titulado *Exile’s Return* que registra definiciones acerca de la llamada *Lost Generation* a partir de la Odisea contemporánea (años 20) de Hemingway del mismo nombre (un concepto que pertenece originalmente a Gertrude Stein, quien identificaba a los escritores de esa década como la Generación Perdida).

Fundamentalmente, el poema narra la vuelta de un personaje cuyo nombre no se explicita (presumiblemente Lowell tenía en mente al protagonista de la novela de Mann, figura a la que se

⁶¹ La edición en cuestión es: Thomas Mann, traducido por H. T. Lowe-Porter en *Stories of Three Decades*. New York: Alfred, Knopf, 1945, pp. 85-87. También en: *Death in Venice and Seven Other Stories*. New York: Vintage, 1954, p. 78.

asimila la yoidad⁶²) a su ciudad natal tras la guerra. De esta forma, en el poema se expresa la visión de un infierno exterior al que hay que sumar el infierno de la guerra inmediatamente anterior, concentrado y enfocado en la percepción sensorial de toda la información que el observador va recibiendo a medida que va caminando por el pueblo. La recreación poemática de esta situación es especialmente interesante. Destaca la estructura prosódica, una gran densidad aliterativa, asonancias, similicadencias, en definitiva, figuras que permiten recrear y evocar los sonidos y las imágenes que impactan en la sensibilidad de este observador (los ecos de Allen Tate son inequívocos). La rima sigue una cuidada estructura donde a pesar de no existir división estrófica los versos se agrupan en cinco secciones:

1ª sección: seis versos rimados en [a-b-c-b-c-a]

2ª sección: cuatro versos rimados en [a-b-b-a]

3ª sección: seis versos rimados en [a-b-c-b-c-a]

4ª sección: cuatro versos rimados en [a-b-b-a]

5ª sección: cuatro versos rimados en [a-b-b-a]

Por lo tanto existen dos patrones que afectan a la rima y que se alternan (6, 4, 6, 4, y finalmente 4) a lo largo del poema rompiendo la monotonía que significaría el seguimiento de un solo patrón. Los cuatro últimos versos introducidos por la conjunción adversativa concluyen de forma inquietante el poema, confirmando la escena negativa que se describe a lo largo del mismo. Esta escena exterior refleja el estado interior del que observa, y viene definida por la negación del objeto: “not ice, not snow”, “you will not see”, contrastando finalmente con la expresión “pleasant enough” creando una *discordia concors* respecto a lo que se está expresando. Incluso la

⁶² Posteriormente Lowell buscaría la construcción analógica desde una personalización del motivo del exiliado que retorna a su hogar. La imaginación literaria y estética de Lowell le conducía a realizar interpretaciones que conllevaban la identificación con procesos de construcción de la propia identidad. En algunas lecturas públicas

flor que viste el “reproachful chancellor” parece conllevar una calculada desazón en cohesión con el título: “with a forget-me-not in his button-hole”. Según Rodríguez Monroy, “en la versión lowelliana el sentimiento se exagera y la descripción se retuerce. En el relato de Mann, al volver Tonio a su ciudad natal es confundido con un criminal. Lowell se identifica en este sentido con el protagonista” (Rodríguez Monroy 1990: 93).

Este hecho apunta al título del poema y a uno de los grandes temas del poeta que nos ocupa: la alienación. Observemos, por ejemplo, la descripción que abre el poema con “rusty mire” y la utilización de “leaguer” para describir la acumulación del fango alrededor del Hotel. Se podrían haber usado una multiplicidad de verbos, pero Lowell elige este verbo de acepción militar en cohesión con el campo semántico predominante del poema, readaptando la imagería de Allen Tate, especialmente en el poema “Aeneas at Washington”. Asimismo, la personificación de los dragones de hierro parece apropiarse del alma del observador a través del verbo “grip” que como si de unas tenazas se tratara, ahoga el temporal junto a sí mismo. Cohesionando con esta percepción, el sujeto interpreta el sonido de la campana como “grumbles” que, junto a otros términos onomatopéyicos como “strip” y “thatching”, recrean visualmente tanto la escena exterior como la interior. Aquí radica la maestría de este poema temprano: la característica típicamente lowelliana de situar una sensibilidad en la estructura profunda que va pervirtiendo paulatinamente la estructura superficial recreándose en una extraordinaria elaboración de la textura del lenguaje. El sonido elaborado en los versos séptimo y octavo activan de forma sugerente la imaginación auditiva: “the search-guns click and spit and split up timber / And nick the slate roofs on the Holstenwall”, conformando así una alta concentración perceptiva en los detalles físicos de la escena que observa. Esta estrategia será otro punto de contraste estructural

de sus poemas, Lowell mismo relacionaba este poema, “The Exile’s Return”, con “Returning” (*For the Union Dead*).

respecto a los últimos cuatro versos, sobre todo el misterioso último verso, donde el detalle físico y concreto se torna abstracto e inefable en una activación intertextual de la tradición cultural.

La expresión del penúltimo verso “pleasant enough” reproduce de nuevo esa calculada desazón que venimos describiendo. El contraste con la expresión dantesca “Voi ch’entrate” crea un absoluto desconcierto si recordamos el pasaje de Dante en cuestión: se trata de la inscripción en las puertas del Infierno y versa: “Lasciate ogne speranza, Voi ch’intrate” (*Inferno*, III, 9). Resulta interesante la alusión el pronombre “voi” que cohesiona con el apóstrofe que aparece en el poema, además del evidente guiño a los *Cantos* de Pound. Esta referencia cohesiona asimismo con el poema que cierra el libro, expresando el juicio final que se cierne sobre la ciudad natal de Lowell, Boston.

2.1.1 “In Memory of Arthur Winslow”: Construcción y Desconstrucción de la Elegía: Hacia la estructura secuencial.

El análisis de la secuencia titulada “In Memory of Arthur Winslow” permitirá un acercamiento a los procesos de creación poética de Robert Lowell antes de *Life Studies*, y al mismo tiempo servirá de puente para enlazar con otros poemas pertenecientes tanto a su primera fase creativa como a la producción posterior. “In Memory of Arthur Winslow”, es una secuencia de poemas incluida en el libro *Land of Unlikeness*, publicado en 1944.

Tal como indica Robert Lowell en el título, “In Memory of Arthur Winslow” es una elegía dirigida a su abuelo, quien, según veremos con profundidad en el análisis de *Life Studies*, conforma uno de los componentes esenciales de su sistema imaginario. Esta elegía se encuentra

formada por cuatro poemas seguidos de otros dos en consecuente relación temática. Cada poema de la secuencia se encuentra encabezado por un título independiente: “Death from Cancer”, “Dunbarton”, “Five Years Later” y “A Prayer for My Grandfather to Our Lady”, seguidos por otros dos poemas independientes pero conectados entre sí, “Winter in Dunbarton” y “Mary Winslow”. Según veremos, la imagen del abuelo Winslow y su representación difiere sustancialmente de la imagen construida en los poemas de *Life Studies*.

Los cuatro poemas que componen “In Memory of Arthur Winslow” están estructurados en dos estrofas cada uno, y la estructura métrica está basada en el pentámetro yámbico rimando como sigue: [a-b-c-b-c-a-d-e-e-d]. En cada caso encontramos el denominador común del acortamiento del sexto verso de cada estrofa creando un patrón acentual que se encuentra interrumpido en este sexto verso fundamentado sobre tres posiciones acentuales. La estructura formal de los poemas del libro, así como de los otros dos libros de esta primera etapa creativa de Robert Lowell es una característica que le define. Ahora bien, tal como apunta Hugh Staples, esta rigidez formal en parte es una estrategia para controlar la violencia de la imaginaria de los poemas. Por otra parte, también ha sido apuntado por la crítica siguiendo las indicaciones del propio Lowell que la estructura formal del poema que nos ocupa se deriva del poema “The Scholar Gypsy” de Matthew Arnold (Perloff 1973: 133).

El primer poema de la elegía está estructurado en función del apóstrofe, el abuelo materno de Robert Lowell, Arthur Winslow (1861-1938):

In Memory of Arthur Winslow

I Death from Cancer

This Easter, Arthur Winslow, less than dead,
Your people set you up in Phillips' House
To settle off your wrestling with the crab –
The claws drop flesh upon your yachting blouse
Until longshoreman Charon come and stab
Through your adjusted bed
And crush the crab. On Boston Basin, shells
Hit water by the Union Boat Club wharf:
You ponder why the coxes' squeaking dwarf
The *resurrexit dominus* of all the bells.

Grandfather Winslow, look, the swanboats coast
That island in the Public Gardens, where
The bread-stuffed ducks are brooding, where with tub
And strainer the mid-Sunday Irish scare
The sun-struck shallows for the dusky chub
This Easter, and the ghost
Of risen Jesus walks the waves to run
Arthur upon a trumpeting black swan
Beyond Charles River to the Acheron
Where the wide waters and their voyage are one.

Este poema está construido en función de una referencia mitológica clave: según la mitología griega, Caronte es un *genio* del mundo infernal. Su misión es pasar las almas a través de los pantanos del Aqueronte, hasta la orilla opuesta del río de los muertos; éstos, en pago, deben darle una limosna o donativo. De ahí la costumbre de introducir una moneda en la boca del cadáver en el momento de enterrarlo. Se representa tradicionalmente a Caronte como un viejo desagradable, de barba gris e hirsuta, vestido de harapos y vistiendo sombrero redondo. Conduce la barca fúnebre, sin embargo no rema. De ello se encargan las mismas almas, con las cuales se muestra tiránico y brutal, como un verdadero subalterno. Cuando Heracles descendió a los Infiernos, obligó a Caronte a pasarlo en su barca, y como éste se negara, el héroe se apoderó de la percha y le propinó tal paliza que el otro no tuvo más remedio que obedecer. Por otra parte,

Caronte fue castigado luego por haber permitido que un viviente penetrase en el reino de los muertos, y por ello estuvo un año encadenado.

Llama la atención la crudeza y distancia por parte del hablante respecto a la inminente muerte del abuelo en la primera estrofa. Sin embargo, el tono varía en la segunda estrofa, caracterizada por el contraste entre la familiaridad de las escenas expresadas en los primeros versos de la estrofa frente a la imagen y alegoría expresada en los últimos versos. El poema tiene una evidente enmarcación religiosa, a través de la referencia a la estación del año, la Pascua, así como a la mención explícita del “resurrexit dominus” que Arthur no puede entonar dada su falta de fe católica (Perloff 1973), y que también viene implicado a través de la referencia “mid-Sunday Irish scare”, en clara alusión a que los irlandeses han tomado la zona que abarca los jardines públicos de Boston. La tercera referencia versa sobre la alegoría al descenso a los infiernos, tal como expresan la alusión mitológica a Caronte y el río Aqueronte.

Los versos centrales de la primera estrofa parecen aludir a la representación de Caronte que aparecía en las pinturas de las tumbas etruscas como un demonio alado, con la cabellera entremezclada de serpientes y llevando un mazo en la mano. Ello hace suponer que el Caronte etrusco es en realidad el Genio de la Muerte, el que mata al moribundo y lo arrastra al mundo subterráneo: “Until longshoreman Charon come and stab / Through your adjusted bed / And crush the crab”.

Evidentemente, esta insólita y sorprendente elegía a Arthur Winslow, difiere sustancialmente del tratamiento concedido a la misma figura en *Life Studies*. Esto nos hace sospechar que esta secuencia de cuatro poemas seguidos por otros dos incluidos en *Lord Weary's Castle* persigue otros objetivos.

Según veremos posteriormente, se trata de un libro de poemas donde combina elementos de la mitología pagana con elementos de la tradición católica cristiana cuyo nexo es la reflexión en torno a la muerte. A través de “In Memory of Arthur Winslow” Robert Lowell está intentando equiparar a todos los seres humanos cuando llega la hora de la muerte, momento cuando la vida material carece de significado, independientemente de quien sea el encargado de conducir el alma al otro lado del río, Caronte o Jesús. Este proceso se ve reproducido en otros poemas del libro, como tema que se hilvana junto a la secuencia elegíaca. El proceso intencionado de recurrencia como estrategia conectora de la tendencia secuencial, las fragmentaciones significativas en forma secuencial de la elegía “In Memory of Arthur Winslow” y “Between the Porch and the Altar”, así como cierta intención de composición circular del libro a través de la colocación de dos poemas clave del libro como son “The Exile’s Return” en primer lugar, y “Where the Rainbow Ends” en último lugar, prefigura y anuncia el posterior desarrollo de la creación poética de Robert Lowell.

En el poema “Salem”, por ejemplo, recurre la mitología pagana en la figura de Caronte: “Charon’s raft / Dumps its damned goods into the harbor-bed”; en “Mary Winslow”: “on the rigid Charles, in snow, / Charon, the Lubber, clambers from his wherry, / and stops the hideous baby-squawks and yells”. En la delimitación de la función simbólica de Caronte existe cierta ambigüedad. En estos poemas la función de Caronte como portador de las almas de los condenados se extiende hacia la función de portador de todas las almas, variando entonces la función primera, tal como aparece descrita por Dante, por ejemplo, influencia que se respira a lo largo de todo el libro, ya indicado explícitamente en el primer poema, “The Exile’s Return”.

La ambigüedad de la simbología del primer poema de la secuencia de “In Memory of Arthur Winslow”, “Death from Cancer”, dificulta su interpretación, tal como demuestran los diferentes acercamientos de los discursos críticos al mismo (Mazzaro, Perloff), sobre todo en lo que se refiere a la imagen final: “the ghost of risen Jesus walks the waves to run / Arthur upon a

trumpeting black swan / Beyond Charles River to the Acheron". Majorie Perloff opta por dejar las interpretaciones abiertas y realiza una serie de preguntas expresando que el poema nunca se confronta a ellas:

Mazzaro himself reminds us that "The faithful called over the Acheron succeed in crossing the water to heaven only while they, like Peter in the water-walking episode in the Bible, have faith in Christ". But, as the first stanza has implied and as the rest of the poem will make clear, Arthur Winslow did not have faith in Christ. How then can he cross the "wide waters" of the Acheron to heaven? And how does the speaker *know* with such assurance what Arthur's fate will be? (Perloff 1973: 135)

Desde nuestro punto de vista, consideramos que tanto el tono del poema como los cambios de perspectiva aportan claves interpretativas fundamentales. Efectivamente, el cambio de tono entre la primera estrofa y la segunda es significativo, incluso brusco. Este cambio refleja, asimismo, un cambio de voz y un salto de perspectiva. Este salto evidencia, entonces, dos visiones del mundo diferentes que al confrontarse provocan la ambigüedad característica del poema. Estas dos visiones del mundo vienen fundamentadas sobre un sistema imaginario de diferente incidencia dependiendo de la perspectiva del hablante lírico: un enfrentamiento directo con la muerte del abuelo en la primera estrofa reflejado en un tono de resentimiento, frente a la universalización de ese dolor expresando el amor al abuelo y un tono nostálgico en la segunda estrofa. La ordenación sintáctica de los versos es el primer indicio de este significativo cambio en la visión del mundo, por tanto, caracterizador del hablante.

La primera estrofa muestra un mayor orden y control del verso. Este control del verso que desprende en último término un mayor control estructural de la estrofa revierte en un control del símbolo y de la imagen, así como en un distanciamiento entre el sujeto y el objeto, entre el hablante y el apóstrofe. Este hecho varía en la segunda estrofa, que se caracteriza por la ausencia de puntuación, lo cual genera un mayor ritmo en la estrofa, así como un tono más pasional y por

tanto un acercamiento en el plano de la perspectiva entre el hablante y el apóstrofe. De esta forma, si la primera estrofa se caracteriza por la crudeza de la descripción de la muerte de Arthur Winslow, observamos un cierto resentimiento ante tal desaparición, donde se encuentra la clave interpretativa del poema.

La tensión o conflicto en el poema radica entre ese resentimiento hacia su abuelo que está muriendo, el hecho de ser *no creyente*, y por otra parte, el amor del hablante hacia Arthur, el abuelo, y su propia fe cristiana (del hablante). Tal como apunta Amalia Rodríguez, la segunda estrofa evidencia un intento “universalizador [que] convierte la figura [el abuelo] en una representación simbólica y despersonalizada de la muerte” (Rodríguez Monroy 1997: 66). Desde el mismo apóstrofe se observa una mayor “personalización” del poema: ya no se trata de la distancia que implica el apóstrofe “This Easter, Arthur Winslow, less than dead”, sino el acercamiento que implica “Grandfather Winslow, look, the swanboats coast”.

En este contexto, observamos también a lo largo del poema una combinación de elementos locales con referencias específicas, “Phillips’ House”, “Boston Basin”, “Union Boat Club”, “Public Gardens”, que se mezclan en el sistema imaginario con la tensión entre mitología pagana y religión cristiana, según venimos mencionando. No debe olvidarse, por otra parte, que los hablantes líricos en ambos casos son *yos* ficcionalizados invocando diferentes niveles de la enunciación, conformando así variantes en la caracterización de la prosopopeya.

La segunda estrofa evidencia un nuevo cambio de tono en sus versos finales, con la vuelta a la alusión simbólica, donde se produce una superposición de la mitología pagana y la religión cristiana. Este nuevo cambio de perspectiva viene ahora anunciado de nuevo por la alusión a la Pascua y al distanciamiento provocado por la utilización del nombre “Arthur”. Pero esta superposición más que un enfrentamiento que impida la interpretación parece una conciliación de contrarios, una entidad imaginativa conteniendo ambos polos opuestos, mostrando así una cierta

progresión, un movimiento que efectivamente contrasta con la visión estática del mundo que revela la primera estrofa. Cabe decir que esta progresión que acompaña al hilo temático del poema aparece con mayor evidencia en anteriores versiones del poema, aunque se ha mantenido, en parte, en esta tercera versión⁶³.

La estrategia de revelar indirectamente, o bien de forma oblicua, tanto información sobre sí mismo como el tratamiento directo y externo de la información en una subversión por parte del nivel profundo que va inundando paulatinamente el nivel superficial, ya se observa técnicamente en este poema y a lo largo de la secuencia de “In Memory of Arthur Winslow”. Aunque se trata de una estrategia que adquiere mayor maestría a lo largo de *Life Studies*, en una mayor personalización y un cambio de piel al despojarse parcialmente de las escamas mitológicas y religiosas desde los momentos de máxima autorrealización como ocurrirá, según veremos, con el poema “Beyond the Alps”, anunciando un viaje hacia la secularización del sistema: un descenso hacia tierra firme. Asimismo, los cambios de tono y perspectiva evidencian una polifonía característica de la escritura de Lowell que viene configurado y prefigurado en sus primeros poemas. Coincidimos con Gabriel Pearson cuando expresa que “It is hard to remember that this is a formal commemorative poem about a man whom Lowell revered. There seems to be an unacknowledged flight into the omnipotence of manic verbal control which conceals an impotence adequately to mourn” (Pearson en Dodswell: 1970, 60). Esta impotencia proviene de, y contribuye a, la realización de esos sentimientos de “anger” y “resentment” expresados en el poema.

⁶³ La primera versión, fechada en 1939, se tituló “The City’s Summer Death”; la segunda versión, fechada en 1943 llevaba el título “Death from Cancer on Easter”.

El segundo poema de esta elegía secuencial es “Dunbarton”, donde el hablante utiliza la referencia del cementerio familiar, tal como ocurre en el poema del mismo título en *Life Studies*, para reflexionar sobre la muerte desde la instancia personal primero y desde la inmensidad universal después:

II

Dunbarton

These stones are yellow and the grass is gray
 Past Concord by the rotten lake and hill
 Where crutch and trumpet meet the limousine
 And half-forgotten Starks and Winslows fill
 The granite plot and the dwarf pines are green
 From watching for the day
 When the great year of the little yeomen come
 Bringing its landed Promise and the faith
 That made the Pilgrim Makers take a lathe
 And point their wooden steeples lest the Word be dumb.

O fearful witnesses, your day is done:
 The minister from Boston waves your shades,
 Like children, out of sight and out of mind.
 The first selectman of Dunbarton spreads
 Wreaths of New Hampshire pine cones on the lined
 Casket where the cold sun
 Is melting. But, at last, the end is reached;
 We start our cars. The preacher's mouthings still
 Deafen my poor relations on the hill:
 Their sunken landmarks echo what our fathers preached.

El contexto en el que se inscribe el poema – el funeral por la muerte del abuelo Arthur Winslow el 28 de marzo de 1938 – produce en el hablante una visión pesimista y concentrada de la existencia: se trata de un pasado lejano y gastado que pervierte al presente que no puede sustraerse de esa herencia. La descripción del mundo exterior, del cementerio y de sus antepasados ya viene condicionada por el primer verso y potenciado por la aliteración final: “These stones are yellow and the grass is gray”. Según Majorie Perloff, este verso “symbolizes the spiritual aridity of the New England Puritan tradition” (Perloff 1973: 135). Se está expresando

un sueño que no se ha cumplido, un sueño personal y un sueño colectivo que se han visto truncados por la historia y que de forma tan inquietante viene expresado a través de una doble referencia: la reversión de “Promised Land” en “little yeomen come / Bringing its landed promise” y la espera inútil – promesa nunca cumplida – de la llegada del “Mayflower” y sus connotaciones al “Contrato” tanto social como espiritual susceptible de haber sido aplicado al nuevo mundo. Y aquí se invoca a Bradford y la doble vía del compromiso en la forma de *Covenant*. El tono y la perspectiva vuelven a ser los instrumentos de los que se sirve el poeta para expresar esta visión negativa de la existencia a partir del contexto del cementerio donde todo parece miniaturizado a través de la óptica cóncava de la mirada del hablante. Si en la primera estrofa se expresa una visión pesimista de la escena exterior que paulatinamente se va apoderando de la escena del pasado a través de esa clara referencia al difuminado recuerdo de sus antepasados personales primero y a los “yeomen” después en un desplazamiento en el teatro de los sueños – la memoria del hablante lírico – en la segunda estrofa cambia bruscamente la perspectiva, donde este hablante ahora se dirige verbalmente a sus antepasados: “Oh fearful witnesses, your day is done”.

El tercer poema de la secuencia continúa el tono expresado en la segunda estrofa del anterior. Hugh Staples (1962) sitúa el contexto temporal del poema en Pascua del año 1943. El hablante lírico, a partir del nuevo encuentro con la tumba de su abuelo en Dunbarton, reflexiona sobre el pasado del mismo. Existe cierta asimetría entre el tono de despecho utilizado por el hablante lírico, el apóstrofe a quien se dirige con cierta dureza “I came to mourn you, not to praise” y la expectativa convencional de la elegía. Tal como ocurre en los poemas anteriores, la instancia personal y familiar sirve para ejercer una proyección a mayor escala, para desplazar la crítica hacia el materialismo de los colonizadores en general. En el contexto del poema se hace referencia a la mina de plata de Liberty Bell en Colorado, propiedad del abuelo Arthur. En el

verso “now from the train at dawn / Leaving Columbus from Ohio” se produce un cambio de perspectiva que obedece a una reflexión interior desde un viaje en tren que Hugh Staples identifica como una instancia autobiográfica: “The narrator has switched back to 1938, at which time he was a student at Kenyon College, Gambier, Ohio” (Staples 1962: 97). Las “conchas” de los versos séptimo y octavo hacen referencia a los vagones del tren que transportaba el metal precioso.

La revisión de sus antepasados personales se va desplazando en la segunda estrofa desde el pasado más lejano, Edward Winslow (1595-1655) hacia el pasado más próximo, General John Stark (1728-1822), a partir de la función que ambos cumplían y su contribución en la construcción de la nación. El primero como uno de los colonizadores que fundó Bay Colony, y el segundo como un héroe de la Revolución (Staples 1963: 97). Esta revisión del pasado permite realizar una reflexión sobre los dos poderes que sirvieron tanto para la construcción como para la destrucción, el materialismo y el espiritualismo que de forma sublime penetran en la mente del hablante estableciendo un extraño paralelismo a través de la metáfora de la concha en referencia a los vagones del tren y la mente propia que sirve de recipiente del pasado que critica pero que admira a la vez, y que evoca en su ensoñación.

2.1.2 *Death by Water*: “The Quaker Graveyard in Nantucket”.

Resaltemos un proceso al que hace referencia Seamus Heaney en su ensayo sobre Robert Lowell titulado “Lowell’s Command” (1989 (1979): 129-147) como propuesta para introducir este importante y complejo poema. A modo de contextualización, cabe decir que Heaney utiliza

un proceso estético al que hacía referencia T. S. Eliot para ilustrar una idea sobre Lowell: “It is just this sensation of power coming from below the surface, without any need for its explication, which the reader finds in the Walsingham section of ‘The Quaker Graveyard’” (Heaney, 1989 (1979): 145). Unas palabras que inducen a pensar en el “Iceberg principle” de Hemingway pero enfáticamente en la división ternaria del símbolo esencial en la obra magna de Melville, “imparting power to the tail”. Por tanto es esta estructura profunda la que debemos atender con especial atención, así como su relación y la forma de interactuar con la estructura superficial.

“The Quaker Graveyard in Nantucket” es una secuencia lírica compuesta por cinco secciones a las que hay que sumar otras dos secciones bajo el subtítulo “Our Lady of Walsingham”. Se trata de una elegía que Lowell dedica a su primo Warren Winslow. El epígrafe corresponde al *Génesis*, y posee cierta función metaliteraria, al encontrarse abriendo la secuencia: “Let man have dominion over the fishes of the sea and the fowls of the air and the beasts and the whole earth, and every creeping creature that moveth upon the earth (*Génesis*, I.26)”.

Las fuentes en las que se inspira Robert Lowell para componer la contextualización y escenas exteriores de esta secuencia provienen de Herman Melville y Thoreau. Sin embargo, su objetivo final es de índole más profunda donde esa contextualización sirve de marco imaginario. El objetivo es la Recreación (Frye 1988 (1980)) de lo que llamaríamos un anti-génesis elaborado a través de una ruptura de expectativas con la intención de provocar en el lector una sensación de inquietud que induzca a la reflexión sobre la vida y la muerte y cómo es observado el tema desde el texto bíblico. Así, queremos trazar una línea desde “Lycidas” de John Milton, pasando por *The Waste Land* de T. S. Eliot, como obras en relación intertextual. Cabe tener en mente que se trata de una estrategia oblicua, según la cual tanto la percepción de las voces que aparecen en el poema como la percepción y competencia del lector cobran una importancia decisiva.

La descripción externa del inicio de la primera sección (Staples 1962) proviene concretamente de un pasaje correspondiente al primer capítulo de *Cape Cod* titulado “The Shipwreck”:

The brig *St. John*, from Galway, Ireland, laden with emigrants, was wrecked on Sunday morning; it was now Tuesday morning, and the sea was still breaking violently on the rocks. There were eighteen or twenty of the same large boxes that I have mentioned, lying on a green hillside, a few rods from the water, and surrounded by a crowd...I saw many marble feet and matted heads as the clothes were raised, and one livid, swollen, and mangled body of a drowned girl,- who probably had intended to go out to service in some American family,- to which some rags still adhered, with a string, half cocealed by the flesh, about its swollen neck; the coiled-up wreck of a human hulk, gashed by the rocks or fishes, so that the bone and muscle were exposed, but quite bloodless, - merely red and white,- with wide-open and staring eyes, yet lustreless, dead-lights; or like the cabin windows of a stranded vessel, filled with sand... (Thoreau 1898: 5-6)

Se trata de una secuencia donde la imaginación visual y la auditiva funcionan en perfecta cohesión para lograr su objetivo final. La estructura de la primera sección de la secuencia no posee división estrófica explícita, aunque si evidencia una progresión temática y formal. Esta estructura, entonces, se compone de cinco agrupaciones:

- 1- Seis versos rimados en [a-b-c-b-c-a]
- 2- Cuatro versos rimados en [e-f-e-f]
- 3- Seis versos rimados en [g-h-i-h-i-g]
- 4- Cuatro versos rimados en [j-k-l-k] (los términos “sea” y “deity” crean un “sunken rhyme” ya que la vocal del primero es larga y la vocal de la última sílaba del segundo es corta, conformándose como la primera variante a la norma)
- 5- Seis versos rimados en [ll-m-n-ñ-ñ-n]. (los términos “faced” y “chaste” crean un *sunken rhyme* debido a la diptongación monosilábica, aunque el primero es sonoro y el segundo sordo, conformándose como la segunda variante a la norma)

Formalmente, la estructura tiende a la creación de un doble pie compuesto por dos acentos débiles y dos fuertes para la composición de un ritmo particular y significativo que, a su vez, caracteriza la aparición-invocación de la ballena melvilliana. Siguiendo la pista del propio Lowell, el crítico Hugh Staples (Staples 1962) se ha dedicado a localizar todas las analogías posibles entre esta elegía de Lowell y *Lycidas* de John Milton, aunque, según el mismo Lowell, prevalecen las diferencias frente a las similitudes: “this is a poem by someone who’s read Milton very carefully, and yet it’s not very Miltonic” (Lowell en Giroux 1987). Uno de los aspectos que destaca como influencia del poema de Milton, sin embargo, según Hugh Staples, es la alternancia del “trimeter” entre los pentámetros, una estrategia estilística que seguirá utilizando en libros posteriores con múltiples variantes y de forma sutil.

I

A brackish reach of shoal off Madaket, -
 The sea was still breaking violently and night
 Had steamed into our North Atlantic Fleet,
 When the drowned sailor clutched the drag-net. Light
 Flashed from his matted head and marble feet,
 He grappled at the net
 With the coiled, hurdling muscles of his thighs:
 The corpse was bloodless, a botch of reds and whites,
 Its open, staring eyes
 Were lustreless dead-lights
 Or cabin-windows on a stranded hulk
 Heavy with sand. We weight the body, close
 Its eyes and heave it seaward whence it came,
 Where the heel-headed dogfish barks its nose
 On Ahab’s void and forehead; and the name
 Is blocked in yellow chalk.
 Sailors, who pitch this portent at the sea
 Where dreadnaughts shall confess
 Its hell-bent deity,
 When you are powerless
 To sand-bag this Atlantic bulwark, faced
 By the earth-shaker, green, unwearied, chaste
 In his steel scales: ask for no Orphean lute
 To pluck life back. The guns of the steeled fleet

Recoil and then repeat
The hoarse salute.

Dos aspectos deben comentarse inicialmente. En primer lugar, la reproducción violenta del mar estrellándose contra la costa rocosa, cuya imaginería toma Lowell del pasaje de Thoreau, pero que transforma en busca de una mayor violencia visual y sonora tal como se demuestra en la proliferación de fonemas fricativos en el primer verso. El segundo aspecto tiene que ver con la personificación del cuáquero ahogado, “the drowned sailor”, y la descripción grotesca del cuerpo sin vida. Estos dos aspectos apuntan de nuevo a una ruptura de expectativas en lo que a la tradición elegíaca se refiere. Incluso aparece una referencia explícita al mito del origen de la poesía, Orfeo, para desconstruir la idea subyacente al canto elegíaco que haga resurgir la persona con vida del submundo. Pronto la imaginería melvilliana preside la escena envolviendo la situación reinterpretada por Lowell en acción quísmica donde se produce una trágica transgresión y una transgresión de la tragedia.

La figura arquetípica de Ahab, formante fundamental del sistema imaginario lowelliano y asimismo inserto en el imaginario colectivo de la tradición literaria norteamericana, aparece en este poema de forma impactante. Tal como reflexiona Northrop Frye, “Moby Dick cannot remain in Melville’s novel: he is absorbed into our imaginative experience of leviathans and dragons of the deep from the Old Testament onward” (Frye 1957: 100). Pero en el poema de Lowell resulta una imagen que adquiere potencia por su aparición oblicua más que por su resultado como descripción directa: “where the heel-headed dogfish barks its nose / On Ahab’s void and forehead; and the name / Is blocked in yellow chalk”. La descripción violenta y física del mar chocando contra la costa rocosa, junto a la descripción física del barco encallado (“stranded hulk / Heavy with sand”) y la descripción grotesca del marinero ahogado (“Light flashed from his

matted head and marble feet, / He grappled at the net / With the coiled, hurdling muscles of his thighs: / The corpse was bloodless, a botch of reds and whites, Its open, staring eyes / Were lustreless dead-lights), contrasta con la figura arquetípica, *monomaniaca* y “vacía” (“void”, siguiendo terminología melvilliana que concede una gran complejidad a este concepto al que añadimos las diversas dimensiones del color blanco) de Ahab, concediendo alternativamente gran peso a los tres versos en cuestión. Debe apreciarse, asimismo, la ausencia de nombre o bien el anonimato de la persona a la que se supone que va dirigida la elegía – cousin Winslow –, nombre que únicamente aparece en la dedicatoria del título, buscando el poeta, entonces, universalizar la muerte por ahogamiento en lugar de individualizarla.

Sin embargo, junto a la imagería utilizada a semejanza del pasaje de Thoreau de la cual toma posesión la imagería melvilliana, esta secuencia está elaborada con imagería bíblica. Robert Lowell extrae esa imagería para crear su elegía particular, su particular visión de la existencia para en última instancia *Recrear* su antielegía. Para ello utiliza las imágenes arquetípicas de la Biblia, en este caso concreto, del primer capítulo del Génesis, para ir progresando paulatinamente hacia la visión del Apocalipsis. La clave para la interpretación de la estrofa viene establecida en el término “void”, que llama la atención tanto por su colocación junto a “forehead” como por su función de calificativo y su apunte melvilliano. Este hecho nos hace sospechar que “void” viene cargado con un significado que va más allá del nivel superficial. Si observamos con detenimiento el proceso que sigue el lenguaje y la imagería del poema hasta llegar al verso de “Ahab”, encontramos la intensidad y comprensión de los elementos fundamentales del Génesis, la localización de las coordenadas espacio-temporales: la luz y la oscuridad (“Light / Flashed”; “night had steamed”), el cielo y el infierno, la tierra y el mar. Desde este momento, el vacío que antecede a la creación, “And the earth was without form, and void; and darkness was upon the face of the deep. And the Spirit of God moved upon the face of the

waters” (Génesis 1: 2), es sustituido por la imaginación del poeta en una doble subversión: la referencia a Ahab en su intertextualidad con *Moby Dick* de Herman Melville, y la introducción de la mitología griega en la referencia a Orfeo. Este hecho apunta hacia el proceso que sigue Lowell para lograr su objetivo. Las expectativas imaginarias (Biblia) y literarias (Elegía) se rompen y transgreden para crear una particular visión de la existencia utilizando los instrumentos que permiten la creación del poeta: el lenguaje del arquetipo literario en busca de los elementos que permitan expresar sentimientos de sublimación. Y aquí leemos a Burke en Melville y a Melville en Lowell: esa búsqueda de sublimación es también la búsqueda de la identidad. El propio Robert Lowell se posiciona al respecto en unas palabras que retomamos de la introducción:

We leap for the sublime. You might almost say American literature and culture begins with *Paradise Lost*. I always think there are two great symbolic figures that stand behind American ambition and culture. One is Milton’s Lucifer and the other is Captain Ahab: these two sublime ambitions that are doomed and ready, for their idealism, to face any amount of violence. (Lowell en Giroux 1987)

Múltiples han sido los comentarios y análisis en busca de analogías con el poema “Lycidas” de John Milton, sin embargo, a nuestro parecer no es el camino pertinente para la profundización en el poema de Lowell. Éste, acaso, utiliza un enmarcamiento de clara localización literaria correspondiente con la convención de la elegía. Pero la estrategia es la ruptura de esa expectativa que se crea, para *Recrear* un contramito paralelo al del Génesis y el Apocalipsis bíblico desde la interpretación de Herman Melville. Así, el poema de Lowell socava los pilares de la tradición elegíaca rechazando los motivos generadores de lamentación. Desde esta perspectiva Robert Lowell construye una *Recreación* – utilizando lenguaje de Northrop Frye – del mito del Génesis o la Creación, lo cual significaría la primera ruptura de expectativas: la utilización de un marco elegíaco, la muerte de su primo en altamar, para reescribir su visión de la

existencia desde la perspectiva del origen de las cosas, del origen de la vida. En la sección tercera del poema, por ejemplo, el símbolo melvilliano de la ballena blanca se identifica con “Jehovah”, quien se muestra a Moisés en el Viejo Testamento, concretamente en *Génesis* (3, 14): “I am that I am”.

De esta forma, tras el análisis de la primera estrofa y con la clave del epígrafe del poema, observamos que se encuentra estructurado en siete estrofas en torno al eje temático del mito de la Creación según el Génesis. Siguiendo este mito, según hemos visto en la primera estrofa, se establecen dos ejes fundamentales que conciernen a la referencia espacial y que se trabajan a lo largo de todas las estrofas. Se trata, entonces, de un eje horizontal que viene definido repetidamente como “seaward” y “landward”; y por otra parte, un eje vertical, definido como “upward” y “downward”. Esta teoría se confirma con la última estrofa donde leemos “when the Lord god formed man from the sea’s slime and [...] and [...]” y la utilización de estructuras sintácticas paralelas reproduciendo la forma bíblica. Este sistema de paralelismos y repeticiones se condensa en las tres últimas estrofas hasta llegar a esa séptima estrofa. Esto no quiere decir, obviamente, que Lowell construye su poema de forma estricta siguiendo el patrón bíblico, sino que utiliza elementos imaginarios arquetípicos para reconstruir desde la transgresión su propia cosmovisión, lo utiliza para – desde la Creación – proceder a la *Recreación*.

Un proceso de ruptura de expectativas únicamente puede existir si previamente existe un modelo o tradición o texto de referencia. Entonces, el mecanismo de funcionamiento en lo que a la construcción y codificación del mensaje se refiere hasta su recepción y descodificación es similar al de la parodia. Sin embargo, el caso que nos ocupa se acerca, por diversas razones, a la construcción alegórico-ambigua de Melville. Según Northrop Frye (1988 (1980)), existen dos formas de acercamiento al mito de la creación. Una aproximación o lectura tradicional interpreta

el mito en cuanto que Dios crea el mundo antes que el hombre, quien aparece en un estadio posterior pero forma parte de este origen. Dios crea un jardín donde coloca a Adán, y crea previamente una ciudad de ángeles antes de cualquier ciudad humana. Posteriormente, a través de la tentación, Adán y Eva caen en el pecado original alienándose de lo divino. La otra lectura de la que nos habla Frye es la visión que tiene el hombre de una naturaleza recreada bajo la perspectiva humana y reproducida bajo diversas manifestaciones del mismo. Esta línea culmina en una visión definida como recreación donde el hombre ocupa un papel primordial.

Si nos volvemos a remitir al primer capítulo del Génesis leemos: “And God created great whales, and every living creature that moveth, which the waters brought forth abundantly after their kind, and every winged fowl after his kind”. A través de la obra de Herman Melville la ballena cobra un significado profundo, un simbolismo que trasciende lo superficial condensando las fuerzas violentas de la naturaleza, incluso la fuerza latente en el subconsciente del ser humano⁶⁴. Según Hugh Staples:

The symbolic function of the white whale in the poem has all the ambiguity of its prototype in *Moby Dick*. On a literal level, it is of course the object of the Quakers' materialistic greed. On the level of religious symbolism, Lowell has combined in the whale both Old and New Testament conceptions of God; that is, as Jehovah-inscrutable, wrathful and vengeful and as Christ, the means of salvation. Here, for example, Lowell, in the phrase 'IS, the whited monster' has in mind such a formulation as that in 'Exodus' iii, 14: 'And God said unto Moses, I AM THAT I AM: and he said, Thus shalt thou say unto the children of Israel, I AM hath sent me to you.' (Staples 1962: 101-2)

El poema de Lowell reproduce la explosión de las fuerzas de la naturaleza a semejanza de la imagería metatextual tanto de la Biblia como de *Moby Dick* cuya finalidad es la *Recreación* del mito. Para ello Lowell establece una fluctuación entre lo individual y lo arquetípico, lo

⁶⁴ Las palabras finales del capítulo 44 de *Moby Dick* expresan: “God help thee, old man, thy thoughts have created a creature in thee; and he whose intense thinking thus makes him a Prometheus; a vulture feeds upon that heart for ever; that vulture the very creature he creates.” (Melville, 1967 (1851): 175)

anónimo y lo conocido, el peso de la historia y el mito, la tradición y la recreación de su par antitético, la diacronía y la sincronía.

Resulta especialmente interesante el énfasis sobre la concreción espacial de una zona limítrofe, sublime, como Madaket, que se encuentra en un extremo de la isla de Nantucket, una isla ballenera situada frente a Cape Cod, en la costa del Atlántico, y cohesiona espacial y fonológicamente en una colaboración en la formación de la especial textura del lenguaje característica definitoria del poema: Madakett, Nantucket, Sconset y (Cape Cod). Esta fluctuación, por otra parte, a la que hacemos referencia, también afecta de forma directa al apóstrofe del poema, “the drowned sailor”, supuestamente el protagonista del mismo, pero que desaparece a favor de la figura arquetípica del poema, Ahab, en una universalización del tema, eludiendo la personalización y enfatizando el simbolismo. Así, el pronombre de segunda persona “you” se reconvierte en “he”, el hombre que lucha contra las fuerzas de la naturaleza y pierde, víctima de su destino inexorable. De esta forma, la recreación del mito del génesis lleva implícita su destrucción, su apocalipsis, pero también su revelación: “Art means revelation, and when art becomes apocalyptic, it reveals” (Frye 1990 (1957)).

Este es, entonces, uno de los objetivos que anunciábamos anteriormente. El epígrafe correspondiente al Génesis versaba sobre la orden de Dios de que el hombre debe dominar sobre los animales y las cosas, “and let them have dominion over the fish of the sea, and over the fowl of the air, and over the cattle, and over all the earth, and over every creeping thing that creepeth upon the earth” (Génesis I, 26). Ahora bien, el desarrollo del tema en el poema es de naturaleza bien distinta, y es esta ruptura de expectativas la que nos conduce a la siguiente. Inicialmente nos encontramos con un lenguaje que se “anuncia” perteneciente al Génesis, sin embargo, a medida que avanza el poema se reconvierte en lenguaje perteneciente al Apocalipsis, potenciado por el filtro de la imaginería de Melville y Thoreau.

Podemos afirmar que el último verso de la última sección del poema concentra todo el juego retórico y dialéctico desplegado a lo largo de la secuencia: “The Lord survives the rainbow of His will” (VII). Se trata de una idea que cruza todo el libro desde el primer poema, “The Exile’s Return” hasta el último, “Where the Rainbow Ends”, pasando por “Mr. Edwards and the Spider” y “The Slough of Despond”, por ejemplo. En el poema “The Quaker Graveyard in Nantucket”, las cinco primeras secciones despliegan el poder de un Dios vengativo cuyo poder es destructivo, tal como demuestra la referencia intertextual como la textura del lenguaje:

[...] To Cape Cod
 Guns, cradled on the tide,
 Blast the eelgrass about a waterclock
 Of bilge and backwash, roil the salt and sand
 Lashing earth’s scaffold, rock
 Our warships in the hand
 Of the great God, where time’s contrition blues
 Whatever it was these Quaker sailors lost
 In the mad scramble of their lives. They died
 When time was open-eyed,
 Wooden and childish; only bones abide
 There, in the nowhere, where their boats were tossed
 Sky-high, where mariners had fabled news
 Of IS, the whited monster. What it cost
 Them is their secret. In the sperm-whale’s slick
 I see the Quakers drown and hear their cry [...]

[III.5-20]

Por consiguiente, se describe la existencia de un Dios vengativo que actúa sobre el mar que a su vez ejerce su fuerza sobre los cuáqueros marineros. Desde aquí se traza un hilo conector entre el mar, Poseidón, Leviatán, y el *Pequod*, nombre del barco pesquero protagonista en la obra de Melville, y asimismo, nombre del buque en el que se encontraba el primo del hablante lírico del poema antes de ser abatido en el mar y a quien va dirigida, inicialmente, esta elegía. Por otra parte, está la tierra, el lugar o espacio que cobija el cementerio cuáquero del pueblo pesquero, y

que intenta ser protegido por todo ese campo semántico como “pier”, “bulwark”, “Atlantic wall”, etc., pero sobre todo por “our Lady of Walsingham”, la voluntad piadosa que “knows what God knows” y refugia y cobija de la amenaza del mar a aquellos que huyen de la venganza de Dios, del Apocalipsis. A pesar de ello, nos queda la sensación de que algo se nos escapa como seres humanos, y que predomina la visión del Apocalipsis sobre cualquier lectura más confortante. Sin embargo, el poema queda abierto en este sentido a la interpretación, ya que esta falta de seguridad, este abandono al destino, esta incapacidad de llevar a cabo el poder que inicialmente Dios concedió a los seres humanos es la característica que define a nuestra naturaleza. De esta forma, “In the beginning God created the heaven and the earth”, como coordenadas cronotópicas esenciales manejadas a lo largo del poema, prevalecen sobre “Let us make man in our image, after our likeness”. Una invocación a la tragedia melvilliana.

2.2 Reflexión en torno a “The Mills of the Kavanaughs”: *Miserere*, Elegía, y Eterno Retorno.

El objetivo del presente apartado es trazar una aproximación al funcionamiento de la imagería mítica clásica según el modelo de Ovidio y su confrontamiento a la imagería religiosa católica en el poema titulado “The Mills of the Kavanaughs”. El particular tratamiento de materiales míticos, históricos, biográficos, culturales insertos en el imaginario colectivo fusionándose conflictivamente con el individual, la asimetría estilística entre el control versal y la violencia del mensaje poético, convierten a este poema temprano en un diamante en bruto.

Dos temas fundamentales se desarrollan en el poema hilvanando diversos motivos: el inexorable paso del tiempo y la evidencia de la muerte por una parte, y por otro, el descenso a los infiernos por parte de la protagonista que construye su yoidad a partir del reflejo en una alteridad

dispuesta en el hundimiento de su marido desde la construcción visionaria de una pesadilla desplegada a lo largo de una serie de monólogos dramáticos. Posteriores revisiones de este poema reflejan la evolución creativa del autor, al concentrar el mensaje del poema en un poema breve, concreto y específico (reducción a cinco estrofas), evidenciando tal vez uno de los problemas que le planteó la estrategia de la escritura del *long poem*: la disolución de los momentos de máxima autorrealización así como lo innecesario de la expansión de una idea y un sentimiento que tal vez pedía una organización secuencial.

Consideramos conveniente realizar una aproximación inicial al libro de poemas *The Mills of the Kavanaghs* para una mejor comprensión de los procesos de construcción del sistema imaginario de Robert Lowell y cómo se produce el desarrollo de la tendencia a insertar una mitología subyacente al mensaje poético. Robert Lowell, desde la escritura de este libro de poemas, procederá a la liberación estilística de ese barroquismo lingüístico y temático y a una depuración formal y conceptual que se sostendrá sobre momentos de máxima autorrealización, situación que en el poema que ocupará las siguientes páginas se encuentra en evidente dispersión en una narrativa densa.

No es casual, por ejemplo, que Lowell mostrara un especial interés por el poema que da nombre al libro – casi una obsesión – cuya genealogía de reescritura y revisión permite seguir las huellas de un interesante proceso creativo. La primera versión del poema apareció por vez primera en el *Kenyon Review* en el número de invierno de 1951. La segunda versión apareció en el mismo año bajo el formato de libro junto a otra serie de poemas, y la tercera versión apareció en forma sorprendentemente breve en una edición americana fechada en 1976 formando colección bajo el título de *Selected Poems*. Por tanto, veinticinco años separan las primeras versiones de las últimas, teniendo en cuenta que Lowell utilizaría versos o pasajes de este poema

para la creación de otros poemas distintos como “The Public Garden” (*For the Union Dead*) o poemas de *History*, su ambiciosa revisión cultural y colectiva desde proyecciones personales.

Se trata de un poema, “The Mills of the Kavanaughs”, que interesa, en primer lugar, por la problemática que plantea en cuanto a escritura autorreferencial. Esa obsesión por volver constantemente sobre este poema conduce a revisar el “archivo biográfico” de Lowell. El epicentro irradiador surge inmediatamente a escena – aunque nunca se explicita en ninguna de las versiones. Se trata de Jean Stafford, su primera mujer. Si seguimos investigando, detectaremos una cierta conexión con una versión – no publicada – del relato “A Country Love Story” (Stafford 1945) escrito por ella, donde se expresan los celos de su actual marido por motivo de una escena relativa a un amante ficticio de Stafford y la violencia mostrada por el propio Lowell. En el poema que nos ocupa, si tomamos como *persona* de Lowell a Harry Kavanaugh, encontramos el paralelismo, ya que en el monólogo de la protagonista relata cómo su marido ataca violentamente y después los remordimientos le empujan a la autodestrucción. La versión publicada del relato fundamenta la historia sobre el simbolismo de un trineo. La protagonista está casada con un profesor enfermo: “there were times on the lake, when May was gathering water lilies as Daniel slowly rowed, that she had seen on his face a look of abstraction and she had known that he was worlds away, in his memories, perhaps, of his illness and the sanitarium” (Stafford 1945: 46). Sin embargo, es la protagonista quien en respuesta a las diferencias surgidas entre ellos crea un amante ficticio. En una carta de respuesta a Randall Jarrell, Lowell reflexiona respecto a la protagonista Anne Kavanaugh: “the heroine is very real to me”. Este hecho es importante en el imaginario de Lowell, que junto a la violencia que ejerció contra su padre en una discusión cuando éste interfería en una relación del hijo, implantaron la obsesión constante del

mismo. En el poema “Middle Age” (*For the Union Dead*) veremos cómo reflexiona sobre el caso desde la distancia.

La crítica en general acuerda que “The Mills of the Kavanaughs” es un poema fallido por diversas razones. Por ejemplo, Jerome Mazzaro concluye:

The logic is confused, and the plot suffers from a noticeable repetition and lack of buildup. Some of the recollections are not pertinent and could be cut...As the whole, justified perhaps by the theme of the poem, is a presentation of the compulsive repetitiousness of man, it offers little besides its gothic machinery to entice a reader”⁶⁵ (Mazzaro 1965: 86).

Aproximadamente treinta y cinco años más tarde, Mazzaro realizaría una revisión de la poética lowelliana adentrándose en su periodo maduro a partir del análisis del poema “The Mills of the Kavanaughs” para aprovechar el impulso ovidiano de este poema temprano y proceder al análisis de tres secuencias de la llamada “tercera fase” de la producción poética de Lowell. Han hecho falta más de tres décadas para comprender que “The Mills of the Kavanaughs” es un poema importante en lo que a los procesos de construcción del sistema imaginario de Robert Lowell se refiere:

The work stands as Lowell’s longest, most ambitious, single early poem, and any reader of his work must contend with its importance as a coda for the themes of his first three volumes and as a transition to his later works. The poem is his first major attempt to modify the willful nature of his verse toward psychological self-definition by making religious considerations subservient to unconscious elements. It is also among the earliest of his works to abandon a Christian *mythos* of history. The poem contains brilliant lines and sections and skillfully sets theme against countertheme. (Mazzaro 2000: 57)

Otro importante crítico de la poética lowelliana, Stephen Yenser, escribe que gran parte del poema se sostiene “upon an understanding of some odd joints and strangely twisted members in a

⁶⁵ Esta perspectiva, aunque matizada, se plantea también por Cosgrave (1970), Smith (1970), Rudman (1983) y Raffel (1987).

fascinating and awkward Goldbergian infrastructure” (Yenser 1975). Un consistente discurso crítico sobre la poética lowelliana – a nuestro parecer – llevado a cabo por Amalia Rodríguez Monroy, escribe: “obra interesante, aunque fallida, representa la transición hacia una poesía secular e introspectiva. Abandona el distanciamiento irónico para aproximarse a las emociones de los personajes, como si el poeta pudiera aceptar ahora que, en un mundo sin Dios, la solidaridad humana es el bien supremo” (Rodríguez Monroy 1997: 33). Por otra parte, Ian Hamilton realiza una extraña generalización: “Whereas in *Lord Weary’s Castle* autobiography made for clarity and exactness, in *The Mills of the Kavanahs* it produces something close to chaos: the reason for this is that Lowell is attempting to adjust the instincts of the confessional to the decorum of an ‘objective’ work of art, to speak of his most personal shames with supreme impersonality” (Hamilton 1983: 182).

Nuestra posición, sin embargo, no va a ser realizar valoraciones morales o juzgar el mayor o menor éxito del poema en cuestión, o del libro, sino una aproximación estética al poema “*The Mills of the Kavanahs*” para observar el funcionamiento de cada elemento particular primero, y como formante de un engranaje mayor, después, e interpretar, en último término, donde radica ese interés que algunos discursos críticos observan en el poema.

De esta forma nos vamos a centrar en la segunda versión del mismo. Esta versión, la más extensa, consta de siete monólogos dramáticos rimados que se sostienen sobre una densa estructura narrativa. El poema comienza con la descripción de una partida de cartas entre la protagonista Anne Kavanaugh y la Biblia. Anne ha dejado el catolicismo por el protestantismo de sus antepasados. Aquí se inicia la primera analogía respecto al envoltorio mitológico, ya que se traza una línea desde la Biblia y el catolicismo hacia la mitología invocada a través del dios del sol (*Phoebus*). Su marido aparece representado por Dis o Pluto (el Hades en mitología griega). La narración implícita es que la protagonista pierde la partida, dado que se aleja del “sol” apostando

por un pasado destinado a desaparecer. Por otra parte, si el marido es representado por Pluto, Anne es representada por Perséfone. De esta forma se construye el envoltorio mitológico del poema siguiendo el libro quinto de Ovidio, específicamente el relato de Perséfone y Pluto, cruzado por los relatos de Apolo y Dafne y de Cíane y Aretusa. Si seguimos la línea argumental del poema, entonces, la protagonista Anne se dirige a su marido en tiempo presente, cohesionando con la parte final, donde se vuelve al tiempo presente como enmarcamiento del recuerdo pasado que se fundamenta sobre las estaciones del año, lo cual ayuda en la estructura y organización del poema. Poco a poco vamos observando cómo se van hilvanando los temas bajo esa estructura del monólogo dramático que realiza Anne Kavanaugh, y que siguiendo hasta el momento el argumento lineal describe su confrontación con la religión católica junto a su búsqueda de apoyo existencial en la familia Kavanaugh; la profunda mirada hacia el pasado y su identificación con el mito de Perséfone; los saltos temporales entre presente y pasado respecto a la relación violenta con su marido que identifica como Pluto. Pero observemos los dioses de la leyenda mítica más de cerca.

Perséfone es la diosa de los Infiernos, y la compañera de Hades. Es hija de Zeus y Deméter, por los menos según la versión más corriente. Pero una tradición la presenta como hija de Zeus y Éstige, la ninfa del río infernal⁶⁶. La leyenda principal de Perséfone se refiere a su rapto por Hades, su tío (puesto que era hermano de Zeus). Hades se enamoró de la joven y le robó mientras ella cogía flores con unas ninfas en el llano de Enna, en Sicilia. Este rapto se realizó con la complicidad de Zeus y en ausencia de Deméter. En este momento se sitúan los viajes de Deméter a través de Grecia, en busca de su hija. Al fin, Zeus mandó a Hades que restituyese a Perséfone a su madre, lo cual no era ya posible, ya que la joven había quebrantado el ayuno mientras se

⁶⁶ Por tanto nos remite de forma retrospectiva al poema "Caron, Non Ti Crucciare" y de forma proyectiva al poema "Beyond the Alps" (*Life Studies*).

hallaba en los Infiernos. Por inadvertencia – o tal vez tentada por Hades – se había comido un grano de granda, lo cual bastaba para encadenarla para siempre al Infierno. Para mitigar su pena, Zeus dispuso que distribuyese el tiempo entre el mundo subterráneo y el terrestre. La proporción varía según los autores: según unos, permanece en la tierra sólo un tercio del año; según otros, la mitad.

Perséfone desempeña un papel como esposa de Hades en la leyenda de Heracles, en la de Orfeo y en la de Teseo y Pirítoo. También se decía que se había enamorado de Adonis, quien, a su vez, hubo de repartir su tiempo entre la Tierra y los Infiernos. Según la leyenda, Pluto, la Riqueza, pasaba, en la Teogonía de Hesíodo, por ser hijo de Deméter y Yasión. Había nacido en Creta. Pluto figura en el cortejo de Deméter y de Perséfone, con los rasgos de un joven, o, más bien, de un niño que lleva el cuerno de la abundancia. Posteriormente, con el desarrollo de la riqueza mobiliaria, Pluto se separó del grupo de Deméter y se convirtió en la personificación de la riqueza en general. Con esta forma aparece en la comedia que Aristófanes le ha consagrado. Los actores – y así la sabiduría popular – representan a Pluto ciego, porque visita indistintamente a los buenos y los malos. Según Aristófanes, el propio Zeus cegó a Pluto para impedirle que recompensase a los buenos y a forzarle a favorecer también a los malos. Es fundamental, por otra parte, considerar que en mitología romana se identificó a Perséfone con Proserpina, diosa de los Infiernos. Parece ser que esta identificación se debe al carácter infernal de ambas. El culto a Proserpina fue introducido, oficialmente, junto con el de “Dis Pater” (asimilado al Hades), en el 249 a. C.

Hasta aquí llega la referencia cultural y mítica. Ahora quisiéramos detenernos brevemente en la utilización que realiza el autor de la historia de la familia Kavanagh. Ésta era una familia católica cuya enorme casa fue construida en 1803, y comparte la situación geográfica de la casa que compartían Robert Lowell y Jean Stafford, con vistas al lago Damariscotta. James Kavanagh,

de County Wexford, fue el primero en la zona, y el que puso las tierras, y dos tercios de la financiación de la famosa iglesia de St. Patrick. Robert Lowell, por entonces, mostró cierto interés por esta familia y las circunstancias históricas que la rodeaban. Recordemos que Lowell entonces aún compartía la religión católica, y se interesaba por la construcción y estructura de la iglesia. Respecto a la historia de los Kavanagh, podría decirse que era comparable a la de los Lowell y los Winslow en lo que a historia oficial se refiere. Por ejemplo, Edward Kavanagh (1795-1844), enterrado junto a parte de su familia al lado de la iglesia, ejerció las funciones de embajador de Portugal y gobernador de Maine. John Berryman y, por entonces su mujer, Eileen Simpson aceptaron una invitación por parte de Robert Lowell y su mujer Jean Stafford a pasar parte del verano con ellos en su casa en Maine, en el pueblo de Damariscotta Mills. Eileen Simpson (1982) se refiere a los Kavanagh de la siguiente forma:

We walked through the cemetery that had been part of the property and read the tombstones. James kavanagh had had seven children. After he and his wife had died, an unmarried brother and sister had lived on in the mansion. Another girl had married a Mulligan, thereby joining the two most prominent families of the community. These prosperous Catholics had given the land and furnished the money for the building of the local church. Jean and he [Robert Lowell] went to Mass at St. Patrick's on Sundays. They would take me with them.

Cal wondered at my interest in the local gentry. His interest was literary [though he didn't say so at the time]. Mine was genealogical. I found it extraordinary to be in a village that had been founded by what must have been a branch of my own family. My father's people were Mulligans, my mother's Kavanaghs. We even spelled the name the same way [not the way it's usually spelled, and as Cal spelled it in *The Mills of the Kavanaughs*]. (Simpson 1982: 118)

Ahora bien, en lo que al contexto poemático se refiere, poco tiene que ver el Kavanagh real con el creado por Lowell. El material concerniente a la familia Kavanagh sirvió más de inspiración que a una intención por utilizar tal material como información objetiva. Es decir, los datos objetivos que utiliza en el poema, como puede ser la iglesia, la situación geográfica en la que se inspira como son los molinos, la casa o el río, son referencias que le inspiraron y

produjeron que utilizara tal contexto para la localización del poema. En uno de los epígrafes el autor contextualiza el poema de la siguiente forma:

An afternoon in the fall of 1943; a village a little north of Bath, Maine. Anne Kavanaugh is sitting in her garden playing solitaire. She pretends that the Bible she has placed in the chair opposite her is her opponent. At one end of the garden is the grave of her husband, Harry Kavanaugh, a naval officer who was retired after Pearl Harbor. The Kavanaghs are a Catholic family that came to Maine in the 17th century. Their house is called *Kavanaugh*; it is on a hill, and at its foot, there is a mill pond, and by it a marble statue of Persephone, the goddess who become a queen by becoming queen of the dead. The Abnakis, or Penobscots, are almost extinct Maine Indians, who were originally converted by the French. Anne comes of a poor family. She was adopted by the Kavanaghs many years before she married. Most of the poem is a revery of her childhood and marriage, and is addressed to her dead husband. (Lowell 1951)

Respecto a la estructura del poema, existen dos curvas de movimiento: por una parte, un movimiento vertical representado por una progresión hacia la inmersión en el submundo de Perséfone, hasta llegar al mito tradicional del encuentro del alma con el río. Por otra parte, un movimiento horizontal representado por la estructuración cíclica en función de las estaciones del año. Ambas curvas de movimiento revelan una particular visión de la existencia que en último término se encuentra en la estructura profunda del poema bajo una cuidada codificación del mensaje. Ambas curvas son de naturaleza mítica, y encuentran otro *modelo* representacional en el mito de la Creación o Génesis (Frye: 1988). Sin embargo, Robert Lowell va a exprimir el mito, nuevamente, hasta reconvertirlo en lo que Northrop Frye denomina el mito de la *Recreación*, mito que se encuentra también implícito en el texto bíblico. En último término el mensaje es elegíaco. Se trata de una elaborada elegía cruzada por constantes elementos desacralizadores desde los primeros versos, como es esa partida de cartas con la Biblia. El lamento se dirige, en primer lugar, hacia una familia, representada en el apellido “Kavanaugh”, que progresa hacia una tradición y una fe religiosa en decadencia. Desde aquí la elegía se desplaza hacia una personalización que se identifica con un relato mítico central que se potencia con uno secundario.

Por tanto, aquí radica una importante tensión en el poema como es la objetivización del yo para proceder a la autoelegía entre un envoltorio que se derrumba, unos valores que se encuentran en proceso de destrucción. Por tanto, el nivel simbólico ofrece claves esenciales, que desde la filosofía elegíaca subyacente al poema dirige su mirada hacia el camino que toma la protagonista hacia el final, un camino descendente, cuesta abajo, en dirección hacia los molinos con toda su simbología circular. Un camino que desemboca en el río. Y aquí la importancia simbólica del río desde la filosofía de Heráclito y desde instancias psicológicas como procesos subconscientes es decisiva.

La rígida estructura formal combina la rima en pareados [a-a-b-b] o bien la rima alternada [a-b-a-b] en las treinta y ocho estrofas que componen esta versión extensa. La peculiar relación establecida entre la estructura formal, el tono y la estructura prosódica, y el nivel léxico-semántico, será, junto a la relación entre la estructura mitológica, la narrativa, la personal y el archivo biográfico, las claves interpretativas del poema.

El poema se inicia con una estética cercana al poema “Sunday Morning” de Wallace Stevens, tanto por la imaginería como por el tono. Este inicio confirma la contextualización del epígrafe citado, y se marca la fluctuación pronominal cuyo cambio de perspectiva será característica definitiva del poema. Llama la atención la forma en que la primera persona se “apropia” de la voz hacia el final de la estrofa realizando una brusca ruptura de la narración en tercera persona que se había desarrollado hasta la mitad del verso decimoquinto:

The Douay Bible on the garden chair
Facing the lady playing solitaire
In blue-jeans and a sealskin toque from Bath
Is *Sol*, her dummy. There's a sort of path
Or rut of weeds that serpents down a hill
And graveyard to a ruined burlap mill;
There, a maternal nineteenth century
Italian statue of Persephone

Still beckons to a mob of Bacchanals
 To plunge like dogs or athletes through the falls,
 And fetch her the stone garland she will hurl.
 The lady drops her cards. She kneels to furl
 Her husband's flag, and thinks his mound and stone
 Are like a buried bed. "This is the throne
 They must have willed us. Harry, not a thing
 Was missing: we were children of a king.
 [...]

El triángulo temático ya viene explicitado en esta estrofa: en primer lugar, la potencia y personificación de la Biblia desde un procedimiento desacralizador, siendo significativo que es ésta la que se encuentra en posición activa, "facing the lady". Junto a esto, el nombre de la protagonista del poema no aparece en ningún momento, salvo cuando el marido se dirige a ella en contadas ocasiones. Por tanto, Anne aparece referida en el poema, o bien como "lady" o como "she", cuando se varía hacia la perspectiva de tercera persona, y como "I" cuando habla ella misma. Esta estrategia narrativa permite, además de realizar constantes cambios de perspectiva para o bien revelar el subconsciente y los sueños de quien habla – Anne – o bien analizar la situación desde el "exterior", un hablante ajeno con visión global, también permite la focalización de ciertos aspectos del mensaje que son considerados, por tanto, como de mayor importancia: la disolución de la protagonista Anne a través de un anonimato – "lady", "she" – para realzar su disolución y su asimilación a través de un proceso que apunta hacia la envoltura mítica del poema: Perséfone. Este hecho se consigue, además, a través de un tono calmado, estático, ritual, reproduciendo una atmósfera somnolienta, casi fantástica, creando una sensación casi de tedio en el lector, a medida que avanza el poema.

Las dos estrofas siguientes se encuentran narradas en primera persona, Anne Kavanagh, quien se dirige a su marido muerto, Harry Kavanagh. Por tanto, aquí leemos una profunda transgresión de la tradición elegíaca. Anne, en lugar de lamentar la muerte, se regocija en ella, y su imaginario cultural llama a las puertas de las *Metamorphosis* de Ovidio para realizar su ataque

agresivo y sistemático contra la figura de Harry Kavanagh. Resulta interesante cómo se conjuga la narración en primera persona con la leyenda mítica de Perséfone. Por ejemplo, en la segunda estrofa se hace referencia a la usurpación de tierras que realizaron los colonizadores en detrimento de los nativos. Desde este motivo temático se produce un desplazamiento hacia el caso concreto de Anne como hablante, quien hace referencia a su adopción por parte de la familia Kavanagh. A partir de aquí se va a ir produciendo una asimilación progresiva hacia la historia de Perséfone. En este sentido, la referencia también es doble: la utilización de la imagería ovidiana, específicamente del libro quinto de *Metamorfosis*, y la asimilación del rol mítico revelado a través de su discurso, como en el verso “and how I queened it”.

La progresión resulta más clara cuando el cambio de voz narrativa en la cuarta estrofa se centra y enfoca sobre la mirada de la dama y su modo de “ver” que apunta hacia ese ritualismo que ya se observa en el tono desde el inicio y que esta voz en tercera persona se encarga de definir como “she dreams and thinks”. Precisamente es en el plano de la imagería del poema donde se va a producir el encuentro de la yoidad. Recordemos los tres versos centrales de la primera estrofa: “There, a maternal nineteenth century / Italian statue of Persephone / Still beckons to a mob of Bacchanals”. De esta forma, al motivo temático del conflicto entre la personificación de la Biblia y la asimilación de la leyenda pagana de Perséfone se suma la fluctuación entre la característica sexual de Perséfone con los símbolos del “locus amoenus”. Existe, entonces, cierta asimetría entre la violencia de algunas imágenes y el tono utilizado para expresarlas. Asimismo, esta fluctuación que viene acompañada por el cambio de perspectiva, a su vez, viene acompañada por un decisivo cambio temporal. Así, “once I trespassed”, “once I bent”, se transforma en la narrativa de tercera persona en “she dreams and thinks”, “she wonders”, “she pauses”. Esta tercera persona en la cuarta estrofa entra en su mente, una mente que recrea el encuentro entre Dafne y Apolo, tras la mención de nuevo a la Biblia en un verso que recuerda

otra vez al inicio del poema mencionado de Wallace Stevens, “Why should she give her bounty to the dead?”

La hablante – Anne Kavanaugh – “organiza” su relato basándose relativamente en ese ciclo estacional al cual aplica cuatro momentos de su vida, cuatro “cuadros” que su estado de ensoñación recupera y así reinventar el pasado a través de la composición de un palimpsesto gobernado por el relato mítico que se conforma en este poema como algo más que una serie de alusiones, se configura como eje estructural. Hugh Staples (1962) ha sido el crítico que mejor ha argumentado a favor de esta teoría, y ha sentado las bases de su funcionamiento: “Her dream vision, although it has the overlapping quality of a montage, ranges over four periods in her life, which, in accordance with the basic myth of Demeter and Persephone, are ordered in terms of the four seasons” (Staples 1962: 57). Cada uno de los “cuadros” que coincide con cada estación tienen en común un momento de crisis, una crisis que se va expandiendo y concentrando hacia el cuadro central del poema, el descenso al infierno de Perséfone-Anne. De esta forma la crisis sirve como método de análisis tanto para la construcción del yo en el contexto intratextual, como para la reflexión del lector que debe ir captando la constante fluctuación de perspectiva y punto de vista. El primero de esos “cuadros” creados por la ensoñación de Anne “re-crea” el primer encuentro de Anne Kavanaugh con su marido Harry. Para ello es significativo que elija el relato mítico de Dafne y Apolo, relato que cruza el relato mítico de Perséfone que se configura como el mito predominante. La infancia se va deslizando hacia la adolescencia en las estrofas séptima y octava, cuyos juegos sexuales entre la pareja se concretan en la estrofa décimoprimera. Aquí se procede a una nueva descalización a partir del cruce con el mito de la Caída del hombre en el texto bíblico. Ahora bien, la narración se centra sobre una pesadilla que aprendemos que se trata de la vida compartida con Harry. Sobre este hecho se asienta cierta ironía, ya que la pesadilla es invocada por Anne en su ensoñación. Entonces, la adolescencia se corresponde con “harvest-

time”, y se narra que Anne es rescatada y separada de su padre pobre y borracho, y es adoptada por los Kavanaugh. Se deja traslucir el tema del incesto que entronca con el tema de otro poema del libro, titulado “Her Dead Brother”. El período de infancia y primavera – encuentro entre Anne y Harry – adolescencia y periodo de recogida – juegos amorosos – se corresponden con los mitos de Apolo y Dafne y Narciso y Eco. Veamos el final de la décima estrofa:

[...] She wades. The boy, too small to follow her,
Calls out in anger, and three times her answer
Struggles to tell him, but her bubbles star
The cheerful surface idly. She is part
Of the down-under beating like her heart.
Although the voice is near her, it sounds far.

A pesar de ello, en la siguiente estrofa aprendemos que la relación se ha hecho efectiva en un retorno del mito primordial de Perséfone en una composición ambigua que se mueve y modula entre las imágenes sensuales y las imágenes violentas – de infierno y pesadilla – donde se acaba imponiendo el relato mítico.

La siguiente estrofa (duodécima) relata la escena a la que aludíamos más arriba. Se trata de la descripción de la adopción de Anne por parte de los Kavanaugh: “Your mother came and signed my papers. / She plucked me like a kitten from that litter, / And charged my board and lodging to the town.” Esta estrofa, al igual que la siguiente, carecen de referencias mitológicas, incidiendo, por otra parte, en los motivos de la historia personal de la protagonista, donde destaca – además del motivo de la adopción – la importancia esencial de la casa por su peso y significado histórico y que se extiende hacia la herencia de los Kavanaugh en detrimento de las tribus indígenas, lo cual el propio Lowell se encargaba de apuntar en el epígrafe citado. Será característico en Robert Lowell la proyección de la mente, de la imaginación, sobre el espacio que en este caso recoge esa proyección del psiquismo del hablante. Este plano que versa sobre la

historia de la protagonista coincide en hilvanar los diferentes motivos bajo una perspectiva crítica. En la estrofa décimocuarta, se hace coincidir la boda entre Anne y Harry, Perséfone y Pluto, con el inicio del verano. Sin embargo, a su vez, se hace coincidir el declive de la casa y la herencia de los Kavanaugh con el declive de la vida de ambos personajes quienes van a entrar en esta pesadilla que relata Anne bajo la mirada de la historia, bajo el peso de los Abnakis: “Once his axe was law / And culture, but this house in its decline / Forgets how tender green shoots used to spring / From the decaying stump”. Son precisamente los Abnakis quienes testimonian y a su vez profetizan la caída del matrimonio, una tribu que asimismo fue convertida al catolicismo por los franceses: “There the Abnakis, christened by the French, / Chanted our *Miserere*” (estrofa 15). Este descenso a los infiernos que profetizan los Abnakis con el *Miserere*, canto religioso transgredido por ese contraste entre tradiciones, se encuentra potenciado por la repetición constante, obsesiva, del verbo “drown”, así como la incidencia sobre el campo semántico de la muerte.

Debemos detenernos brevemente en el concepto de *Miserere* dada su importancia en la reformulación que realiza Lowell en este poema. Etimológicamente “Miserere” viene del latín, y se trata de la primera palabra del Salmo 51 (50), significando un canto pidiendo misericordia o perdón al Señor. Queremos interpretar que este poema es una especie de *Requiem* cuya sinfonía musical se reescribe poéticamente en una serie de cuadros en consonancia con los movimientos de la partitura. Y aquí leemos un mensaje dentro de otro mensaje desde la perspectiva del Canto colectivo de los Abnakis que se individualiza en el contexto que envuelve y estructura el poema, desplazándose así desde la tensión entre la imaginería bíblica y la mítica-pagana hacia el descenso a los infiernos de la protagonista. Esto ocurre tanto en el relato de Anne como en el paralelo mítico en su transfiguración en Perséfone. Pero en este momento el lector-oyente percibe que este relato va coincidiendo con los motivos esenciales de la misa religiosa. Esto

implica un proceso de transgresión calculado desde el inicio. La muerte, la culpa, y la purificación por medio del agua, estructuran el Salmo 51. Como fragmento ilustrativo transcribimos una versión del inglés correspondiente a los versos iniciales: “Have mercy upon me, O God, according to thy lovingkindness: according unto the multitude of thy tender mercies blot out my transgressions. 2. Wash me thoroughly from mine iniquity, and cleanse me from my sin”. Recordemos, finalmente, que es un Salmo utilizado en múltiples ceremonias y ritos cristianos, como el entierro de los muertos.

En este sentido se observa un proceso, una progresión, que va adquiriendo tintes patéticos hasta que se concede voz a Harry por vez primera en todo el poema. La breve intrusión del narrador de tercera persona en la estrofa décimosexta caracteriza a ambos personajes, Anne a través de “she dreams” y Harry en “he teases” en una confirmación del cántico del *Miserere*. Anne sueña con un príncipe azul que no puede aparecer en ese ensueño crítico desde el presente que observa un pasado perdido, y Harry va entrando en otro plano de la realidad, un mundo creado por él mismo – irónicamente el mundo de Anne también es creación del yo – una especie de esquizofrenia como proyección de la pesadilla de su pasado personal como militar frustrado que hubiera querido ser destinado al pacífico. A su vuelta, Anne le observa y describe como una caricatura cuyo discurso carece de toda coherencia:

[...] You were on the floor,
 And clowning like a boy. You grimaced, bared
 Your chest, and bellowed, ‘Listen, undeclared
 War seems to. . . static . . . the United States
 And Honolulu are at war. War, War!
 Pearl Harbor’s burning!’ But I knew you cared
 Little, and that was why you turned to creak
 The rusty hinges of the oven door.

Ante la situación de un matrimonio y un marido totalmente arruinados, Anne no tardará en buscar una alternativa, la cual se encuentra en los rincones de la imaginación, en el mundo alternativo de los sueños. En ese sueño, Anne se traslada al pasado, a un reencuentro hacia un amante – Harry – sano y joven (estrofas 21 y 22). Volviendo del pasado al presente, de la realidad del sueño a la realidad que le presenta a un Harry a quien trata como a un ser extraño, lo cual produce una reacción violenta de éste hasta el punto de querer ahogarla. Esta es la escena donde podría existir una analogía con la realidad biográfica entre Robert Lowell y su mujer Jean Stafford. En el poema, Anne se introduce en el sueño activando de nuevo fantasías mitológicas, proyectando ahora en su amante todo aquello que Harry no es, enfatizando toda una serie de atributos viriles⁶⁷. Cuando despierta, Harry se abalanza violentamente sobre ella golpeándola: “you have gored me black and blue”, preso de un ataque de celos a raíz de las palabras que Anne había filtrado del sueño:

“You *held* me! ‘Please, Love, let your elbows . . . quick,
Quick it!’ I shook you, ‘can’t you see how sick
This playing . . . take me; Harry’s driving back.
Take me!’ ‘Who am I?’ ‘You are you; not black
Like Harry; you’re a boy. Look out, his car’s
White yes are at the window. Boy, your chin
Is bristling. You have gored me black and blue.
I am all prickle-tickle like the stars;
I am a sleepy-foot, a dogfish skin
Rubbed backwards, wrongways; you have made my hide
Split snakey, Bad one – *one!*’ Then everythingl
Was roaring, Harry, Harry, I could feel
Nothing – it was so black – except your seal,
The stump with green shoots on your signet ring.

El cuadro que ocupa el centro del poema se corresponde, por una parte, con el invierno en todo su simbolismo negativo y que, por otra parte, cohesiona con el descenso de Perséfone a los

⁶⁷ Ian Hamilton (Hamilton: 1983, 185) se encarga de recordar la referencia a Jean Stafford en el poema “The Old Flame” (*For the Union Dead*): “No one saw your ghostly / imaginary lover / stare through the window, / and tighten / the scarf at his throat.”

infiernos. Con la llegada del invierno⁶⁸, se produce la inmersión de la protagonista en el submundo de Perséfone (estrofas 20-25): recordemos, el intento de asesinato por parte de Harry Kavanaugh, el posterior intento de suicidio por parte del mismo como presión de los remordimientos (estrofa 31), y su ruina final y reducción a un ser desequilibrado, vacío y elemental. La violencia de este “cuadro” central, de este “invierno”, desprende una sensación de irrealidad, una sensación que se correspondería acaso con una serie de circunstancias alternativas a lo que podría considerarse una experiencia empírica. Es significativo que, en el plano temporal, el relato de Anne fluctúa constantemente entre el presente y el pasado, entre el relato actual y el mítico, sin embargo, ese salto en el tiempo se detiene en este invierno que ocupa prácticamente seis estrofas. Este descenso a los infiernos cuya narración se detiene en esta escena equiparable formalmente a un cuadro impresionista, está descrito de forma asimétrica, ya que la estructura se mueve entre dos mares: tono sereno, calmado, y las imágenes y lenguaje violento. Existe, entonces, una tensión entre la rígida estructura rítmica y estrófica frente a la narración más prosaica que pide ausencia de rima y un ritmo más rápido en función de la estructura narrativa.

La repetición de estructuras sintácticas, de formas verbales o expresiones concretas proporcionan solidez a esa sensación de ritualidad buscada desde el comienzo del poema. Citaremos dos ejemplos al respecto: “ ‘Harry, I am glad / You tried to kill me [...] I’ll shout it [...] I’ll tell you, so remember, you are mad; I’ll tell them [...]’ ” (estrofa 24); “Inhaling the regardless, whirling air, / Rustling about [...] Sparkling and crackling on the cigarettes / Still burning [...] Looking in wonder [...] wading out from land [...] shelving [...] You watched your hand withdrawing by degrees [...] and you felt your being drip [...]” (estrofa 25).

⁶⁸ Recordemos, asimismo, el tratamiento cíclico de forma y contenido y el simbolismo del invierno en *Heart’s Needle* de Snodgrass.

Respecto a la estrofa 28 interesa mencionar otra de las incursiones dialógicas entre textos. Una misma anécdota sirve para volver a invocar el dolor y el sufrimiento, y cobra, ineludiblemente, otros sentidos a la luz de la realidad extratextual. De esta forma, el paralelismo entre Anne y Harry Kavanaugh y Jean Stafford y Robert Lowell, se vuelve a dar. La referencia al archivo biográfico en esta estrofa es puntual pero precisa⁶⁹:

[...] Then your eyes wandered to alight
 As aliens on your charts of black and white
 New England birds: the kinds, once memorized
 By number, now no longer recognized,
 Were numbers, numbers! 'What's the twenty-eight,
 The twenty-eight, the twenty-eight – O wait:
 A cardinal bird, a scarlet tanager,
 The redbird that I used to whittle her.'

En la siguiente estrofa se produce la confluencia de varios temas y motivos tratados anteriormente. Anne hace referencia a la total ruina de la persona de Harry cuya única salida es la esquizofrenia (“Your rocker creaked, as you declined. / To the ungarnished ruin of your mind / Came the persona of the murderous Saul / In dirty armor, followed by a boy, / Who twanged a jew’s-harp”), la adopción de la personalidad legendaria del rey Saul quien invoca a la música como salvación. Se trata de un pasaje que contiene cierta ironía, ya que Anne ha estado constantemente creándose mundos alternativos y máscaras donde reconstruir su historia, su yoidad. El patetismo de la escena de la cual se desprende el suicidio de Harry termina con el recuerdo del dolor que Harry infringió sobre Anne: “I felt the stump and green shoots at my throat”. Así, en esta parte del monólogo dramático, se crea cierta circularidad en torno a la vida y la muerte tomando como referencia el período anterior al verano, mayo, donde se describe tanto el hundimiento de Harry como el de Anne, cuyas palabras revierten sobre sí misma. Por tanto la

⁶⁹ Este recuerdo se invoca de nuevo en el poema “The Old Flame” (*For the Union Dead*): “My old flame, my

escena está envuelta de cierta ambigüedad observable, por ejemplo, en lo que parece un verso “sincero” pero ambiguo por la homofonía del verbo “lye”: “Ah Harry, what’s the use / Of lying?”

Tras el período de verano, el otoño conduce la narración hacia el presente, de lo que se ocupan las últimas estrofas. La escena que se describe es el descenso de Anne hacia el molino en ruinas al pie del cual pasa el río. Sube en un bote y reflexiona sobre el presente y el pasado de los Kavanaugh, representado simbólicamente por el molino en alusión al título. Toda la escena está cargada de simbolismo donde la elegía concentra y acumula toda la información desplegada hasta el momento. La imaginería ovidiana vuelve a envolver este pasaje final que ocupa desde la estrofa 34 hasta la última (38). Este final, en el que Anne navega a la deriva por el río, conecta con la tradición literaria que cuenta con el simbolismo del alma moribunda que va a reencontrarse con el mar (William Blake, por ejemplo). Este pasaje, asimismo, concentra la imaginería desplegada por todos los mitos latentes en el poema, entre ellos el más activo, el mito de Perséfone que es llevada al estanque de Cíane. Veamos la correspondencia⁷⁰:

The heron warps its neck, a broken pick,
To study its reflection on the scales,
Or knife-bright shards of water lilies, quick
In the dead autumn water with their snails
And water lice. Her ballet glasses hold
Him twisted by a fist of spruce, as dry
As flint and steel. She thinks: “The bird is old,
A cousin to all scholars; that is why
He will abet my thoughts of Kavanaugh,
Who gave the Mills its lumberyard and weir
In eighteen hundred, when our farmers saw
John Adams bring their Romish church a bell,
Cast – so the records claim – by Paul Revere.
The sticks of *Kavanaugh* are buried here –

wife! / Remember our lists of birds?”

⁷⁰ Uno de los pasajes de las *Metamorfosis* de Ovidio relacionados con el final de este poema de Lowell dice así: “No lejos de las murallas de Henna hay un lago de agua profunda, de nombre Pergo; el Caistro no produce más cantos de cisne que él en sus deslizantes ondas. Orla sus aguas ciñendo todo su entorno una arboleda y con su follaje a manera de un toldo aleja los fuegos de Febo. Las ramas proporcionan fresco, la tierra humedecida flores púrpura: la primavera es eterna. Mientras Proserpina juega en aquel bosque y coge violetas o blancos lirios, y mientras con entusiasmo de niña llena los cestos y su regazo, y se afana por superar en su recogida a sus compañeras, casi al mismo tiempo fue vista y amada y raptada por Dite.” (1997)

Many of them, too many, Love, to tell –
Faithful to where their virgin forest fell.

Veremos en capítulos posteriores la creación de la estructura de la yoidad en *Life Studies* donde se realiza una figuración estratégica del yo como eje de la estructuración del mensaje poético. Se trata de un yo que adopta voz desde la infancia en tiempo presente pero desde el pasado, para posteriormente irse figurando una serie de máscaras que compondrán el mosaico fragmentado de un ser que culmina su viaje en un proceso transfigurativo en un símbolo emblemático que bajo las coordenadas cronotópicas de la Ascensión y la Noche Oscura experimenta la epifanía como expresión de una inmensidad íntima.

En el caso de “The Mills of the Kavanaughs”, el proceso es similar en cuanto a la estratificación de la yoidad, en cuanto a la figuración y la creación de máscaras que representarán los fragmentos del yo en un complejo proceso. Ahora bien, el envoltorio mítico es de naturaleza diferente. Sin embargo, si despojamos el barroquismo que envuelve la escenificación de “The Mills of the Kavanaughs”, observaremos que el poema se construye en último término “around a complex of dualisms” (Staples 1962: 60), y que “the whole of ‘The Mills of the Kavanaughs’ can be understood as the working out of Anne’s epiphany” (Staples 1962: 63), a lo que debemos sumar la estructura compleja, transgresora y descalizadora de la elegía en el proceso de codificación del mensaje poético. Esto demuestra que una vez que Robert Lowell decidió cual iba a ser su mensaje poético en la composición de *Life Studies* no dejaría totalmente de lado su sistema de trabajo. La diferencia respecto a este poema radicaría acaso, en la renovación mítica del yo a través de un doble proceso. La composición de un paralelismo entre un yo y un mito primordial – el mito de Perséfone – según el cual el yo baja a los infiernos como paso previo a la transfiguración. Por otro lado, el análisis posibilitado por la distancia que construye la tercera

persona junto al monólogo dramático de una protagonista específica, en este caso Anne Kavanaugh, con su pasado y su historia particular.

Veremos más adelante que en el caso de *Life Studies* esa distancia se rompe de forma brutal en busca de una absoluta identificación entre el yo y los *pliegues* (yoidad), entre Robert Lowell, Cal, y las ficciones del yo, su pasado y su historia, una verdad que parece aplicarse a la realidad objetiva, pero que finalmente se muestra como una construcción, una magistral construcción cuyo espejismo invoca a su *otro* en una confirmación del arte: “Call me Cal”. Asimismo, “The Mills of the Kavanaughs” es importante como antecedente de la secuencia *Near the Ocean* desde la perspectiva del intenso trabajo sobre la proyección del imaginario en el espacio geográfico de Maine y sobre la casa familiar, así como las interpretaciones elegíacas enfocadas sobre la tradición y los valores puritanos de Nueva Inglaterra.

Respecto a la valoración o juicio moral del éxito de este poema, dependerá de cada lector, de la proyección del propio yo sobre el poema, de su confesión diría John Berryman. Tal como anota Hugh Staples:

It seems to me that the Dantean allusion is justified both in terms of Anne's actual suffering as she recalls a happier time, and her symbolic identification with Hades. Ultimately, of course, judgments on Lowell's method and success with it must be made by the individual reader. For those who expect immediately apparent allegory rather than direct, and often rather loosely associated symbolism, 'The Mills of the Kavanaughs' will remain a failure. For those who have become accustomed to the tangled patterns of allusion and dense concentration of ideas in *Finnegans Wake* it will continue to present an intellectual challenge. (Staples 1962: 63)

Podemos concluir que en el poema “The Mills of the Kavanaughs” el proceso de estratificación de la yoidad depende y está construido en función de la estratificación de la alteridad. Se trata de una elegía estructurada desde el Canto del *Miserere*, cuya orquestación

sinfónica sirve de trasfondo a las voces de la protagonista, Anne, quien autoconstruye una serie de máscaras y figuraciones que se reflejan en los mitos mencionados siendo de especial importancia las metamorfosis líquidas. La elegía sostenida sobre el esquema religioso “ten piedad de mí” muestra la tensión inicial en el juego de cartas entre Anne y la Biblia. Y paulatinamente vamos aprendiendo que la elegía afecta tanto a la tradición colectiva encarnada por la tribu de los Abnakis, como familiar encarnada por los Kavanagh como familia católica y finalmente se enfoca sobre la relación-pesadilla entre Anne y su marido con su paralelo mítico.

El yo dominante se identifica con el mito de Perséfone o Proserpina, subjetivizándose y de forma paradójica, objetivizándose, para situarse a sí misma en el centro de la elegía. Y aquí la semántica de la mirada tanto física como imaginaria siempre enfoca la muerte. Por otra parte, las máscaras y figuraciones – la estratificación de la yoidad del otro (alteridad) – de Harry, se construyen desde la perspectiva de Anne. A su vez, ésta construye su fragmentarismo por reflejo en Harry Kavanaugh, su excusa para la realización y consecución del relato mítico: para la transfiguración y la construcción elegíaca.

2.3 *Imitations*: La Elegía como homenaje a la creación poética.

*And every day I, a curious boy, never too close, never disturbing them,
Cautiously peering, absorbing, translating.*
(W. Whitman, "Out of the Cradle Endlessly Rocking")

Imitations, publicado en 1961, es un libro clave en la construcción del sistema imaginario de Robert Lowell. Discutible como ejercicio traductológico, revela en cambio interesantes y diversos mecanismos inherentes al proceso de creación poética de este poeta. Adelantamos nuevamente así que nuestro análisis es estético y evita las tensiones moralizantes que han centrado gran parte de los discursos críticos. Veremos que los setenta poemas en cinco idiomas pertenecientes a dieciocho poetas de diversas épocas han sido concebidos bajo una perspectiva secuencial y orgánica, y la subjetiva elección de los poetas y los poemas que traduce Lowell expresa, asimismo, la asimilación de estos mundos alternativos al suyo propio bajo la corriente de poesía de presión psicológica.

De alguna forma, Lowell habla de sí mismo a través de la asimilación de otras voces. En sus libros anteriores ya se observaba la influencia más o menos directa o indirecta de poetas del continente europeo pertenecientes a diferentes estilos, estéticas, o bien periodos históricos, como son los casos de Baudelaire, de Montale o de Rilke. Pero lo que más nos interesa ahora es el análisis del funcionamiento de la dinámica y de los procesos poéticos en el libro *Imitations* así como su incidencia en un marco más amplio, el sistema imaginario de Robert Lowell. Acordando con Hobsbaum que "Lowell has used other men's texts as a springboard for his own poems" (Hobsbaum 1988: 97), nada mejor que las propias palabras de Robert Lowell para entrar en materia:

This book is partly self-sufficient and separate from its sources, and should be first read as a sequence, one voice running through many personalities, contrasts and repetitions [...] Boris Pasternak has said that the usual reliable translator gets the literal meaning but misses the tone, and that in poetry tone is of course everything. I have been reckless with literal meaning, and labored hard to get the tone. Most often this has been *a* tone, for *the* tone is something that will always more or less escape transference to another language and cultural moment. I have tried to write alive English and to do what my authors might have done if they were writing their poems now and in America. (Lowell 1961: xi)

Con referencia al término “Imitation”, George Steiner expresó que “el empleo dado por Dryden a la *imitación*, y que Pound y Lowell adoptarán confiriéndole un sesgo positivo, resulta asombroso. La historia de esta palabra es larga, compleja y, a menudo, accidentada” (Steiner 1980: 193). Las reflexiones que realiza George Steiner en torno a la técnica de Lowell y al proceso acumulativo de la traducción como concepto reescritural funcionando como un marcapasos cultural puede extrapolarse a las versiones que aparecen en *Imitations*⁷¹:

La versión de Robert Lowell, que lleva el mismo título que la de Johnson, es simultáneamente una “imitación” al estilo de nuestro siglo XX un ejercicio a la manera de Pound, y un reaprovechamiento de sus antecesores. La evolución de la prosodia inglesa en Dryden y en Johnson, y la historia de la lengua, hasta donde esos dos escritores la han marcado, aparecen en la técnica de Lowell, y establece relación con el original. De ahí que en la Roma de Lowell, las equivalencias sugeridas, los términos-espejo que han sido sustituidos por otros, funcionen por lo menos en cuatro niveles. En el primer nivel, aparece la escena de la ciudad imperial de Juvenal, tal como la ha reconstruido [traducido] el análisis histórico moderno. En el segundo y en el tercero, está el mundo romano que imaginaron Dryden y Johnson; es decir, el Londres de la Restauración y de la época de Augusto, vivido y sentido como análogo concreto y emblemático sucedáneo de la Roma de Juvenal. En fin, en el cuarto nivel, la metrópoli de Lowell y el imperio predatorio de que ésta se nutre representa a Nueva York y a una Norteamérica que Lowell considera una ciega enemiga de los verdaderos valores. La ramificación de las sustituciones sobrevive gracias a la firmeza y a la perenne continuidad del modelo. Cada versión sucesiva constituye una re-escritura del texto de Juvenal. (Steiner 1980: 509-510)

⁷¹ La primera parte del fragmento reza como sigue: “En la época en que Dryden adapta la Décima Sátira de Juvenal, se considera texto canónico, expresión de la censura moral contra la vacuidad mundana que caracteriza al hombre civil y político de la época en que Dryden escribe su adaptación. *Vanity of Human Wishes*, del Dr. Johnson, encarna una lectura octaviana y cristiana del texto latino arraigada en la época de la reina Ana, pero las sustituciones que allí se encuentran aprovechan el ejemplo de Dryden.” (Steiner 1980: 509)

Existen diversas claves que evidencian una cuidada estructuración en *Imitations*. El poema que abre el libro, “The Killing of Lykaon” proviene del vigesimoprimer libro de la *Iliada* de Homero. Sin embargo, los primeros versos pertenecen al comienzo del primer libro. Estos versos precisamente van a cohesionar circularmente con los versos que concluyen la secuencia y que pertenecen a la versión sobre el poema de Rilke⁷² titulado “Pigeons” (“Die Tauben”). El libro sigue un orden cronológico en función de la fecha de nacimiento del autor en cuestión. Ahora bien, este poema de Rilke está situado al final, tras las versiones de Boris Pasternak, nacido en 1890 fragmentando así este patrón organizativo. Tampoco es casual que Lowell haya hecho coincidir esta estructura cronológica con la sección central del libro, donde encontramos a Baudelaire y Rimbaud, a quienes dedica la mayor extensión, junto a Eugenio Montale. En este sentido, estamos de acuerdo con Irvin Ehrenpreis cuando expresa que “once again, the opening and closing poems have special significance. Lowell begins with a startling extract from the *Iliad*, which picks up the motif of his ‘For the Union Dead’ – the last poem [under a different title] in the revised edition of *Life Studies*” (Ehrenpreis 1970: 90-1).

El poema titulado “The Killing of Lykaon” ejerce una función similar al que cumplían los poemas “The Exile’s Return” en *Lord Weary’s Castle* y “Beyond the Alps” respecto a *Life Studies*. El tema de la guerra que envuelve a todo un pueblo, pero que aparece estratégicamente introducido en los primeros versos por una inscripción del yo en relación con el poeta que de forma metapoética va a cantar inspirado por la Musa, configura por una parte una corriente subterránea que va a ir fluctuando desde la profundidad hasta la superficie como el movimiento de un delfín a lo largo de la secuencia. Por otra parte, esa referencia a la poesía y al poeta que se

⁷² Es la visión circular de la existencia de Lowell la que induce de nuevo a la activación de la imaginación para retomar su imitación del poema de Rilke, “Orpheus, Eurydice, and Hermes”. Asimismo, el profundo interés por el mito de Orfeo une a estos dos poetas. Este poema de Rilke lo analiza de forma extraordinaria Paul de Man en *Allegories of Reading* (1976).

encuentra entretejido en esa fluctuación como si extendiera un mar – el texto (H. Melville) – sobre el que ese delfín pueda subir a la superficie y bajar a la profundidad abre una brecha para que la yoidad penetre en una personalización de ese tema público que se canta en la guerra de Troya. Estos dos hechos entrelazados conformarán esta gran elegía como homenaje y lamento a la poesía y al poeta que es la secuencia *Imitations*.

2.3.1 “The Killing of Lykaon”

La codificación de la sensibilidad, la traducción de los procesos metamórficos de la conciencia, la concreción de procesos abstractos o reinenciones del pasado, exigen un lugar donde sostenerse y aire que respirar. Dado que en los procesos traductológicos la metamorfosis o transfiguración conlleva una reestructuración violenta del marco de referencias lingüísticas, culturales, históricas y sociales, ese mismo proceso de traducción debe incorporar la nueva sensibilidad como uno de los pilares fundamentales donde el nuevo “organismo” encuentre su lugar, su habitación, su oxígeno. Esta incorporación, tal como la palabra indica, implica una segunda piel, nuevas escamas sobre una misma esencia que se encuentra rodeada de cicatrices, las cicatrices de la historia, de la cultura, de la tradición, de la retórica. Así, la reescritura de un texto que será considerado como “clásico”, a través de la incorporación de nuevas escamas, incorpora a su vez una nueva dialéctica con numerosos filtros y estableciendo finalmente como característica fundamental de ese texto la *nostalgia* de la posibilidad, del deseo cumplido, y las escamas de las que se ha ido despojando. Esta nostalgia del texto traducido, con sus nuevas escamas y piel renovada, entra en diálogo con el efecto producido precisamente a raíz de esa incorporación y metamorfosis, la tristeza de la desterritorialización del ser que ha activado el proceso. De esta forma, por ejemplo Robert Lowell incorpora Homero a los fragmentos de la

ruina a su propia orilla: “Sing for me, Muse, the mania of Achilles”⁷³. Ese término, “mania” – nueva escama – incorpora a Homero la alienación de una sociedad que damos en llamar postmoderna, tal vez *proto-moderna* en términos de John Barth (1984). Robert Lowell ha conseguido incorporar la sensibilidad de una época, la conciencia de una colectividad, y su propia conciencia, a un texto que gracias a este proceso llega a sentir una nostalgia convirtiéndose en clásico. Una incorporación de nuevo filtrada por el romanticismo emersoniano. Emerson habló del concepto “mania” para referirse al orador cuyas características asimilaba con el poeta bajo el influjo de la inspiración que en el instante (el “Now” emersoniano) extrae de las profundidades las verdades universales: “a man possessed with mania and yet as firm as marble”. Según Emerson este instante es un momento sublime⁷⁴.

De esta forma, un término conlleva todo el peso de una segunda piel cicatrizando las heridas de la anterior. Los silencios también son característica inherente de cada lengua específica. Recordemos aquella reflexión de Samuel Beckett cuando expresaba cuán extraño le resultaba aprender a callar en otra lengua. Escribir y utilizar otra lengua implica, entonces, la absorción y asimilación, aunque sea parcial, de la identidad cultural de la lengua que se está incorporando al imaginario cultural y vital. Desde esta perspectiva la lengua no es un simple código inerte, sino que convoca, codifica, configura, la cosmovisión de quien la utiliza.

Resulta especialmente interesante la existencia de un doble proceso en la creación de *Imitations*: desde un profundo respeto de forma y fondo en cuanto a los textos-fuente se reescribe un texto que pasa a ocupar puestos importantes en la cosmovisión expresada por la voz del poeta en cuestión. Este proceso de apropiación, de inclusión de otras voces en el mismo concepto

⁷³ George Steiner se refirió a un doble proceso del libro en los siguientes términos: “This book has a twofold fascination: it gives access to the private realm of a major poet, showing us how he reads his masters and peers. . . . At the same time it provides the reader with . . . creative echoes to a number of important poems.” (Steiner 1980)

orgánico de su obra, podría parecer un intento de ampliación del propio ego, sin embargo resulta en una interesante propuesta en el caso de Robert Lowell: por un lado, una autoinmersión en un particular concepto de historia; por otro, el cuestionamiento de textos desde la reescritura donde se produce un juego dialéctico y dialógico entre textos – intertextualidad e intersubjetividad (Fowler 1977) – entre distintos períodos, épocas, contextos y también entre procesos subconscientes.

Veamos, entonces, cómo han traducido los mismos versos iniciales de *La Iliada* otros autores:

Richard Lattimore: “Sing, goddess, the anger of Peleus” son Achilleus.”

Robert Fitzgerald: “Anger be now your song, immortal one.”

A. L. Eire (ed. Cátedra): “Canta, diosa, de Aquiles el Palida ese resentimiento - ¡Que mal haya! que inflingió a los aqueos mil dolores, y muchas almas de héroes esforzados precipitó al Hades”

En el verso de Lowell observamos la importancia de la sencillez del verso, no obstante cargada con un significado poderosamente complejo. La inclusión del pronombre “me” que invierte la dirección de la fuerza intencional se concreta en una interesante bifurcación: por una parte, se ejerce la autoinmersión del poeta en el verso, y por otra se activa la fuerza de proyección desde Aquiles hacia Agamenón. Walter Ong ya observó que “el narrador de *la Iliada* y *La Odisea* está perdido en los hechos comunitarios orales: nunca aparece como ‘yo’” (Ong 1996 (1982)). En el caso de Lowell, sin embargo, el yo aparece como mediador, testigo y vidente. Por otra parte, es importante comentar que esta bifurcación viene potenciada por la utilización de “mania”. A

⁷⁴ Un concepto que conlleva los ecos sugerentes de la recurrencia del término “monomaniac” en referencia a la obsesión de Captain Ahab en *Moby Dick*.

diferencia de “anger”, esta palabra “mania”, aporta un grado de neurosis que caracteriza nuestra contemporaneidad: se trata del mundo clásico en proceso dialéctico y dialógico con el mundo contemporáneo a través de un solo verso en interminable juego intertextual. Nuestra impersonal sociedad, caótica, absurda, fragmentaria, mutable, y esquizofrénica, no puede mantener el sentimiento “anger”, ya que pide una expresión que reescriba ese juego intertextual, ese conflicto, con una palabra con sugerencias como las que provoca “mania” por ejemplo. Esta palabra nos *dice* tanto del contenido e interpretación, como de sí mismo – su subconsciente y el imaginario individual y colectivo.

A través de la reescritura se inscribe un nuevo sujeto que expresa otra sensibilidad explicitando así una radiografía del ser distinta, matizada, respecto a épocas anteriores, sin olvidar, por otra parte, la posibilidad de rastrear cada cicatriz que ha ido dejando diversos impulsos respecto a movimientos anteriores. Esas obsesiones y esquizofrenias que se dejan traslucir a través de los textos de autores como Robert Lowell o Ted Hughes, se revelan, por ejemplo, en la utilización estratégica, precisa, del campo semántico de la locura. En *Tales from Ovid* de Ted Hughes encontramos múltiples ejemplos: “The dementia and the delirium of the new god” (“Bachus and Pentheus”); “Slightly mad”, “phobia” (“Pygmalion”); “Fifty-fifty investment in the madness” (“Tiresias”); “Insane plan”, “sadistic monster” (“Tereus”). En este último ejemplo cabe comentar la utilización de las corrientes específicas que les interesaba para su posterior expresión, como es la reescritura en este caso filtrado a través de la corriente sadística e incorporando lo que James Applewhite ha dado en llamar “the imagination of ugliness” en el proceso reescritural de Ovidio, con la utilización de las corrientes y consiguientes campos semánticos que producen un efecto de in-coherencia en el caos del sujeto fragmentario contemporáneo, pero también un efecto de adherencia: la reescritura funcionando como un marcapasos que imprime las cicatrices del ser en el texto.

Lowell escribió *Imitations* proyectando sus interpretaciones, su reescritura y relectura, pero a su vez plasmando sus espacios, habitando esos textos, diluyéndose, asimilándose y reconstruyéndose en ellos. “Las *Metamorfosis* de Ovidio representan por sí mismas una fábula de la traducción incesante; de los cambios trágicos o irónicos de la identidad que se vierte en una forma nueva” (Steiner 1980: 451), expresó Steiner con referencia a las *Metamorfosis* de Ovidio.

Esta forma nueva de la que habla George Steiner, adquiere peculiares ecos y resonancias que pocos poetas pueden permitirse. Veamos la continuación del poema en cuestión:

Achilles hurled Lykaon by his heel
 In the Skamander, and spoke these wingéd words:
 “Lie with the fish, they’ll dress your wounds, and lick
 away your blood, and have no care for you,
 nor will your mother groan beside your pyre
 by the Skamander, nor will women wail
 as you swirl down the rapids to the sea,
 but the dark shadows of the fish will shiver,
 lunging to snap Lykaon’s silver fat.
 Die, Trojans – you must die till I reach Troy –
 You’ll run in front, I’ll scythe you down behind,
 Nor will the azure Skamander save your lives,
 Whirling and silver, though you kill your bulls
 And sheep, and throw a thousand one-hoofed horse,
 Still living, in the ripples. You must die,
 And die and die and die, until the blood
 Of Hellas and Patroklos is avenged,
 Killed by the running ships when I was gone.”

No es casual que Lowell comience su recorrido por esta especie de autoasimilación de la poesía europea con una de las leyendas más ricas de la mitología griega, la leyenda de Aquiles. El tema de *La Ilíada* es la cólera de Aquiles, un sentimiento que Robert Lowell define como “mania”. Recordemos que el retrato homérico de Aquiles es el de un joven de gran belleza: cabello rubio, ojos centelleantes y poderosa voz. Según cuenta, desconoce el miedo y su mayor pasión es la lucha. También es violento y ama la gloria y la fama por encima de todo. Sin embargo, su carácter tiene facetas más dulces: músico, sabe aplacar las preocupaciones con la lira

y el canto, quiere a su amigo Patroclo y a Briseida, con la que lleva una existencia de amor correspondido. Sin embargo es cruel cuando manda ejecutar a los prisioneros troyanos y exige, desde ultratumba, que sacrifiquen a Políxena sobre su sepultura, siendo, por otra parte, hospitalario y llora con Príamo al presentarse éste a reclamarle el cuerpo de su hijo. En los Infiernos se alegra al saber que su hijo Neoptólemo es valeroso. Venera a sus padres, confía en su madre y, cuando conoce la voluntad de los dioses, no demora su ejecución. A pesar de todos estos rasgos humanos, los filósofos helenísticos, y particularmente los estoicos, han considerado a Aquiles como el prototipo del hombre violento, esclavo de sus pasiones, y se han complacido en contraponerlo a Ulises, el hombre prudente por excelencia.

Los versos que “imita” Robert Lowell están elegidos de forma precisa (versos 120-135 aproximadamente) centrándose sobre la muerte de Licaón el Priámidia por parte de Aquiles – la venganza de Aquiles – (la escena ocupa desde el verso 34 hasta el 138 en el marco del Canto XXI). Antes de la muerte de Licaón, Aquiles hace referencia al asesinato de su gran amigo y compañero Patroclo y comparándole al primero (“también murió Patroclo, quien con mucho era mejor que tú”⁷⁵, v. 108). Sin embargo, unos versos posteriores ofrecen una de las claves de esta enorme obra, concentrando gran parte de la energía y filosofía subyacente. Aquiles habla: “pero pueden sobre ti y sobre mí la muerte y el imperioso destino” (v. 110). En este proceso radica la tragedia: una asimetría existencial entre el héroe y su destino. La valentía del héroe es inútil ante el inexorable destino⁷⁶. Los hombres son engañados por los dioses, quienes aparecen en último

⁷⁵ Seguimos la edición de Cátedra, traducción de Antonio López Eire, 1999, p. 850.

⁷⁶ Recordemos aquellas palabras de Robert Lowell que, tomadas de Hamlet, irónicamente expresaba: “My friend stretched out his arm, and said, ‘Only man is miserable.’ I told my doctor that this summed up my morals and my aesthetics”. Cuánta verdad se escondía tras esta ironía. La situación es trágica y cómica a la vez, ya que la escena a la que hace referencia Lowell discurre en la cárcel en la que estuvo confinado un año, y el mensaje que define la filosofía subyacente a la *Iliada*, primero es puesta en boca de un compañero israelí, y después utiliza un mensaje terriblemente codificado (referencia al mito) al cambiar impresiones con su psiquiatra, quedándose probablemente perplejo ante las palabras del “paciente”. (Lowell en Giroux 1987: 362).

término como seres manipulables a la voluntad de Zeus, quien disfruta con los enfrentamientos entre ellos al tomar parte por los aqueos o bien por los troyanos.

La última estrofa del último poema de *Imitations* nos remite a la primera estrofa del primer poema. Esta intertextualidad incluso se expande hacia el libro *For the Union Dead*, concretamente conectando el poema “Pigeons” (Rilke) con el último poema del libro mencionado y que le da nombre al título, “For the Union Dead”. La tercera estrofa de “Pigeons” funciona como poema independiente en *For the Union Dead*. Pero veamos en primer lugar la circularidad entre los poemas “The Killing of Lykaon” y “Pigeons”:

“The Killing of Lykaon”:

Sing for me, Muse, the mania of Achilles
That cast a thousand sorrows on the Greeks
And threw so many huge souls into hell,
Heroes who spilled their lives as food for dogs
And darting birds. God’s will was working out,
From that time when first fell apart fighting
Atrides, king of men, and that god, Achilles. . .

“Pigeons”:

Over non-existence arches the all-being –
Thence the ball thrown almost out of bounds
Stings the hand with the momentum of its drop –
Body and gravity,
Miraculously multiplied by its mania to return.

Robert Lowell está realizando intencionadamente tanto la cohesión temática a través del significativo término “mania” como la circularidad formal que establece entre “sing for me, Muse” y “multiplied by its mania to return”. Por otra parte, se está construyendo un juego dialógico entre ambos poemas, como si se contestaran mutuamente, y envolviendo a su vez toda la imaginería desplegada a lo largo del libro. A través de la invocación de la musa en el primer

ejemplo, Lowell está creando una sutil red metapoética. El poema de Rilke es una reflexión sobre la creación poética filtrado entre el motivo temático de la guerra, pues en “Pigeons” también se expresa la inminente muerte de guerreros griegos tal como mencionábamos en la introducción. Sin embargo en el nivel profundo estos guerreros simbolizan la inspiración y la pasión poética, en definitiva, las armas de la musa del arte, y que Robert Lowell representa a través del término “mania”.

Irvin Ehrenpreis (1970) ha querido ver otra dimensión metapoética en lo que a la Imitación del poema de Rilke se refiere. Según Ehrenpreis, el vuelo de ida y vuelta de la paloma funciona como una metáfora de los impulsos del artista:

Each bird is like a creative vision seeking independent life. So the most beautiful pigeon is always the one that has never left the coop, the pure conception not yet embodied; for to be fixed is to be finished. [...] the soaring unity, in such lines, of slang, passion and insight reveals the strength of Lowell's talent (Ehrenpreis 1970).

Aquí observamos la construcción de un triple proceso: junto a esta circularidad conceptual, temática y formal, Robert Lowell está invocando a la musa clásica para cantar su sufrimiento, pero para ello construye una red intertextual que denomina “Imitations”, y así, en este caso concreto, utilizar el poema de Rilke como contrapunto al de Homero. Hemos convenido en definir esta situación como la anulación de la convención temporal en la creación o generación de espacios. Desde esta perspectiva podemos seguir utilizando la metáfora del delfín, un símbolo en definitiva que nos permite reproducir el movimiento imaginario de la secuencia que revela una cuidada estructura. Así, en el poema que concluye la secuencia, este símbolo vuelve a asomarse a la superficie a tomar aire, para volver a sumergirse en esa última referencia con el verso que incluye los términos “mania” y “return”. Todo ello demuestra la existencia latente del mito de la guerra de Troya a lo largo de la secuencia evidenciando una conflictividad axiológica

que se bifurca entre la dimensión pública y la dimensión privada de la yoidad, así como la reinterpretación del mito a la existencia diaria de una yoidad que se filtra desde los poemas y poetas europeos que han diseñado el camino para que el poeta contemporáneo cante sus soledades, sus secretos, sus abismos, sus angustias y temores, su dolor, sus vidas y muertes, la belleza de la sublimación, el destino inexorable, en definitiva, que han provisto de oxígeno para que esta voz contemporánea se inscriba a través de esos textos impulsada por aire fresco y renovado.

2.3.2 “This Geometry of My Suffering.”

Para introducir el siguiente apartado nos remitimos de nuevo a la obra *Six Memos for the Next Millenium* de Italo Calvino, quien al principio de la misma viene a expresar que con el objetivo de hablar del presente se proyecta hacia el pasado, hacia Ovidio primero, y hacia Montale después, y de forma particular en la utilización por parte de los mismos de los mitos de la Gorgona y Lucifer, dos mitos de importante incidencia en la construcción del sistema imaginario de Robert Lowell. Italo Calvino opta, entonces, por dejar libre la interpretación final del mito de Perseo y la Gorgona adoptando la humilde posición de la presuposición del riesgo que implica la interpretación de tal mito, y consiguientemente elige profundizar en la utilización de los símbolos a través de la comparación entre dos autores de la talla de Ovidio y Montale. Esta comparación viene filtrada por el carácter sublime de la representación de ambos mitos, la

Gorgona y Lucifer: “This clash of images, in which the fine grace of the coral touches the savage horror of the Gorgon” (Calvino 1993: 6).

La recreación subjetiva de los mitos – su reescritura – así como el interés incesante por reinventar lo sublime, nos pone sobre la pista de los temas que concentra Lowell en su libro de poemas: “the spirit that insists on perfection” ha sido una de las expresiones que ha utilizado Lowell para definir la figura arquetípica de Satán, con referencia a “Ebauche d’un serpent” de Valéry. Robert Lowell ha demostrado un interés constante en lo que a este símbolo arquetípico se refiere. Veamos, por ejemplo, el poema “Little Testament”, Imitación del poema de Montale “Piccolo testamento”, funcionando como contrapunto a la Imitación del poema de Villon, “The Great Testament”:

Little Testament

This thing, the night flashes
 like marshlight through the skull of my mind,
 this pearl necklace snail’s trail,
 this ground glass, diamond-dust spackle –
 it is not the lamp in any church or office,
 tended by some adolescent altar boy,
 communist or papist,
 in black or red.
 I have only this rainbow
 to leave you, this testimonial
 of a faith, often invaded,
 of a hope that burned more slowly
 than a green log on the fire.
 Keep its spectrum in your pocket-mirror,
 when every lamp goes out,
 when hell’s orchestra trembles,
 and the torch-bearing Lucifer
 lands on some bowsprit
 in the Thames, Hudson or Seine –
 rotating his hard coal wings,
 half lopped by fatigue, to tell you, “Now.”
 It’s hardly an heirloom or charm
 that can tranquilize monsoons
 with the transparent spider web of contemplation –
 but an autobiography can only survive in ashes,
 persistence is extinction.
 It is certainly a sign: whoever has seen it,

will always return to you.
 Each knows his own: his pride
 was not an escape, his humility
 was not a meanness, his obscure
 earth-bound flash
 was not the fizzle of a wet match.

Veamos, en primer lugar, cómo han traducido los siguientes versos tanto Jonathan Galassi como Robert Lowell:

- “Conservane la cipria nello specchietto / quando spenta ogni lampada / la sardan si farà infernale” (Montale)
- “Keep its ash in your compact / when every lamp is out / and the sardana becomes infernal” (Galassi)
- “Keep its spectrum in your pocket-mirror, / when every lamp goes out, / when hell’s orchestra trembles” (Lowell)

“Little Testament” es un poema que se sostiene sobre la estructura de la definición. Sin embargo, se trata de una definición que nunca llega a realizarse. Esto es precisamente lo que interesa a Lowell del original y también lo que le interesa reproducir en su Imitación. El concepto de “indefinición”, junto al concepto de “infinito” (Calvino 1993: 67) son los campos que explora Leopardi en el poema “L’infinito” y que analizamos más adelante. Lo que nos interesa destacar aquí es la idea de que tanto Lowell, como Montale y Leopardi, se sienten más atraídos por lo desconocido que por lo conocido. En “Little Testament”, Lowell se ocupa de realizar una cuidada estructura sintáctica y gramatical que acompañe a la estructura imaginaria del poema. La incógnita abierta en el primer verso, “this thing”, apunta hacia la esencia autorreferencial, hacia el título del mismo que es en definitiva el poema en sí. Este verso enlaza, a través del deíctico

autorreferencial, con una serie de términos clave que acompañan las no-definiciones, o bien las definiciones por negación. La utilización de formas paralelas es evidente:

- “This thing, the night flashes...”
- “this pearl necklace snail’s trail”
- “this ground glass, diamond-dust sparkle”
- [“it is not...”]

Tras la acumulación de epítetos, se sitúa la negación dejando el enigma abierto. Seguidamente, encontramos uno de los adverbios que verá su continuación en las dos siguientes partes diferenciadas del poema:

- “I have only this rainbow / to leave you...”
- “it’s hardly an heirloom or charm....”
- “It is certainly a sign: whoever has seen it, / will always return to you.”

Estos dos últimos versos son fundamentales por dos razones: en primer lugar contienen uno de los movimientos más importantes del libro y de la imaginaria lowelliana (“will always return to you”). En segundo lugar configuran una estratégica ruptura de expectativas, ya que a continuación de lo que se anuncia va a ser una definición afirmativa, “it is certainly a sign”, finalmente se rompe volviendo a la estructura inicial de la negación, pero ahora en tiempo pasado. De esta forma, el verbo “return” remite al inicio, junto a la recurrencia del oxímoron a través del término “flash”; si al principio el oxímoron era evidente en “night flashes”, ahora se trata de una imagen más elaborada uniendo “obscure” con “flash” y la finalización del poema con “wet match” que a su vez cohesiona concretando la imagen que preside el poema a través de ese verso central donde Lucifer desciende hacia el río:

- “was not an escape, his humility”
- “was not a meanness, his obscure / earth-bound flash”
- “was not the fizzle of a wet match”

Es precisamente la imagen de Lucifer aterrizando en el río la que concentra y envuelve la imagería del poema. Es significativo que el río se caracteriza también por su indefinición: no es importante si se trata del Támesis, del Hudson o del Siena, lo importante es la contraposición del poderío de Lucifer descendiendo sobre un río y que además nos trae un mensaje, otro enigma: “when hell’s orchestra trembles, / and the torch-bearing Lucifer / lands on some bowsprit / in the Thames, Hudson or Seine – rotating his hard coal wings, half lopped by fatigue, to tell you, ‘Now.’⁷⁷” Es en este mensaje donde estriba la clave de la interpretación del poema, ya que remite a una idea recurrente del mismo, el inevitable retorno a la impresencia por más que busquemos la *fijación* de la presencia, la permanencia en lo efímero: “persistence is extinction”, una idea potenciada desde la oposición entre una oscuridad permanente matizada por persistentes destellos luminosos: “Montale’s poem is a profession of faith in the persistence of what seems most fated to perish, in the moral values invested in the most tenuous traces” (Calvino 1993: 6). Podemos precisar estas palabras concretando que se trataría acaso de una expresión de fe en el arte, en la paradójica esencia intemporal del arte respecto al tiempo, e implicando la idea de que la muerte es necesaria para la consecución de la inmortalidad: “an autobiography can only survive in ashes”.

La frase perteneciente a Paul Valéry, “This geometry of my suffering” – en referencia a los ámbitos público y privado – puede considerarse tanto el sentimiento subyacente a la secuencia

⁷⁷ Tal vez otra referencia al concepto del “instante” emersoniano.

del libro, como el sentido de orden, construcción y diseño que perviven en el mismo. Este eje estructural funciona según las coordenadas marcadas por las voces como representación de la yoidad desplegada a lo largo de la secuencia, así como por los temas que se van hilvanando a lo largo de cada poema en función de una sensibilidad y estética particular. De esta forma, a mayor afinidad entre el poeta y el tema que va trabajar y expresar, menor distanciamiento entre la voz y el mensaje, entre el yo y el proceso de codificación. Una vez observado esto, caeremos en la cuenta de que Robert Lowell está desarrollando en este libro, *Imitations*, una gran elegía al poeta y a la poesía, espacio donde se autoincluye. Esta secuencia, entonces, vuelve a caracterizarse como es corriente en Lowell, por una profunda e importante reflexión sobre el proceso de creación revelando una profunda actividad metapoética.

Hemos visto que el primer poema de la secuencia planteaba la conflictividad axiológica fundamentada sobre el mito de la cólera de Aquiles y la guerra de Troya. Asimismo, este primer poema funciona como umbral que el lector y el poeta cruzan para iniciar este viaje literario y existencial hacia la profundización interior donde la yoidad se configura a la vez como “prófuga” a sí misma, y refugio de sí misma. Se trata de una especie de topos o lugar de donde escapar y a donde acceder o retornar constantemente. Este proceso encuentra su paralelo en el proceso que experimenta a su vez el lector, compartiendo esta particular e inquietante visión, reescritura de los mitos, y reinterpretación de una literatura europea que Lowell reconvierte en universal a través de la aportación de fragmentos de su yoidad, de su sensibilidad, de su voz, y en definitiva, de su experiencia singular y personal, su “Life Studies” como “Death Studies”. Este hecho es algo que tal vez un traductor literal hubiera luchado por esconder, sin embargo, Lowell se encarga de potenciar. Es por ello, que una de las claves interpretativas viene dada por el funcionamiento de la perspectiva. Esta es, por consiguiente, la razón por la que hemos iniciado este viaje por la geometría de “nuestro” sufrimiento con las “Imitaciones” de Montale. El mundo

cosmovisionario de Montale es profundamente afin al de Robert Lowell. Son diez poemas de Montale los que aporta Lowell a la construcción de los pilares de esa geometría del sufrimiento.

De esta forma, observamos paulatinamente cómo van surgiendo los temas fundamentales de esta “secuencia elegíaca”. El sufrimiento y su autorrealización, la conceptualización de “return” como interpretación de una existencia en constante movimiento centrífugo y centrípeto, una circularidad que define la existencia en sus ejes vida / muerte, Eros / Tánatos, la soledad y la alienación, la reinterpretación mítica en términos espaciales y temporales de esa existencia a partir de una conflictividad estética (García Berrio) que consideramos axiológica, y un “terror íntimo” como expresión del “Yo prófugo” y una inmensidad íntima del “Yo regenerador” ante la visión sublime del abismo (Baudelaire) o del infinito (Leopardi). Cuando estos mensajes son los que se codifican en el poema, la perspectiva va perdiendo distancia, ganando cercanía, en una progresiva e intensa implicación de la yoidad.

Si retomamos nuestro análisis sobre los poemas de Montale, observaremos que la espacialización imaginaria se vuelve a concentrar en el símbolo de la casa en “The Coastguard House”:

The Coastguard House

A death-cell? The shack of the coastguards
is a box over the drop of the breakers;
it waits for you without an owner,
ever since the mob of your thoughts
bullied a welcome,
and stayed on there, unrequited.
You didn't take it to heart.

For years the sirocco gunned the dead stucco with sand;
the sound of your laugh is a jagged coughing;
the compass, a pin-head, spins at random;
the dizzy dice screw up the odds.
You haven't taken my possession to heart;
another time has thinned your nostalgia;
a thread peels from the spool.

I hold an end of it,
 but the house balks backward;
 Its sea-green weathercock
 creaks and caws without pity.
 I keep one end of the thread,
 but you house alone
 and hold your hollow breath there in the dark.

On the derelict horizon,
 sunless except for the
 orange hull of a lonely, drudging tanker!
 The breakers bubble on the dead-drop.
 You haven't taken my one night's possession to heart;
 I have no way of knowing
 who forces an entrance.

El hablante lírico en este poema retorna a una casa o choza donde anteriormente había estado presumiblemente con una mujer. La ausencia del antecedente correspondiente al apóstrofe varía a lo largo del poema. En ocasiones se refiere al hablante, en ocasiones a la casa, y en otras a la mujer. Sin embargo, todos ellos se asimilan en uno en la imaginación del hablante, y la casa podría configurarse como un “objective correlative” en referencia a la separación de la mujer. La estructura del original de Montale se asienta sobre la recurrencia de la expresión “tu non ricordi”, sustituido en el poema de Lowell por “you didn't take it to heart” y que se concreta algo más en “you haven't taken my one night's possession to heart” en la última estrofa.

La interrogación retórica que inicia el poema, “A death-cell?”, se aplica a “the shack of the coastguard”, lugar que activa la memoria del hablante de forma negativa en pulsaciones de dolor y sufrimiento. Ese lugar, ese espacio, ocupa una extensión imaginaria que el yo interpreta de forma negativa, aplicando el sentimiento interior al exterior. El yo poemático expresa un paralelismo entre el fluir del pensamiento y la actividad de las olas contra los rompientes. Tras este paralelismo, un verso – momento de máxima autorrealización en el poema – concentra la energía de la rememoración (donde debe observarse el cambio de tiempo presente – lo que ve y oye – y lo que recuerda – el dolor del pasado): “you didn't take it to heart”. Así, la configuración

paralela de “box over the drop to the breakers” y “ever since the mob of your thoughts / bullied a welcome” concluye con ese verso mencionado. El participio “unrequited” (“no correspondido”) hace referencia específica al amor, caracterizado en este caso por la ambigüedad dada su extraña colocación en el verso y refiriéndose a “shack of the coastguards”, un espacio que – según vemos – se aplica también al espacio mental.

El poema “News From Mount Amiata” es sin duda un extraordinario poema, altamente revelador de la concentración de los motivos y temas fundamentales de la secuencia:

News From Mount Amiata

I

Come night,
 the ugly weather’s fire-cracker simmer
 will deepen to the gruff buzz of beehives.
 Termites tunnel the public room’s rafters to sawdust,
 an odor of bruised melons oozes from the floor.
 A sick smoke lifts from the elf-huts and funghi of the valley –
 like an eagle it climbs our mountain’s bald cone,
 and soils the windows.
 I drag my table to the window,
 and write to you –
 here on this mountain, in this beehive cell
 on the globe rocketed through space.
 My letter is a paper hoop.
 When I break through it, you will be imprisoned.

Here mildew sprouts like grass from the floor,
 the canary cage is hooded with dirty green serge,
 chestnuts explode on the grate.
 Outside, it’s raining.
 There you are legendary.
 Any legend falls short, if it confine you,
 your gold-gated icon unfolding on gold.
 [...]

La invocación del primer verso, “come night”, se relaciona con el momento de escritura, “and write to you”. Junto a esto, en la primera estrofa observamos rasgos típicos de la poética lowelliana: el simbolismo de “window” (espacio fronterizo físico y psíquico), y la localización

espacial característica desde donde el yo procede a la profundización en sí mismo (según veremos, rasgos específicos y espacios y tiempos de exploración en “Skunk Hour” perteneciente a *Life Studies*: la noche oscura y la ascensión).

Robert Lowell consigue localizar en un punto concreto – espacio imaginario – la geometría del sufrimiento de Valéry y la geometría del espacio infinito de Leopardi. Mencionemos que donde se observa una gran aproximación y readaptación de la imaginería de Leopardi será en el poema “Skunk Hour” (*Life Studies*). La visión epifánica exigía unas coordenadas espacio-temporales específicas, así como un estado interior que fuera progresivamente hacia la profundización. En la “Imitación” que realiza Lowell respecto al poema de Leopardi “L’infinito”, se produce una mayor tendencia a la traducción libre a medida que avanza el poema, sobre todo en los tres versos finales. La contemplación como situación previa a la visión y experiencia epifánica encuentra su paralelo en “It’s sweet to destroy my mind / and go down / and wreck in this sea where I drown”. De esta forma la metáfora varía y el énfasis recae sobre el hundimiento en sí mismo. Una adherencia y ahincamiento imaginativo. El adjetivo que en el poema de Leopardi se refiere al hecho de naufragar confiriendo así un rasgo positivo a la experiencia, en la traducción de Lowell, en cambio, se está creando un oxímoron que acompaña al verbo “destroy” en primer lugar, y al objeto, “my mind” en segundo lugar. También es intencionada en esta traducción la creación de una tensión final a través del semi-pareado entre “down” y “drown”, lugar donde Lowell concentra toda la energía.

Por consiguiente, Lowell establece una combinación entre el espacio del sufrimiento y el espacio sublime como vivencia: “El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido” (Bachelard citado en García Berrio 1994: 526).

The Infinite

That hill pushed off by itself was always dear
 to me and the hedges near
 it that cut away so much of the final horizon.
 When I would sit there lost in deliberation,
 I reasoned most on the interminable spaces
 beyond all hills, on their antediluvian resignation
 and silence that passes
 beyond man's possibility.
 Here for a little while my heart is quiet inside me;
 and when the wind lifts roughing through the trees,
 I set about comparing my silence to those voices,
 and I think about the eternal, the dead seasons,
 things here at hand and alive,
 and all their reasons and choices.
 It's sweet to destroy my mind
 and go down
 and wreck in this sea where I drown.

L'Infinito

Sempre caro mi fu quest'ermo colle
 E questa siepe, che da tanta parte
 Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
 Ma sedendo e mirando, interminati
 Spazi di là da quella, e sovrumani
 Silenzi, e profondissima quiete
 Io nel pensier mi fingo; ove per poco
 Il cor non si spaura. E come il vento
 Odo stormir tra queste piante, io quello
 Infinito silenzio a questa voce
 Vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
 E le morte stagioni, e la presente
 E viva, e il suon di lei. Così tra questa
 Immensità s'annega il pensier mio:
 E il naufragar m'è dolce in questo mare.

Este poema invoca la teoría bachelardiana (reescritura y amplificación del transcendentalismo emersoniano) de la poética del espacio. Veremos en capítulos venideros la expansión del concepto de espacio como alojamiento de la espacialidad en el simbolismo de la casa-habitación hacia el concepto de casa-universo en términos de un espacio de la imaginación

en *Life Studies*. Aquí encontramos un ejemplo interesante de apropiación de la imaginería leopardiana donde Lowell readapta originalmente el concepto de espacialidad literaria como orientación imaginaria “arraigada en la constitución antropológica de la imaginación” (García Berrio 1994: 520). Si observamos, de nuevo, la traducción “It’s sweet to destroy my mind”, Lowell reescribe el espacio de la inmensidad íntima de Leopardi hacia su propio espacio. Lowell no busca una tediosa equivalencia, no busca fórmulas parejas, sino parabólicas, no busca fórmulas lógicas, sino asociativas. La expansión ilimitada como movimiento de la imaginación (García Berrio 1994) en Leopardi no puede ni debe ser la misma curva de movimiento que la de Lowell, quien utiliza en este caso el método de expansión positiva leopardiana para – en una última vuelta de tuerca – “des-cubrirse” a sí mismo. Es decir, los espacios de diferenciación sumamente apreciables en la reescritura e interpretación revelan importantes signos del funcionamiento del imaginario lowelliano. Aquí, la sublimación es de otro orden respecto a Leopardi, tal como revela el oxímoron mencionado “sweet to destroy my mind” – un regocijo sublime en el sufrimiento, donde el proceso reflexivo, la mente, se asocia con el sufrimiento de tal forma que la dulzura radicaría entonces en escapar del sufrimiento a través de la destrucción de la mente. Lo magistral de este final es, acaso, la creación de ramificaciones de esa expansión ilimitada, la geometría del dolor que Lowell readapta del imaginario de Valéry.

Por otra parte, aunque en la misma dirección, Lowell reescribe la cosmovisión de Ungaretti en esta secuencia. Ungaretti es un poeta onírico, vital, enérgico, que experimentó profundamente el dolor que su poesía desprende. La influencia de Ungaretti sobre Robert Lowell es evidente. La secuencia poética titulada *La Terra promessa* (1950) desprende un concepto poético altamente estético pero a su vez inmediato, palpable, inmerso en la vivencia y ecuación algebraica del sueño, y también de la culpa. El poema quince que forma parte de la secuencia titulada “Cori descrittivi di stati d’animo di Didone” (*La Terra promessa*) se encuentra formado únicamente

por tres versos: “Non vedresti che torti, deserta, / Senza piú un fumo che alla soglia avvii / Del sonno, sommessamente”. La precisión de la palabra, del concepto, característica en Ungaretti, provoca unas connotaciones de grandes dimensiones. Estos tres versos invocan el sueño, la culpa y el mito. La forma elegida es el apóstrofe donde el hablante lírico se dirige a Dido. Sin embargo, este hablante se auto-incluye en la creación de su propio discurso tras ese preciso y breve silencio, momentáneo, introducido gráficamente por la coma, para generar una sensación profundamente inquietante: “Del sueño, sumisamente”. El adjetivo que concluye este poema, “sumisamente”, es una interpretación imaginaria del yo poemático, un espacio donde se incluye. Este proceso de asimilación, incluso de transfiguración, será llevado por Lowell un paso más hacia el fondo de sí mismo. Una estrategia que Lowell aprende de William Blake con el sistema de “double thought” y que a su vez aprende a sofisticar con la incorporación de Ungaretti.

Recordemos los versos expresivos como respuesta ante un amanecer, una celebración, una epifanía: “M’illumino / d’immenso”. El primer paso hacia la conquista, en tanto que descubrimiento, de la yoidad plegada sobre sí misma pero abierta hacia lo otro, es un paso desde el misterio, como expresa el hablante lírico en “Porto sepolto” de Ungaretti: “Allí llega el poeta / y luego vuelve a la luz con sus cantos / y los dispersa / De esta poesía / me queda aquella nada / de inagotable secreto” (“Vi arriva il poeta / e poi torna alla luce con i suoi canti / e li disperde / Di aquesta poesia / mi resta / quel nulla / d’inesauribile segreto”). Unos versos que desprenden un evidente romanticismo (donde leemos también “Segreto del poeta” en *La Terra promessa*). Una proyección de la luz mental sobre el afuera, una proyección que recoge la palabra poética, que cobija y resguarda, que refleja y refracta. Según Italo Calvino:

As soon as the moon appears in poetry, it brings with it a sensation of lightness, suspension, a silent calm enchantment. Then I decided that the moon should be left entirely to Leopardi. For the miraculous thing about his poetry is that he simply takes the weight out of language, to the point that it resembles moonlight. The appearances of the moon in his poetry do not

take up many lines, but they are enough to shed the light of the moon on the whole poem, or else to project upon it the shadow of its absence. (Calvino 1989: 23)

Con la imitación del poema “*Helène*” de Paul Valéry, Robert Lowell retorna a la inmersión en el mito clásico, un nuevo movimiento imaginario que se sumerge en busca del sustento que le proporciona el mito de Helena. Helena, según la mitología griega, es la esposa de Menelao, por la cual los griegos lucharon durante diez años ante Troya. Su leyenda, de enorme complejidad, ha evolucionado mucho desde la epopeya homérica, y se ha visto sobrecargada con elementos muy diversos, que han ido recubriendo el relato primitivo. En este poema, “*Helène*”, Valéry intenta buscar el significado en los estratos primigenios del lenguaje, siguiendo su propia teoría fundamentada en las ideas de Mallarmé. Valéry busca esa fórmula mágica que haga reaparecer la figura de Helena en una reactivación del mito, y para ello se sirve de la palabra poética. El lenguaje poético que busca liberarse de toda atadura epistemológica crea su mito propio: “mito es el nombre de todo lo que no existe y sólo está presente gracias a la palabra” y la palabra “es el medio de que dispone el espíritu para reproducirse en la nada”, expresará Valéry (1945). Frente a la realidad objetiva, Valéry concibe el proceso poético como una transformación que crea otra realidad, una irrealidad que Valéry califica de “ensueño”, concepto que Gaston Bachelard utilizará en sus teorías fenomenológicas.

El poema “*Helen*” que Robert Lowell incluye en sus “*Imitations*”, carece de información contextual. Es esta información la que va dando sentido a la inclusión de este poema en el libro, así como las claves de la utilización del mito de Helena, encontrándose latente en la estructura profunda del mismo. Se trata, entonces, de una subida a la superficie de la dimensión pública de la coordenada axiológica de la conflictividad y que en este poema se acerca enormemente a la dimensión privada. Aparentemente, la finalidad de las leyendas sobre Helena es la exoneración de la misma, en otras palabras, se trata de presentarla como el instrumento de un destino que está

por encima de su voluntad, una idea recurrente a lo largo de la secuencia y que concede sustancia a la filosofía subyacente en la poética lowelliana.

En la tradición homérica, Helena vivió realmente en Troya mientras duró la guerra. Fue acogida por Príamo y Hécuba, quienes quedaron absortos ante su belleza. Pero no tardaron en llegar embajadores de Grecia, reclamando a la fugitiva: Ulises y Menelao, o Acamante y Diomedes. Sin embargo, todas estas embajadas carecieron de resultado positivo, y pronto estalló la guerra. Helena vive con Paris, y es considerada por todos como su esposa, pero generalmente es detestada por el pueblo troyano, quien la considera como la causa de la contienda. Únicamente Héctor y el anciano Príamo saben que el verdadero motivo de la guerra está en la voluntad de los dioses; por eso se muestran benévolos con ella.

En la *Iliada* vemos a Helena en la muralla, indicando a los troyanos los principales príncipes griegos, a quienes conoce bien. Más tarde, cuando el caballo de madera habrá sido introducido en la ciudad, Helena, que no ignora lo que encierran sus ijares, irá a su lado a imitar la voz de las mujeres de los jefes griegos, hasta el extremo de que uno de ellos habrá de hacer un gran esfuerzo para no responderle. Su situación es bastante falsa: es compatriota de los enemigos, y todos saben que siente por ellos simpatía. Los troyanos con razón desconfían de ella. Helena es la mujer que, constantemente amenazada, sorteja las dificultades y sabe que su hermosura la sacará de todos los malos pasos.

Helen

I am the blue! I come from the lower world
to hear the serene erosion of the surf;
once more I see the galleys bleed with dawn,
and shark with muffled rowlocks into Troy.
My solitary hands recall the kings;
I used to run my fingers through their beards;
I wept. They sang about their shady wars,
the great gulfs boiling sternward from their keels.

I hear the military trumpets, all that brass,
 blasting commands to the frantic oars;
 the rowers' metronome enchains the sea,
 and high on beaked and dragon prows, the gods –
 their fixed, archaic smiles stung by the salt –

Reach out their carved, indulgent arms to me!

Escribir poesía, según una de las ideas que Valéry expresó con más frecuencia en la línea de pensamiento de Lévi Strauss, significa penetrar en aquellos estratos primigenios del lenguaje, donde en algún tiempo nacieron, y pueden todavía volver a surgir, las fórmulas mágicas. Por otra parte, escribir poesía equivale a ensayar las combinaciones entre zonas de significado cambiante y de distintos efectos sonoros hasta hallar “aquella única” combinación que posee la imprescindibilidad de una fórmula matemática. Valéry sabe que la víctima de esta concepción de la poesía será el “significado”. La lírica del propio Valéry permite siempre varias interpretaciones y según Robert Lowell, “A poem is never finished; it is only abandoned”:

In our century Paul Valéry is the one who has best defined poetry as a straining toward exactitude. I am speaking chiefly of his work as a critic and essayist, in which the poetics of exactitude may be traced in a straight line through Mallarmé to Baudelaire and from Baudelaire to Edgar Allan Poe. In Poe – the Poe of Baudelaire and Mallarmé – Valéry sees “the demon of lucidity, the genius of analysis, and the inventor of the newest, most seductive combinations of logic and imagination, of mysticism and calculation; the psychologist of the exceptional; the literary engineer who studied and utilized all the resources of art. Valéry writes this in his essay “Situation de Baudelaire,” which for me has the value of a poetic manifesto, together with another essay of his on Poe and cosmogony, in which he deals with Eureka. (Calvino 1989: 67)

Desde nuestro punto de vista, este proceso se encuentra asimismo relacionado con dos importantes aspectos, a saber, la meditación sobre la muerte en la tradición de la poética de Paul Valéry, y el concepto de soledad como concreción angustiosa de la alienación, un concepto tal vez más abstracto e intelectualizado.

Los siguientes versos pertenecen a *La joven parca* de Paul Valéry⁷⁸:

¡Mi ojo negro es umbral de infernales moradas!
 Yo pienso, abandonado al céfiro las horas
 Y el alma sin retorno de tanto arbusto amargo,
 Pienso, del universo sobre el borde dorado,
 En la sed de morirse que le entra a la Agorera
 En quien la ilusión muge de que el mundo perezca.
 Renuevo en mí a mis dioses, mis enigmas renuevo,
 Mi andar interrumpido de palabras al cielo,
 Mis pausas, sobre el pie soporte del ensueño,
 Que sigue ave voluble por la su ala de espejo,
 Juega ella sobre el sol cien veces con la nada,
 Y arde, en la meta tétrica de esta mi abierta estatua.

Ensueño, universo, espejo, la nada, abierta estatua, son todos ellos símbolos románticos que Gaston Bachelard ha estudiado en su análisis sobre la poética del espacio. En estos versos de Valéry, tales símbolos aparecen estrechamente unidos a la actividad meditativa e intelectual, abstracciones que construyen de forma precisa una espacialidad vertical, “Universo” / “Infernales moradas”, y la “nada” como abstracción de la espacialidad horizontal invocada por la imagen en el espejo. “El poema es un fragmento perfectamente realizado de un edificio inexistente” (Valéry 1945: 113), expresará Valéry, como proyección de esa “ensoñación” capaz de transmitir la inmensidad íntima de la yoidad. Según Octavio Paz, “los dioses no son meras representaciones de la naturaleza. Encarnan también los deseos y la voluntad de la sociedad que se autodiviniza en ellos” (Paz 1993: 235). La ensoñación se sitúa así en ese espacio indefinido e

⁷⁸ Transcribimos aquí los versos originales: “Mon oeil noir est le seuil d’infernales demeures! / Je pense, abandonant à la brise de les heures, / Et l’âme sans retour des arbustes amers, / Je pense, sur le bord doré de l’univers, / A ce goût de périr qui prend la Pythonisse / En qui mugit l’espoir que le monde finisse. / Je renouvelle en moi mes énigmes, mes dieux, / Mes pauses, sur le pied portant la rêverie, / Qui suit au miroir d’aile un oiseau qui varie, / Cent fois sur le soleil joue avec le néant, / Et brûle, au sombre but de mon marbre béant.” Hemos seguido el texto traducido de la edición de Cátedra, Madrid, 1999.

intermedio entre la conciencia (“yo pienso”) y el inconsciente (“mi andar interrumpido”, “mis pausas”, “mis enigmas”, “mis dioses”), un espacio donde el silencio significa, un espacio regenerador y marítimo. En la anatomía de este silencio se puede leer la letra de la soledad. La geometría de la casa reproduce la geometría del sufrimiento, de tal forma que el poeta expresa esa soledad a través de un descentramiento de la imagen creando su paralelo con el universo, la mayor abstracción. Este proceso también se observa en *Cementerio marino* de Valéry donde la conciencia supone un límite, pero no así el ensueño a pesar de su caótica oscuridad. De nuevo el proceso interior de la yoidad se corresponde con las coordenadas de la espacialidad. Así, la conciencia busca identificarse con el “techo” del mar, revelando su estatismo. Sin embargo, el mar es esencialmente movimiento, ciclo, regeneración, de tal manera que la conciencia se abre progresivamente a la ensoñación, revelando la “abierta estatua” tal como se expresaba en el anterior poema. De nuevo, la perspectiva de la nada induce a experimentar cierto temor, pero la imaginación lo reconvierte en una sublimación.

Este discurso se encuentra efectivamente en estrecha relación con la poética de Baudelaire, cuyo poema “The Abyss” plantea esa bifurcación existencial. El poema está compuesto en trece versos de los cuales doce están dedicados a aquello que expresa el hablante lírico en el poema de Valéry: “mi ojo negro es umbral de infernales moradas”. Estos doce versos expresan el vértigo ante lo desconocido. Pero se trata de un espacio atrayente, donde la forma y el fondo se conjugan para expresar la cercanía entre la voz y el mensaje poético. La perspectiva así lo indica. Los signos de admiración se suceden como expresión de la ansiedad del hablante. Asimismo, esta perspectiva viene indicada también en el diseño tipográfico del poema, donde según indicamos, el espacio de la abstracción ocupa la mayor parte del mismo, mientras que el espacio de lo concreto ocupa el mínimo. Indirectamente se nos está indicando la inmensidad del inconsciente y el límite de la conciencia en unos magníficos versos exponentes de toda una tradición: según

Gaston Bachelard, “en un gran poeta como Baudelaire, se puede oír más que un eco de lo exterior, un llamamiento íntimo de la inmensidad” (Bachelard, 1965 (1957): 237). De nuevo, la conciencia es descrita como estática, carente de movimiento, mientras que el inconsciente es descrito caracterizado por un movimiento intrínseco, una constraposición que, apoyada en el cambio final y brusco de perspectiva, revela una latente ironía. La “Imitación” de Lowell dice así:

The Abyss

Pascal's abyss went with him at his side,
 closer than blood – alas, activity,
 dreams, words, desire: all holes! On every side,
 spaces, the bat-wing of insanity!
 Above, below me, only depths and shoal,
 the silence! And the Lord's right arm
 traces his nightmare, truceless, multiform.
 I cuddle the insensible blank air,
 and fear to sleep as one fears a great hole.
 My spirit, haunted by its vertigo,
 sees the infinite at every window,
 vague, horrible, and dropping God knows where. . .
 Ah never to escape from numbers and form!

Con seguridad, Robert Lowell se vió atraído tanto por la vida como por la obra de Arthur Rimbaud (1854-1891). La tempestuosa relación con la madre y con la religión son dos ámbitos donde Lowell buscaba reconocerse en Rimbaud. Esta es una de las razones de su elección peculiar de los poemas que decide incluir en *Imitations*. “Mémoire” es un poema que Rimbaud incluye en la colección *Poésies Automme 1971-Été 1872*. Robert Lowell titula su “Imitación” como “Nostalgia” e introduce un epígrafe altamente revelador: “An autobiographical poem: Rimbaud remembers the small boy in a rowboat under the old walls of Charleville. His mother and sisters are on the bank. His father has just deserted them”. Lowell nos vuelve a llevar navegando por su “life-death studies” particular, esta vez, por vía de la “voz” de Rimbaud.

El poema está estructurado en torno a cinco cuadros impresionistas. Varios campos semánticos muy precisos se hilvanan alrededor de tres ejes fundamentales: el recuerdo, el tiempo y el espacio. Los cuadros simbolizan temática y formalmente la inmovilidad del recuerdo mientras la vida avanza. Será de nuevo el agua la imagen que simbolizará el paso del tiempo. Sin embargo, la simbología se irá agrupando en dos grupos, la claridad y la oscuridad. La segunda estrofa muestra en el original una ambigüedad importante y decisiva para la interpretación del poema en cuanto al pronombre “Elle”⁷⁹:

Memoire

L'eau claire; comme le sel des larmes d'enfance,
L'assaut au soleil des blancheurs des corps de femmes;
la soie, en foule et de lys pur, des oriflammes
sous les murs dont quelque pucelle eut la défense;

l'ébat des anges; - Non...le courant d'or en marche,
meut ses bras, noirs, et lourds, et frais surtout, d'herbe. Elle
sombre, ayant le Ciel bleu pour ciel-de-lit, appelle
pour rideaux l'ombre de la colline et de l'arche.

Nostalgia

The sucking river was the child's salt tears.
His eyes were blinded by white walls; the girls,
white lilies on white silk! The *Tricouleur*
hung from the walls restored by Joan of Arc –

wings of an angel! No, the gold stream slid,
breathing the underwater amber of its reeds...
His mother had the blue sky for parasol,
Yet begged the arched bridge and the hills for shade.

⁷⁹ Una interesante traducción al castellano versa: “El agua clara; como la sal de las lágrimas infantiles, / el asalto al sol de las blancuras de los cuerpos femeninos; / la seda, en tropel y de lirio puro, de las oriflamas / bajo los muros que resguardaron a alguna doncella; // el retozar de los ángeles. No...la correinte de oro en marcha / mueve sus brazos negros, pesados, frescos sobre todo, de yerba. / El agua sombría, que tiene por dosel el Cielo azul, requiere como cortina a la sombra del otero y del arco del puente. (Ed. Hiperión, traducción y edición de Juan Abeleira, 1995, p. 311)

La comparación permite detectar el proceso que sigue Lowell. La ambigüedad a la que hacemos referencia viene dado porque el precedente de “Elle” puede ser la corriente, y por tanto haría referencia al agua del río, o bien puede ser la madre, figura que preside el recuerdo, tema central del poema. De esta forma, una interpretación expresará: “el agua sombría, que tiene por dosel el Cielo azul” (Abeleira 1995: 311), mientras que Lowell opta por la segunda: “His mother had the blue sky for parasol”.

La primera estrofa de la “Imitación” enfatiza el color blanco potenciado formalmente por la aliteración en /w/. La introducción de la figura histórica de Juana de Arco cohesiona con el epígrafe que introduce Lowell con la intención de potenciar el escenario histórico donde se dibuja ese recuerdo. Sin embargo, en la segunda estrofa, la colisión cromática creada en el original a través de “meut ses bras, noirs, et lurds”, la pierde Lowell, quien en su lugar ofrece un verso rico en asociaciones. La introducción de los términos “underwater” y “reeds” se fundamenta sobre la intencionalidad de construir un sistema diferente en cuanto al proceso poético se refiere, y en cuanto a su “modelo” también. Este proceso poético que activa Lowell se asienta ahora sobre un sistema asociativo eludiendo acaso la directa confrontación simbólica y conceptual. Podemos observar cómo el poema original se fundamenta sobre una serie de cuadros que despliegan un rico cromatismo y consiguen gran parte de su “efecto” a través de la colisión entre luz y oscuridad, y la gran gama de matices contrastivos creando una multiplicidad cromática. La imitación de Lowell también dibuja una serie de cuadros y el cromatismo se mantiene, aunque la colisión directa se evita. Esto sucede, según venimos indicando, debido a que el proceso poético obedece a un orden distinto. Por otra parte, el contraste que se construye en el original entre la naturaleza, especialmente el agua y sus corrientes, el mundo vegetal (las flores y el árbol) frente a las murallas y el puente arqueado como artificio humano, se mantiene en la imitación. Ahora bien, Lowell opta por la inclusión de un término más genérico y arquetípico, “hills”, evitando

referencias excesivamente concretas. El hecho de que Lowell excluya la referencia a la “yerba” en la segunda estrofa de esta primera sección, condicionará el cromatismo que se sigue dibujando en el original, ya que cohesiona con “les robes vertes” en la primera estrofa de la segunda sección. Tampoco presta Lowell excesiva atención a la adjetivación que acompaña a ese cromatismo característico del original. Sí mantiene “déteintes” en “faded”, pero pierde un adjetivo importante en “d’or pâle”. En este mismo verso, sin embargo, la utilización de “riverbed”, es sencillamente extraordinario.

A medida que avanza el poema, observamos que la decisión del traductor en la resolución de la ambigüedad pronominal a la que hacíamos referencia es decisiva, ya que se va convirtiendo paulatinamente en el elemento que da sustancia al eje estructural del recuerdo. Mientras el original mantiene la ambigüedad que en la progresión de las estrofas muestra una asociación entre la corriente oscura y la madre, la yerba y el padre, Lowell es aquí intencionadamente directo.

En la tercera estrofa aparece claramente diferenciada la asociación entre la corriente, la madre, el agua fría y negra, y el padre que se asocia con la yerba. Lowell sigue trabajando el campo semántico del submundo acuático, “trampled on the weeds”, asociado con la madre, un mundo de oscuridad, negativo. Por el contrario, tanto en el original como en la propuesta de Lowell, el padre aparece asociado a un campo semántico positivo: “heraldic green”, que traduce a “verdure fleurie”. Existe una leve alusión a la relación entre la madre y el padre, la corriente y la yerba, el submundo acuático y la superficie, en el primer verso de la primera estrofa de la tercera sección, tanto en el original como en la traducción: “madame se tient trop deout dans la prairie”, que Lowell convierte en “The mother stood too stiffly in the field”. La referencia explícita a la separación de ambos se produce en el último verso de la segunda estrofa de esta tercera sección, donde se construye en ambos casos un paralelismo interesante entre este verso y el último de la

primera estrofa, donde yerba se asocia con hombre, y en una referencia más directa, ahora se pierde la ambigüedad en el original aplicándose el pronombre de tercera persona femenino a “froide, et noire”, adjetivos que se aplicaban en la primera estrofa a la corriente. De esta forma observamos el cuadro general que se va componiendo en la mente del hablante lírico: el recuerdo. Lo positivo se asocia con el padre desaparecido, que a su vez se asocia con todo aquello que se encuentra aflorando en la superficie, como son las flores y plantas, y especialmente la yerba de la pradera. El campo semántico de las flores y las plantas se trabaja especialmente en la segunda estrofa. Por el contrario, la madre se asocia a aquello que se encuentra bajo la superficie, especialmente la fría y oscura corriente, y las algas y raíces marinas, en claro contraste con la adjetivación aplicada al padre.

Es en este punto donde se observa la alternativa que adopta Lowell y donde se produce la transparencia que permite interpretar el poema en la secuencia lírica que es *Imitations*. El término “nostalgia” aparece explícitamente en el primer verso de la primera estrofa de la cuarta sección, “regret”. Este término aparece en el original relacionado con la “yerba pura”. Aquí observamos la importancia del término tanto en la escala cromática como en la construcción simbólica del poema.

Ahora bien, Lowell construye una asociación simbólica de otro orden, ya que en la primera estrofa de la primera sección asociaba las raíces submarinas a la corriente y a la madre, mientras que en esta cuarta estrofa asocia al padre con la yerba de la superficie. Esto, en último término, provee la clave del poema, pues se asocia al padre directamente con el concepto “nostalgia”.

La última sección concluye toda la escala asociativa y simbólica desplegada a lo largo del poema. En esta sección el mensaje poético se acerca intensamente al hablante lírico en un cambio de perspectiva que también implica al lector. Es la primera vez que el pronombre de primera persona aparece de forma explícita. En las cuatro secciones anteriores, la perspectiva era

distanciada, en gran medida debido a la utilización del pronombre de tercera persona, tanto para referirse a la madre como al hijo (recordemos el primer verso: “the child’s salt tears”). Ahora el sistema asociativo trabaja el paralelismo anterior entre el agua fría y la superficie cálida que se convierte en una asociación simultánea en la “mirada” del hablante lírico, el hijo. Esta mirada hace referencia tanto al presente como al pasado, tanto al interior como al exterior. Sin embargo, se trata de un presente inmovilizado por el pasado. Las raíces submarinas han engullido las rosas de la superficie, y la canoa se detiene, inmóvil, sobre el agua. El recuerdo es interpretado como la nostalgia por la desaparición del padre, culpando a la madre de la situación. Lowell concluye el poema como sigue: “The reeds had eaten up the roses long ago; / Each wing-beat shook the willows’ silver dust. / My boat stuck fast; its anchor dug for bottom; / The lidless eye, still water, filled with mud.”

2.4 *Near the Ocean*: Una sensación de eternidad.

Near the Ocean (1967), compuesto por ocho poemas originales y cinco “Imitations” como reescritura, reinvención, síntesis y amplificación, comentario, y espacio de proyección de la yoidad, conforma una secuencia elegíaca a la civilización norteamericana. Sin embargo, se trata de una elegía que contiene diversas fluctuaciones de perspectiva que recorren desde la sátira hasta el lamento. Esta elegía a la civilización que busca correlativos en el tiempo – la antigüedad clásica – y el espacio – Roma – funciona como eje entre dos polos también elegíacos: un polo

personal y familiar, Harriet Winslow, de quien Robert Lowell heredó una casa en Castine (Maine), y un polo universal, el planeta tierra, especialmente la proyección imaginaria del planeta tierra por parte de la yoidad. Maine no es únicamente un espacio geográfico, sino fundamentalmente una proyección imaginaria, de la misma forma que la casa en Maine es una proyección del psiquismo del hablante. Se trata de un espacio donde Lowell proyecta su interpretación del mundo, su visión de las cosas, sus contradicciones, su océano interior. En la nota introductoria al libro, Lowell expresa una de las claves interpretativas del mismo:

The theme that connects my translations is Rome, the greatness and horror of her Empire. My Juvenal and Dante versions are as faithful as I am able or dare or can bear to be. The Horace is freer, the Spanish sonnets freer still. How one jumps from Rome to the America of my own poems is something of a mystery to me (Lowell 1967).

Como es corriente en un autor como Lowell, el título es de vital importancia en lo que a la codificación del mensaje poético se refiere. Hemos visto a lo largo de nuestra investigación la dificultad que conlleva la interpretación de los títulos y su relación con los poemas que componen las diversas secuencias, títulos que se caracterizan por una ostensible ambigüedad. El título *Near the Ocean* conlleva un latente simbolismo en sí mismo, sin embargo considerando su inmersión en la poética de Robert Lowell, la estratificación polisémica se complica. En primer lugar, en conexión con las palabras introductorias del propio Lowell, observamos una intención de crear un paralelismo entre el clásico imperio romano y el moderno imperio americano cuya zona fronteriza viene marcada por el océano. Por otra parte, recordemos que según las leyendas y mitologías griegas y romanas, el Océano es la personificación del agua, que, en las concepciones helénicas primitivas, rodea al mundo. Se le representa como un río que corre alrededor del disco llano que se suponía que era la Tierra. En consecuencia, se extiende tanto al Oeste como al Este, al Norte y al Sur. A medida que se iba precisando el conocimiento del globo, estas ideas variaron,

y el nombre de Océano se reservó al Atlántico, límite occidental del mundo antiguo. Como divinidad, el Océano es el padre de todos los ríos. Océano forma pareja con Tetis, su hermana, que representa la potencia fecunda (femenina) del mar.

En tercer lugar es cita obligada la referencia freudiana al sentimiento oceánico, que vendría definida como una sensación de eternidad provocada por la percepción existencial, una especie de inmensidad íntima que Freud describe así:

Trataríase de una experiencia esencialmente subjetiva, no de un artículo del credo; tampoco implicaría seguridad alguna de inmortalidad personal; pero, no obstante, ésta sería la fuente de la energía religiosa, que, captada por las diversas iglesias y sistemas religiosos, es encauzada hacia determinados canales y, seguramente, también consumida en ellos. Sólo gracias a este sentimiento oceánico podría uno considerarse religioso, aunque se rechazara toda fe y toda ilusión. (Freud, 1970 (1915): 7)

Según hemos ido viendo a lo largo de nuestra investigación, el océano ha sido uno de los ejes simbólicos fundamentales en la poética de Robert Lowell desde los primeros libros. Este símbolo se ha ido, sin embargo, moldeando a medida que evolucionaba la poética lowelliana. Un símbolo en estrecha relación con factores autobiográficos que el autor se encarga de ir filtrando hacia los temas y motivos que presiden los poemas. Uno de los ejes estructurales en la secuencia que nos ocupa surge del espacio simbólico y profundamente mental de la casa en Maine, frente al océano. Esta casa heredada por Lowell crea el marco de reflexión sobre la decadencia de la sociedad y los valores de Nueva Inglaterra. Una reflexión que se desplaza hacia la tradicional tensión entre naturaleza y civilización: “I can’t define the role of Maine in my life and work. I spent some three summers there as a boy, and about thirteen more in my middle age. It stands for nature against the city, peace and cold” (Lowell en Aldridge 1970: 155).

Esta secuencia poética de Lowell invoca la unión de las concepciones de Melville y Whitman sobre la unión sublime entre lo bello y lo poderoso, una unión que se produce, imagina

y concreta, en ambos casos en el símbolo del océano: la planicie trágica donde se desarrollaba el símbolo esencial de la magna obra de Herman Melville, *Moby Dick*, a partir del cual Melville construye su teoría estética. Un proceso acaso que vuelve a sacar a relucir el concepto que tenía Coleridge sobre el proceso de creación enfocado sobre la idea de la “reconciliación de contrarios” ejercido por la imaginación. Por un lado, Lowell retoma el símbolo del mar como representante de la fuerza cósmica de regeneración constante, pero a su vez suave y fluida, “sooth” en términos de Whitman, la calma y la tempestad, y por otro lado, utiliza la facultad metapoética del símbolo para aplicar a su secuencia el “invisible flowing-in of the waves” como metáfora de la influencia de una fuerza generadora en el proceso del desarrollo artístico: “Its analogy is the Ocean. Its verses are the liquid, billowy waves, but hardly any two exactly alike in size or measure (metre), never having the sense of something finished and fixed, always suggesting something beyond” (Matthiessen, 1968 (1941): 566).

El ejemplo de Whitman nos permite acceder oblicuamente a la peculiar estrategia autorreferencial de “Waking Ealrly Sunday Morning”. Se trata de localizar la esfera íntima del yo en el centro del poema con el fin de intentar su aprehensión, su adherencia, como “presencia viva” (Gusdorf 1971).

George Gusdorf utiliza el ejemplo de Whitman para ilustrar la existencia de esta “presencia” desde la instancia autobiográfica. Así, Gusdorf argumenta que la búsqueda de identidad que realiza el yo poemático en la parte inicial de *Song of Myself* intenta autoabstraerse como entidad para posteriormente invitar al alma a una profundización en la esfera del yo desde la invocación al habla. A partir de este momento, se procede a la revelación de un plano trascendental desde la lógica del lenguaje, donde su dimensión referencial “es rechazada” (Gusdorf 1971: 90). Entonces, el momento de la epifanía se acerca. La revelación se va haciendo posible a medida que el acto de comunión se despoja de lo superfluo en su viaje al centro del ser.

La palabra poética se reafirma como vía de conocimiento: “Es esta epifanía, el lenguaje y la carne forman parte de la transparencia del momento, y el yo se revela en su totalidad, desde ‘el desnudo corazón’ en su mismo centro, hasta la ‘barba’ y los ‘pies’ en su circunferencia” (Gusdorf 1971: 90). El yo poemático trasciende la inmediatez del lenguaje para, a través de la transfiguración (“transubstanciación” en términos de Gusdorf), expresar la inmensidad íntima en un acto de búsqueda de presencia en la impresencia. Efectivamente se trata de una paradoja: desde el despojamiento de la dimensión referencial del lenguaje se realiza un proceso hacia el mito, una búsqueda de voz primigenia, arquetípica, esencial, oceánica y libre: Whitman busca la participación en el mito.

El primer poema del libro, “Waking Early Sunday Morning” consta de catorce estrofas de octavas octosilábicas con una cuidada estructura prosódica, lo cual apunta hacia una mayor presión formal que en poemas de libros anteriores (siguiendo a Marvell, según el mismo Lowell reconocía a Frederick Seidel en una entrevista: Lowell en Giroux, 1987 (1961): 235-267). Destacan dos patrones trabajados a lo largo del mismo: uno mayor donde coincide la estructura rimada de seis estrofas y otro menor compuesto en dos estrofas. Por otro lado, en lo que podríamos considerar un segundo nivel, encontramos cuatro patrones que ordenan las estrofas en función de la rima de los dos primeros versos, los dos últimos, los cuatro primeros y los cuatro últimos. De esta forma, el esquema quedaría como sigue:

- Primer nivel:

A/ patrón mayor: [aabbccdd]

B/ patrón menor: [abccddee]

- Segundo nivel:

A/ aa; B/aabb; C/ dd; D/ ccdd

Resulta interesante la estructura circular que Lowell confiere al poema, según veremos, así como la relación destacada con cuatro importantes poemas de *For the Union Dead*, a saber, “Florence” y “Beyond the Alps” (este último es el poema-umbral de *Life Studies*, que aparece en *For the Union Dead* con una estrofa más). Observaremos, de esta forma, que no es casual que conecte con dos poemas donde se trabaja de forma profunda la conjunción de los niveles público y privado del hablante lírico, junto a dos dimensiones fundamentales del sistema imaginario de Lowell, la introspección histórica y la mítica. Los otros dos poemas son “Water” y “Soft Wood”, dos poemas donde Lowell proyecta sentimientos elegíacos con Maine y la casa como espacios imaginarios funcionando en múltiples niveles simultáneamente.

“Waking Early Sunday Morning” se inicia con una tensión esencial entre el afán o búsqueda de libertad y la proyección de la mano implacable del destino, la inexorabilidad de la muerte. El primer verso de la primera estrofa, “O to break loose” se enfrenta así al último “alive enough to spawn and die”, utilizando la metáfora del viaje del salmón por el río hacia su muerte ineludible a partir de lo que era inicialmente la búsqueda de la libertad. Este viaje se encuentra reproducido sintáctica y prosódicamente. La falta de puntuación a lo largo de esta estrofa obliga a un ahogo en la lectura que conduce finalmente a la palabra que culmina el viaje que se inició con la ruptura de las cadenas, “die”:

O to break loose, like the chinook
salmon jumping and falling back,
nosing up to the impossible
stone and bone-crushing waterfall –
raw-jawed, weak-fleshed there, stopped by ten
steps of the roaring ladder, and then
to clear the *top* on the last try,
alive enough to spawn and die.

En la segunda estrofa se introduce el hablante lírico a través de una inquietante sinécdoque, “and now my body wakes / to feel”, para dar paso a una calculada ruptura de expectativas. Es decir, el título del poema incita al lector a pensar sobre una larga tradición de tema similar, la meditación desde el día de descanso sobre la existencia desde una perspectiva religiosa, la que impone el domingo. Ahora bien, el hablante lírico en este poema se despierta con un terrible sentimiento de culpabilidad a raíz del “unpolluted joy” que califica al estilo joyceano como “criminal leisure”. Tras la inmersión en el mundo onírico, el hablante introduce el déctico temporal “now” para enmarcar el momento presente. Existe cierta distancia temporal entre la primera estrofa y la segunda, introducido por el primer verso de esta segunda estrofa: “Stop, back off”, como si su conciencia le impidiera seguir los pasos que le marca la mañana, el presente. Por ello, en la tercera estrofa, como si se volviera sobre sí mismo, retorna a la descripción de las “criaturas nocturnas” en un intento de asimilación de su naturaleza en una alienación simbiótica que implica un mayor regocijo que la mañana de domingo:

Vermin run for their unstopped holes;
 in some dark nook a fieldmouse rolls
 a marble, hours on end, then stops;
 the termite in the woodwork sleeps –
 listen, the creatures of the night
 obsessive, casual, sure of foot,
 go on grinding, while the sun’s
 daily remorseful blackout dawns.

A medida que avanza el poema, el mundo onírico, la metáfora del salmón en busca de su libertad, va dejando paso a otro estado de la conciencia: la vigilia. El progreso temático se traslada, entonces, desde el sueño hacia la vigilia, contra la que el hablante intenta situar cierta resistencia, pero la despierta conciencia se impone. A partir de aquí describe su entorno inmediato, aquello que sus sentidos perciben en su intimidad. Inmediatamente, se produce la

contextualización más genérica dando paso a las reflexiones que van a predominar en el poema. Estas reflexiones versan sobre la situación de la sociedad en general y sobre todo su rechazo a la actividad política del momento. De esta forma, Lowell está utilizando la palabra poética en su vertiente más pública para denunciar la clase política norteamericana, utilizando esa palabra como herramienta, como arena y texto que registra las huellas de una situación concreta localizada en un marco temporal y espacial también concreto. La estrategia inicial radica en realizar esta incursión en la denuncia pública de una forma sutil, comenzando por la metáfora del salmón cuya muerte impuesta por el destino es inevitable.

Según Allan Williamson, “*Near the Ocean* both extends the psycho-political themes of *For the Union Dead* (in particular, toward interpretations of mass psychology and of historical repetition), and partly transcends its bad conscience about political belief and anger” (Williamson 1986: 111). Esta denuncia ataca el sistema jerárquico del poder, comenzando por el poder de dios a quien acaba cuestionando, trasladado posteriormente al poder según el sistema jerárquico y político actual⁸⁰. Las estrofas centrales (seis y siete) forman el pilar del ataque desilusionado hacia la iglesia y lo que representa. Precisamente en estos versos la mirada se torna en una intimidad sincera donde el dolor interior tiñe toda expresión, recordando una de las estrategias fundamentales que Lowell desarrollaba en los poemas de *For the Union Dead*. Son dos estrofas que hacen eco del poema de Wallace Stevens considerado como referencia de la disolución de un demiurgo al que se le debe el sacrificio de lo presente y lo humano, de lo cotidiano y lo vital,

⁸⁰ En la “Imitación” de la décima sátira de Juvenal que Lowell incluye en este libro, los dos primeros versos de la tercera estrofa expresan: “How many men are killed by Power, by Power / and Power’s companion, Envy! Your long list / of honors breaks your neck” (“The Vanity of Human Wishes”). Las “Imitaciones” que incluye Lowell en *Near the Ocean* ejercen así una doble función. Por una parte, realizan una conexión entre el mundo clásico y el mundo moderno tal como hemos indicado anteriormente, ejerciendo una especie de puente entre el Imperio romano y el americano. Por otra parte, continúa temáticamente la crítica a los sistemas de poder jerárquicos, así como la tendencia autodestructiva inherente a tales sistemas. Ya en el libro *For the Union Dead* Lowell expresaba una crítica hacia la pasividad del que observaba y no actuaba, una tendencia donde se autoincluía asumiendo parte de la culpabilidad, que como poeta veía el problema pero no hacía nada. Esta tensión entre la

reafirmando la vida ambiguamente desde la desilusión de la inocencia filtrado a través de la mirada estética de Henri Matisse.

En el poema de Robert Lowell, en el verso cuarenta y nueve el tono baja a la intimidad a través de la interrogación retórica, incontestable, “When will we see Him face to face?”, creando así una fluctuación entre la voz íntima y la voz pública. En la sexta estrofa el hablante lírico reflexiona sobre el papel de la palabra poética en este teatro del absurdo que es la escena contemporánea que observan unos ojos que tienden a estetizar lo ineludible, la tendencia autodestructiva del ser humano. Aquí radica la diferencia entre la tendencia a la abstracción de Wallace Stevens y la búsqueda de una respuesta palpable, física, por parte de Robert Lowell, un atisbo de ilusión que por otra parte comparte con Stevens, pero que en Lowell se reduce a la palabra poética, conformándose como una válvula de escape: “and left a loophole for the soul”. El sentido de la sintaxis en este poema hace referencia a la vieja tradición de los himnos, que reducen la complejidad y sutileza de la Biblia a una simple creencia que se fundamenta sobre aquello que oímos pero no leemos. Aquí radica entonces una crítica desde la perspectiva de que estos intentos de escribir poesía pueden contrarrestar la tendencia hacia la simplificación. Veamos las estrofas en cuestión:

O Bible chopped and crucified
 in hymns we hear but do not read,
 none of the milder subtleties
 of grace or art will sweeten these
 stiff quatrains shoveled out four-square –
 They sing of peace, and preach despair,
 yet they gave darkness some control,
 and left a loophole for the soul.

When will we see Him face to face?
 Each day, He shines through darker glass.
 In this small town where everything

pasividad y la acción, entre la ignorancia y el compromiso, ha sido un tema central en Lowell, característico de la fluctuación y polifonía de las voces públicas y privadas de su poesía.

is known, I see His vanishing
 emblems, His white spire and flag-
 pole sticking out above the fog,
 like old white china doorknobs, sad,
 slight, useless things to calm the mad.

A través de esta mirada estetizante y desilusionada, Robert Lowell retoma el tema de poemas tempranos como “The Mills of the Kavanaughs”, cuya primera estrofa relata una partida simbólica de cartas entre la protagonista-hablante Anne Kavanaugh y la Biblia. La Biblia “chopped and crucified” sirve como espacio de reflexión acerca de la inutilidad de un dios ante la tragedia de la vida. Sin embargo, es la estética de la palabra poética la que cede a la esperanza.

Robert Lowell en la primera estrofa del poema “The Mills of the Kavanaughs” se hace eco del tono del inicio del poema de Stevens. Este poema temprano de Lowell, que bien podría haberse titulado “Sunday Morning”, tiende a la abstracción desde la confrontación de los marcos religiosos y mitológicos. La protagonista se asimila a la estatua de Perséfone que a su vez se asimila a la anónima mujer reflexiva y matisseana de Stevens. En este sentido, este poema de Lowell es un interesante antecedente del poema “Waking Early Sunday Morning”, donde la salida metapoética como solución a la autodestrucción sustituye al enmarcamiento mitológico.

Volviendo al poema “Waking Early Sunday Morning” de Lowell, observamos de nuevo la fluctuación de perspectiva y de tono, tendente ahora a la voz más pública y concreta respecto al contexto presente, incluso mencionando explícitamente a la figura del presidente del Estado (décima estrofa). La política y la religión se cuestionan desde el presente, pero manteniendo un ojo abierto al pasado, como muestra la referencia escatológica a los filisteos en la décima estrofa, de tal forma que Goliat representaría al presidente Lyndon Johnson y “kingdom” representaría los Estados Unidos, acaso el equivalente al “ancient Palestine” de Wallace Stevens:

Hammering military splendor,

top-heavy Goliath in full armor –
 little redemption in the mass
 liquidations of their brass,
 elephant and phalanx moving
 with the times and still improving,
 when that kingdom hit the crash:
 A million foreskins stacked like trash...

La décima estrofa retoma circularmente el verso y el tema de la primera, pero con la variante que desde la universalización de la idea que se desprendía de la primera, ahora se procede a la concreción proveyendo de la información contextual que la primera estrofa carecía, tendente a la abstracción.

La filosofía que se desprende de estas estrofas finales gira en torno a la idea de la circularidad de la existencia. La última estrofa de “Waking Early Sunday Morning” expresa la negación del sentido de evolución, la autodestrucción del ser humano, cuya expresión que pudiera encontrar cierto regocijo en el sentimiento sublime cae inevitablemente en la tautología, en la circularidad que ahoga al ser humano de forma desesperanzadora, reconvirtiendo la petición de piedad por el monstruo-dios mitológico del poema “Florence” (*For the Union Dead*) en petición de piedad por la tierra que pisamos⁸¹, conformando finalmente una elegía a la tierra, a la existencia, al ser humano, a sí mismo:

Pity the planet, all joy gone
 from this sweet volcanic cone;
 peace to our children when they fall
 in small war on the heels of small
 war – until the end of time
 to police the earth, a ghost

⁸¹ El quinto poema que compone la secuencia “Summer” perteneciente al libro posterior, *Notebook* (1968), titulado “Familiar Quotations” dedicado a su hija Harriet, retoma algunos versos de poemas anteriores pertenecientes a frases o anécdotas de la realidad extratextual y que Lowell reescribe y reestructura en el poema: “The poet then, if all else fail, his words from nowhere: “Near the ocean, skipping five smooth stones – too happy, / Sometimes the little muddler can’t stand itself. . . / Her transistor is singing Anton Webern; / Say what is like? It’s hard; if you’ll listen to this, / You can listen to anything – it’s like red ants, / Wild ants, the wild wolf through the woods walking; / Wild spiders crying together without tears. . . [..]”

orbiting forever lost
in our monotonous sublime.

Los primeros versos del poema que da título a la secuencia, “Near the Ocean”, hacen referencia a un espacio que se encuentra pleno. Pero ese espacio es altamente significativo tratándose de la “casa”. Este espacio será objeto de la proyección del psiquismo del hablante lírico. La anatomía del espacio desde la personificación de la casa es impactante: “The house is filled. The last heartthrob / thrills through her flesh. / The hero stands, stunned by the applauding hands, [...]”. Obsérvese la cercanía fonológica entre ambos verbos, “stand” y “stunned”, que haciendo referencia al sujeto le sitúa en un lugar absurdo; un absurdo potenciado por la personificación de ese espacio que por definición es íntimo y familiar pero que en la representación de la casa se convierte en ajeno y extraño, junto a la alta carga aliterativa que conllevan estos tres versos que inician el poema: /h/ (house, heartthrob, hero); /th/ (“throb”, “thrill”, “through”); /st/ (“stand”, “stunned” junto a la inversión en “last”), a lo que hay que sumar la rima interna entre “stands” y “hands”, así como entre “filled” y “thrills”.

Veremos que desde la distancia entre el hablante y la tercera persona, “the hero” (Perseo o tal vez Orestes), se reduce a medida que avanza el poema. Un poema que paulatinamente se transfigura en elegía desde la inversión de la dirección del lamento que se personaliza. Una sistemática desacralización producida por diversos esquemas de transgresión envuelve el poema. Tanto el objeto concreto como el concepto abstracto funcionan conjuntamente en esos procesos de desacralización cuyo eje es el lamento hacia un tiempo – el pasado – y un espacio – Nueva Inglaterra – en absoluta decadencia.

El poema contiene evidentes ecos de los poemas “Epigram” y “Florence” (*For the Union Dead*) y “Epigram” y “Pigeons” (*Imitations*), especialmente la tercera estrofa:

We hear the ocean. Older seas
 and deserts give asylum, peace
 to each abortion and mistake.
 Lost in the Near Eastern dreck,
 the tyrant and the tyrannicide
 lie like the bridegroom and the bride;
 the battering ram, abandoned, prone,
 beside the apeman's phallic stone.

Habíamos visto cómo en las dos primeras estrofas se enfocaba el espacio psicológico de la casa para proceder al relato de una decapitación en un mensaje que inicialmente comienza con un espacio mitológico que se desplaza hacia el presente del hablante. Sin embargo, ambos presentes se suceden en la mente de este hablante. Según el lector descubre más adelante, “The ocean, grinding stones, / can only speak the present tense” (última estrofa). En el primer verso de la primera estrofa existe cierta distancia entre el hablante y el mensaje, “The house is filled”, que se mantiene en la tercera persona, “the hero stands”. Esta distancia desaparece en la tercera estrofa con el pronombre de primera persona del plural: “We hear the ocean”. El presente mítico que envuelve la imaginación del yo en las dos primeras estrofas encuentra una ruptura en su fluir mental en la tercera estrofa. En la imaginación las realidades se confunden mientras los procesos subconscientes y oníricos se conjugan activamente. La imaginación, como en el sueño, recupera en el presente aquellos símbolos necesarios para la construcción de sus cuadros visionarios: “The severed radiance filters back, / athirst for nightlife – gorgon head, / fished up from the Aegean dead”. La desacralización se produce intencionadamente en la asociación de términos o conceptos que no se conjugan entre sí creando anomalías semánticas. Esta estrategia, en el marco general del poema, viene activado por la asimilación entre el océano y los estados subconscientes, el sueño. Términos como “asylum” al que se asocia “abortion” son conceptos que el lector asocia con la modernidad (según Foucault con los procesos y procedimientos de

exclusión del siglo veinte). Junto a estos términos aparecen descripciones que siguen asociadas al margen y todo aquello que sobra, aquello que la civilización desecha: “Lost in the Near Eastern dreck”. Incluso los versos finales en esta estrofa desprenden una escena como proyección de la mente del hablante que interpreta el exterior. Aquí el palimpsesto es evidente, conducido por la imagen producida por el ariete (“battering ram”) potenciado por la rima grotesca entre “prone” y “stone”, por otra parte en cohesión formal y conceptual. Por tanto, en la mente del hablante lírico en un tiempo presente donde paradójicamente el tiempo convencional queda anulado, dado que funciona según una lógica diferente, se modulan imágenes que asocian la decadencia del pasado con la decapitación de la gorgona por parte de un héroe que ha dejado de serlo. Un héroe que se transfigura en un abstracto tirano o tal vez en víctima careciendo de la sublimación de quien detenta el poder o quien lo sufre, o bien se transfigura en un desnudo hombre mono que deambula perdido por los desechos de la sociedad.

A partir de la cuarta estrofa se desarrollan dos pasajes fundamentales: por una parte, la descripción de la contemporaneidad según la interpretación angustiada y grotesca del hablante lírico. Por otra parte, la progresiva personalización de la información que se ha ido acumulando a lo largo de la codificación del mensaje poético. La radicalización de la incidencia de ese material grotesco que queremos sacar a relucir aquí como variante simbólica desde la percepción subjetiva del hablante surge en la quinta estrofa:

Some subway-green coldwater flat,
 its walls tatoed with neon light,
 then high delirious squalor, food
 burned down with vodka. . .menstrual blood
 caking the covers, when they woke
 to the dry, childless Sunday walk,
 saw cars on Brooklyn Bridge descend
 through steel and coal dust to land's end.

Así, desde un “héroe” en tercera persona se ha procedido a un nosotros, “we hear” en primera personal del plural, continúa con la tercera persona del plural pero dejando la abstracción del héroe pasado, para finalizar en la última estrofa con la explicitación del yo y la introducción del apóstrofe lírico. Sin embargo, aún habrá espacio para la catarsis final desde la perspectiva de la asimilación en la mente del sujeto que reinventa angustiado a su mujer en la gorgona (Medusa o tal vez Clitemnestra). El tiempo queda asimismo personificado y sin máscaras, ese tiempo que se ritualiza en el presente, interpretado por los procesos subconscientes:

Is it this shore? Their eyes worn white
as moons from hitting bottom? Night,
the sandfleas scissoring their feet,
the sandbed cooling to concrete,
one borrowed blanket, lights of cars
shining down at them like stars? . . .
Sand built the lost Atlantis. . . sand,
Atlantic ocean, condoms, sand.

Sleep, sleep. The ocean, grinding stones,
can only speak the present tense;
nothing will age, nothing will last,
or take corruption from the past.
A hand, your hand then! I'm afraid
to touch the crisp hair on your head –
Monster loved for what you are,
till time, that buries us, lay bare.

El poema que lleva por título “Fourth of July in Maine” elegiza, parcialmente, a Harriet Winslow. Decimos parcialmente porque a medida que el lector avanza y profundiza en el poema, descubre que el lamento va ampliando paulatinamente su marco de reflexión fluctuando, a su vez, entre la elegía y la sátira. En realidad se trata de una elegía a una tradición – Nueva Inglaterra – representado en el imaginario personal por Harriet Winslow y la casa familiar en Maine. De esta

forma, añade otro matiz o dimensión a la secuencia elegíaca a la civilización americana que se despliega a lo largo de *Near the Ocean*.

El hilo temático nuevamente se desarrolla desde una reflexión sobre la tradición y el pasado colectivo desde una proyección personal, hacia una voz más íntima en la introducción del apóstrofe lírico, la persona a la que dedica la elegía, Harriet Winslow, y progresa hacia un presente próximo en la elaboración de un espacio más personal. En este espacio se recoge un registro íntimo pero desde la perspectiva de un aquí y un ahora que comparten Lowell y, presumiblemente, su mujer, en la casa heredada. Nuevamente este proceso de personalización progresiva va desplazando a su vez el objeto y espacio de lamento elegíaco: la tradición y valores de Nueva Inglaterra, un familiar, y la yoidad. La sátira que proyecta el yo hacia los dos primeros enfoques también registra la autorrepresentación, la sátira a sí mismo. La casa es el símbolo físico y psicológico que refleja los tres periodos históricos.

El inicio del poema plantea una tensión esencial en las letras y la tradición de Norteamérica: inocencia frente a culpabilidad. Se está expresando que la inocencia únicamente permanece en los niños, manifestado externamente en la ropa, ya que se explicita que la fiesta de la Independencia es resultado de una masacre. Así los adultos han sucumbido en su intento de mantener vivo el Sueño Americano y han pervertido el idealismo de Emerson en una suerte de automatismo ruso, de pasividad ajena:

Civil Rights clergy face again
 the scions of the good old strain,
 the poor who always must remain
 poor and Republicans in Maine,
 upholders of the American Dream,
 who will not sink and cannot swim –
 Emersonian self-reliance,
 lethargy of Russian peasants!

Como si de un escenario se tratara, todo cobra significado ante la mirada crítica del hablante. El objeto es signo connotado ideológicamente. La anterior referencia a la ropa de los niños en la celebración inocente en la superficie y culpable en la estructura profunda del imaginario colectivo e histórico, experimenta una estratificación polisémica. El color azul se convierte en el conducto que la mente del hablante persigue en el desarrollo de la codificación del mensaje: los versos de la tercera estrofa, “Each child has won his blue, / red, yellow ribbon, and our statue, / a dandyish Union Soldier, sees his fields reclaimed by views and spruce – ” se traducen en la cuarta estrofa en “Blue twinges of mortality / remind us the theocracy / drove in its stakes here to command / the infinite [...]”. A partir de aquí se recupera la interpretación de la decadencia de la religión y sus valores, la falta de confianza en la fe, que se había expresado en el primer poema de la secuencia, “Waking Early Sunday Morning”. Un proceso estilístico y conceptual cuya ruptura trascendental se produjo en *Life Studies*.

Las estrofas quinta y sexta concentran la mirada del hablante sobre las raíces puritanas y la cultura colonial de Norteamérica a partir de la presencia de la casa. Esta presencia es un símbolo complejo sobre el que el hablante lee, traduce, interpreta, su existencia, su pasado y su presente... su identidad. La casa, descrita como “This white Colonial frame house” en la quinta estrofa es también el símbolo como nexo personal familiar entre Lowell y los Winslow. Venimos observando que se trata de un poema que engarza con nuestra argumentación inicial sobre la búsqueda de la identidad y de referentes en los que reconocerse, cuestión que habíamos planteado a través del ejemplo del poema de Robert Frost “The Gift Outright”. En el caso del poema que nos ocupa, es el símbolo de la casa que, personificada, posee y ocupa el sistema imaginario de la civilización presente ejerciendo así una nueva inversión. “Possessing what we still were unpossessed by, / Possessed by what we now no more possessed” expresaban los versos centrales

del poema de Robert Frost. En el poema de Lowell la herencia del pasado y el imaginario puritano se concentra en el simbolismo de la casa como proyección del psiquismo del hablante:

This white Colonial frame house,
willed downward, Dear, from you to us,
still matters – the Americas’
best artifact produced en masse.
The founders’ faith was in decay,
and yet their building seems to say:
“Every time I take a breath,
my God you are the air I breathe.”

New England, everywhere I look,
old letters crumble from the Book,
China trade rubble, one more line
unravelling from the dark design
spun by God and Cotton Mather –
our *bel età dell’ oro*, another
bright thing thinner than a cobweb,
caught in Calvinism’s ebb.

Existe una gran sutileza en los dos versos iniciales de la quinta estrofa caracterizada por un tono íntimo en la introducción del apóstrofe cuya dirección intencional – *you to us* – es de importancia decisiva, un espacio trascendental en el sistema imaginario: “This white Colonial frame house, / willed downward, Dear, from you to us, / still matters”. Robert Lowell construye un potente contraste entre la firmeza y solidez de la casa como resultado del esfuerzo de una comunidad: “Americas’ / best artifact produced en masse”, frente a la decadencia y fragilidad de la fe calvinista representada por el “dark design” de dios y verbalizado, *testificado*, por Cotton Mather.

La percepción de Robert Lowell respecto a la figura histórica de Cotton Mather contenía tanto la admiración como la crítica irónica. El pasaje donde trata sobre este personaje histórico (nos referimos al ensayo titulado “New England and Further”) muestra un tono aparentemente objetivo y distanciado que es un rasgo característico del ensayo en su totalidad marcado por un

“ache of looking” muy lowelliano (Lowell en Giroux 1987: 179). En la confrontación entre las manos de Mather y los bustos de Washington y Lincoln, el primero evidentemente se lleva la peor parte:

Mather, the Salem witch hanger, was a professional man of letters employed to moralize and subdue. His truer self was a power-crazed mind bent on destroying darkness with darkness, on applying his cruel, high-minded, obsessed intellect to the extermination of witch and neurotic. His soft, bookish hands are indelibly stained with blood – a black image to set against our white busts of Washington and Lincoln. Yet his hangings were small in number and soon ended in disgust, common sense, and exhaustion. Such things had happened everywhere; and then stopped. Perhaps most in his cross-examinations of the harmless and foolish, Cotton Mather exposed the deep symbolic, incongruous intelligence that nearly made him immortal. His face is not on a postage stamp. (Lowell en Giroux 1987: 183)

Lowell muestra a lo largo de este ensayo una cierta simpatía por la figura de Mather, un sentimiento que se convierte en espacio de identificación en la inducción y proyección de sentimientos sublimes. Independientemente de la proyección universalista de Lowell, éste sentía profundamente la tradición cultural de Norteamérica. Una posición que de alguna forma le legitimaba tanto para la admiración como para la crítica. Es típicamente lowelliano el involucramiento de la yoidad en la descripción geográfica: “Three variations of architecture: the prodigal turn-of-the-century mansion with its landscape seclusion and sublime shore front, quietly gnawed away by the clockwork river tides, by the mobility of new building, of life” (Lowell en Giroux 1987: 180).

Si seguimos el hilo temático anunciado previamente, desde esta reflexión sobre el pasado y la tradición, en las cuatro siguientes estrofas (7-10) ese “ache of looking” enfoca la figura de Harriet Winslow. El tratamiento de este familiar de Lowell en estas estrofas es ambiguo. Los sentimientos fluctúan entre el lamento y la sátira. La figura en decadencia física y mental de Harriet Winslow siempre aparece asociada a la casa y todo lo que representa: “Your house, still

outwardly in form / lasts, though no emissary come / to watch the garden running down". Este proceso nos vuelve a recordar esos primeros versos que expresaban la decadencia del concepto de Emerson "self-reliance" en "lethargy of Russian peasants". Progresivamente el hablante enfoca su mirada sobre los objetos del interior de la casa. Ese ha sido el movimiento mental, del exterior hacia el interior, de la comunidad hacia el individuo, del pasado al presente. Y en la estrofa undécima se confirmará otro desplazamiento: de la desesperanza de esa decadencia cultural y física a la esperanza de la nueva generación, la hija de Robert Lowell que hereda también el nombre de Harriet.

El tratamiento satírico de Harriet Winslow se produce a través de la estratégica colocación de una desacralización cuyo contraste produce ese efecto satírico: "If memory is genius, you / had Homer's, enough gossip to / repeople Trollope's Barchester". Asimismo, los músicos mencionados como elección en vida de Harriet Winslow son todos europeos. Y aquí late cierta malicia sutil desde la mención de la enfermedad de la prima de Lowell como "lying there, ten years paralyzed, half blind, no voice unrecognized, / not trusting in the afterlife, / teasing us for a carving knife" y las connotaciones del tocadiscos "Magnavox":

High New England summer, warm
and fortified against the storm
by nightly nips you once adored,
though never going overboard,
Harriet, when you used to play
your chosen Nadia Boulanger
Monteverdi, Purcell, and Bach's
precursors on the Magnavox.

Blue-ribboned, blue-jeaned, named for you,
our daughter cartwheels on the blue –
may your proportion strengthen her
to live through the millennial year
Two Thousand, and like you possess
friends, independence, and a house,
herself God's plenty, mistress of
your tireless sedentary love.

De esta forma, la hija de Lowell, Harriet, recupera esa reflexión sobre la presente generación inocente que celebra vestida con sus vaqueros el día de la Independencia. Se trata del progresivo desplazamiento hacia el presente con una implicación personal no exenta de cierta nostalgia. Sin embargo, en el poema, Joan Baez ha sustituido en el “gramophone” a los precursores de Bach, (aunque es más que probable que Robert Lowell escuchara en el viejo Magnavox a esos precursores y al mismo Bach que a Joan Baez). Lo importante es ese desplazamiento al que hacemos referencia, junto a los sentimientos de nostalgia que se van filtrando en los resquicios de la sátira y la distancia irónica. Es en realidad el coro que prepara el “aparte” para que el yo efectúe esa confesión que se viene anunciando. El recuerdo del verano caluroso del día de celebración cede paso en ese “Fourth of July” al rocío helado de la noche cuyo presente inmediato el hablante se encarga de enfatizar: “And now the frosted summer night-dew / brightens, the north wind rushes through / your ailing cedars, finds the gaps”. La nostalgia se impone a la sátira abierta, y la mente asimila la casa con la antigua propietaria. El viento encuentra los resquicios para penetrar en la mente generando los recuerdos. A continuación, de la invocación al presente inmediato “And now” (estrofa 14) se procede a la invocación del espacio inmediato “And here” (estrofa 15). Y aquí se invoca el concepto foucaultiano de cuerpo, representado de forma metonímica por las manos. Esta estrofa es clave debido a las múltiples asociaciones que se producen simultáneamente. El mecanismo es metonímico y los niveles fundamentales son, nuevamente, tres: la tradición de Nueva Inglaterra y los valores puritanos, Harriet, y el propio Lowell localizado en el presente:

And here in your converted barn,
we burn our hands a moment, borne
by energies that never tire

of piling fuel on the fire;
 monologue that will not hear,
 logic turning its deaf ear,
 wild spirits and old sores in league
 with inexhaustible fatigue.

Sin embargo, el fuego va a ir ocupando un papel central, un símbolo de purificación. Un proceso renovador que a través de la nueva generación se instaura un sentimiento de esperanza. Y aquí el logro es cohesionar el tono con el mensaje. El insistente énfasis sobre la percepción auditiva es sin duda una recuperación del recuerdo de Harriet Winslow: desde la sátira hacia las preferencias musicales que apenas era capaz de escuchar, o la proyección simbólica que el fuego va a ir purificando: “monologue that will not hear, / logic turning its deaf ear”. Dos procesos codifica Lowell aquí: la progresiva asimilación de ese recuerdo que la mente proyecta simbólicamente en la interpretación de la existencia, y por otra parte, sacar a la superficie el universo absurdo que se cobija bajo la cotidianeidad. Este segundo proceso se consigue a través de la construcción de un oxímoron conceptual, una anomalía semántica al enlazar fe con razón, donde se abstrae o universaliza el factor personal de la carencia sensorial de la prima Harriet:

Far off that time of gentleness,
 when man, still licensed to increase,
 unfallen and unmated, heard
 only the uncreated Word –
 when God the Logos still had wit
 to hide his bloody hands, and sit
 in silence, while his peace was sung.
 Then the universe was young.

La desacralización y la personificación de Dios (como proyección del imaginario), junto a la expresión de un anticlímax en un pareado final satírico. Una anti-épica relatada en metáforas y símbolos como proyecciones de la yoidad en estrofas de ocho sílabas y versos pareados con

constantes fluctuaciones y rimas feistas (recordemos, por ejemplo, la rima entre “crucifix” y “politics”, que además desacraliza el símbolo representativo de la religión cristiana). El propio Lowell reconocía en una entrevista con Ian Hamilton la influencia formal del verso de Andrew Marvell, a lo que añadía: “All summer, as I say, the steady hypnotic couplet beat followed me like a dog” (Lowell en Giroux 1987: 270). Esa desacralización se extiende a la estrofa final a raíz de una sutil asociación entre la figura divina como exponente de una sin-razón que envuelve nuevamente el tema de la celebración de la Independencia con “bloody hands”. La asociación entre “God the Logos” y “We watch the logs fall” (última estrofa) potencia el sentimiento de absurdo que pervive bajo un hecho cotidiano que comparte espacio con un hecho trascendental, una celebración comunal (“Fourth of July in Maine”), que el yo interpreta como una desacralización y así lo expresa: desplazamiento de Emerson al letargo, de la actividad a la pasividad.

El mecanismo metonímico sigue activo, y a través de la imagen de las manos, tal como ocurría y sigue ocurriendo con la casa, envuelve los tres *cuerpos* susceptibles del lamento y la sátira de las fauces de la elegía. La estrofa final es el final de la progresión hacia el presente más inmediato del mensaje, una epifanía que se concentra sobre el efecto purificador del fuego que resulta en cenizas, y la actitud pasiva, resignada y confiada del hablante: un segundo anticlímax (dos últimos versos) que se ve potenciado tanto por la acumulación de la información como por las diferentes acepciones del verbo “turn”, un giro físico y también mental, una esperanza, tal vez resignada y profundamente sutil e irónica, pero una esperanza:

We watch the logs fall. Fire once gone,
we're done for: we escape the sun,
rising and setting, a red coal,
until it cinders like the soul.
Great ash and sun of freedom, give
us this day the warmth to live,

and face the household fire. We turn
our backs, and feel the whiskey burn.

Robert Lowell no podía dejar pasar la ocasión de incluir en *Near the Ocean* una elegía a una persona de importante incidencia en el ámbito cultural de la época y amigo suyo como fue Ted Roethke. Casi podríamos decir que no tuvo elección ya que la muerte de este poeta en el año 1963 fue muy sentida por Lowell, un sentimiento que únicamente salió a relucir poco antes del ataque al corazón que terminó con la vida del poeta. La relación entre ambos fue de mutuo respeto, y existía cierta tensión empujada por la aspiración a cierta fama en los círculos culturales y literarios de la época. Existió una palpable empatía entre ambos, unidos por las depresiones y recurrentes “manic-depressive illnesses” (Hamilton 1983), una enfermedad que hacía que Lowell simpatizara con su amigo poeta: “Our troubles are a bond. I, too, am just getting over a manic attack” (Lowell en Hamilton 1983). Incluso quien era por entonces mujer de Lowell, Elizabeth Hardwick, se refirió a los sentimientos de Lowell hacia Roethke en los siguientes términos: “I think Cal admired Roethke’s work, but no room could contain the two of them at the same time. They were competitors in symptoms” (Hardwick en Hamilton 1983). Precisamente Roethke sintió que Lowell era su más directo rival literario perteneciente a un círculo de dura competencia al que creía que se enfrentaba y respecto al que se veía aislado: Robert Lowell, John Berryman, Randal Jarrell.

En cuanto al diseño estructural de *Near the Ocean* se refiere, esta elegía a Roethke sirve de contrapunto a los poemas que abarcan las dimensiones públicas frente a los que sitúa esta elegía personal jugando con información implícita, sin olvidar la inclusión de Harriet Winslow en la fluctuación interna de la elegía personal y la elegía universal con el espacio de la casa expandida hacia Maine presidiendo la escena activamente:

For Theodore Roethke
[1908-1963]

All night you wallowed through my sleep,
then in the morning you were lost
in the Maine sky – close, cold and gray,
smoke and smoke-colored cloud.

Sheeplike, unsociable reptilian, two
hell-divers splattered squawking on the water,
loons devolving to a monochrome.
You honored nature,

helpless, elemental creature.
The black stump of your hand
just touched the waters under the earth,
and left them quickened with your name. . .

Now, you honor the mother.
Omnipresent,
she made you nonexistent,
the ocean's anchor, our high tide.

Queremos ver en Ted Roethke un poeta *nocturno*, el poeta del verso “In a dark time, the eye begins to see”. Esta es una de las esencias que evoca Lowell en su elegía. Obsérvese la precisión del verbo “wallowed”, un verbo de múltiples acepciones que recrea en la mente del lector conocedor de la obra de Roethke un vasto campo de asociaciones. Pero el verso “All night you wallowed through my sleep” añade otra dimensión a ese sistema asociativo al incluirse el yo en el proceso. En todo caso, Lowell expresa el caminar de este transeunte por el pantano de los sueños, y el lodo y la expansión de la marea se concentran en esta expresión, “wallowed through”, que de forma ingeniosa se retoma al final del poema. Una elegía que recapta la influencia de Emerson y de Whitman en relación con la profunda raíz que engarza a la yoidad con la madre naturaleza. Una yoidad que se mueve al ritmo del océano, una fuerza que representa el movimiento cíclico de la naturaleza, pero también representa el movimiento de los procesos subconscientes. Aquí Lowell es muy consciente de la *presencia* de esta fuerza, una energía que

organiza y modula los procesos poéticos, un símbolo “omnipresente” en la secuencia que titula como *Near the Ocean* y que en esta elegía acerca un poco más a Lowell a la esencia oceánica, whitmaniana, de Ted Roethke.

Finalmente, podemos concluir con la consideración de la secuencia lírica *Near the Ocean* como una construcción y expresión elegíaca tanto hacia la civilización de los Estados Unidos y el planeta tierra, como hacia la historia y cultura de occidente en general. Esta tendencia que se ha visto plagada de elementos públicos y privados siguiendo el proceso de *For the Union Dead*, encontrará su continuación en el libro *Notebook*, que posteriormente se bifurcará temáticamente en otros dos libros, *History* y *For Lizzie and Harriet*. Nos centraremos a continuación en *History* porque revela múltiples y decisivos factores en torno a la construcción del universo elegíaco de la poética lowelliana. Una secuencia cuyo diseño surge del concepto del anterior libro titulado *Notebook* así como de la reelaboración de algunos poemas de otros libros anteriores, a los que suma una serie original de poemas. Asimismo, nos interesa *History* como otro ejemplo de la ramificación de la secuencia poética, tratándose de un libro cuyos poemas poseen autonomía, pero a su vez conforman un mensaje codificado de mayores dimensiones a partir del marco espacio-temporal del soneto que Lowell invoca y desarrolla en la secuencia, y a su vez, transgrede.

2.5 *History o His Story*: El diseño de una Autoelegía o una Elegía a la Historia.

Is the Lord increased by desolation?
(Robert Lowell, *History*)

En la secuencia poética titulada *History* (1973) Robert Lowell toma como modelo la elegía heroica tradicional, pero para transgredirla: a través de una inicial personificación de la Historia, habla de la esfera íntima de los personajes públicos, en muchos casos confrontando a esos personajes entre sí a la manera plutarquiana. Lo cierto es que este libro constituye una reacción radical contra los conceptos tradicionales de la Historia. Una ruptura revolucionaria que proviene de las teorías de Emerson respecto a la misma. Es en este libro de Robert Lowell donde se acentúa la influencia de Ralph Waldo Emerson. Lowell invoca la idea de Emerson de que la Historia únicamente puede recrearse por aquel que interpreta la existencia del presente como viva: El concepto emersoniano de que el pensamiento es anterior al hecho (Emerson, 2000 (1841): 113) se concreta en su definición de historia: “all the facts of history preexist in the mind as laws” (2000 (1841): 113). Lowell va a aplicar esta teoría de tal manera que desarrollará su concepto de la Historia a partir de la experiencia personal.

Por tanto, frente a la búsqueda de veracidad y la descripción de mapas o topografías textuales, Lowell confronta la búsqueda estética de la inmensidad íntima que contiene cada una de las piezas que subjetivamente ha elegido para crear finalmente su propia historia. El hilo

conductor que provee de coherencia a la secuencia es la elegía⁸². Un género que vuelve a transgredir porque, entre otras cosas, el yo se autoincluye en la secuencia de forma subversiva. Así, inscribe su presencia en la historia a través de una secuencia de importantes fluctuaciones entre las esferas íntimas y públicas de la yoidad: “All history becomes subjective, in other words there is properly no history, only biography. Every mind must know the whole lesson for itself – must go over the whole ground” (Emerson, 2000 (1841): 116).

La estructura o diseño de la secuencia posee una enmarcación significativa. El primer poema, “History”, se configura como una especie de elegía a la Historia, para lo cual procede a personificarla. Un poema que funciona como una suerte de declaración de principios. Le sigue un poema que enfatiza la esfera íntima del yo donde discute un tema recurrente en la obra de Robert Lowell, el problema del matrimonio y que titula como “Man and Woman”. Los poemas que concluyen la secuencia constituyen una concentración temática del desarrollo de todos los poemas anteriores, enlazando finalmente con el primero. Queremos ver en el poema “The Nihilist as Hero” una elegía a la imaginación, y en “Reading Myself” una autoelegía. Los dos últimos poemas enfatizan el dolor y la culpa a través de la personificación de la muerte y la congelación del recuerdo: el mensaje poético codifica el abrazo entre la historia y la memoria⁸³.

George Steiner inserta esta secuencia lowelliana en una corriente iniciada por los grandes autores del *Modernism*:

⁸² Recordemos brevemente las palabras de Lowell acerca de las elegías de John Berryman: “Several of the best poems in this sequence [77 *Dream Songs*] are elegies to other writers. His elegies are eulogies. By their impertinent piety, by jumping from thought to thought, mood to mood, and by saying anything that comes into the author’s head, they are touching and nervously alive” (Lowell en Giroux 1983: 109).

⁸³ El primer soneto de la secuencia, “History”, finaliza con los siguientes versos: “O there’s a terrifying innocence in my face / drenched with the silver salvage of the mornfrost.” Utilizando el mismo campo semántico, los tres últimos versos de uno de los poemas que concluye la secuencia, “Ice”, dicen así: “the neverness of meeting nightly like surgeons’ / apprentices studying their own skeletons, / old friends and mammoth flesh preserved in ice.” (Lowell 1973)

The Waste Land, *Ulysses*, los *Cantos* de Ezra Pound, son montajes premeditados; conjunciones de un pasado cultural cuya vida se ve amenazada por la disolución. La larga serie de imitaciones, traducciones, citas disfrazadas y cuadros históricos de *History*, de Robert Lowell, prolonga la misma técnica hasta los años 1970. Quienes parecían iconoclastas parecen ahora de otro modo: guardianes ansiosos que corren por el museo de la civilización en pos de un refugio para sus tesoros, antes de que llegue la hora de cerrar los jardines de Occidente. (Steiner 1980: 538)

Esta serie de fragmentos a los que se refiere George Steiner configuran la primera ruptura de expectativas en lo que a la historiografía se refiere. Este diseño estructural rompe con cualquier concepto de linealidad espacio-temporal o de artificiosa evolución. Aquí, el mensaje poético implícito es el realzamiento de la subjetividad, la percepción, el material y la información moldeados en la imaginación. Los datos y fechas, la experiencia empírica, dejan de estar situados en primer plano en favor de la imaginación. Este proceso revela una cosmovisión que da mayor importancia a las esferas de la yoidad que tiñen ese material externo. Este hecho enlaza con la segunda ruptura de expectativas que afecta al sistema de categorización. La historiografía se asienta sobre la aplicación de una lógica a los hechos unida a una “centralización” que pretende ofrecer una visión artificiosa de conjunto en función de una ideología subyacente que desde el fondo pervierte la superficie. Seamos o no conscientes de este proceso en el momento de enfrentarnos a textos “históricos”, siempre llegaremos a la conclusión de que la historia es interpretable⁸⁴.

La propuesta de Robert Lowell en *History* se asienta sobre la descategorización y la descentralización. Dos procesos en estrecha relación con la siguiente ruptura de expectativas: la Historia vista desde la imaginación que manipula un material para expresarlo a través de la

⁸⁴ Emerson, en su ensayo titulado “History” cita las siguientes palabras de Napoleón: “ ‘What is history,’ said Napoleon, ‘but a fable agreed upon?’ ” Emerson añade a esta cita la siguiente reflexión: “I believe in Eternity. I can find Greece, Asia, Italy, Spain and the Islands – the genius and creative principle of each and of all eras, in my own mind” (2000 (1841): 116). Un pensamiento profundamente enraizado en la poética de Robert Lowell, y por tanto en su sistema imaginario.

poesía, un concepto de la Historia contada en una secuencia de sonetos. Pero Lowell da un paso más, ya que el género que envuelve la secuencia poética es la elegía.

Suele considerarse que a pesar de que los orígenes del soneto parten del formalismo y el decoro de la poesía cortesana italiana, filtrada hacia Inglaterra en el Renacimiento a través de la obra de Wyatt y Surrey, a quienes se considera los introductores del soneto en Inglaterra y especialmente a través de las secuencias *Astrophil and Stella* de Sidney, *Amoretti* de Spenser, y los *Sonnets* de Shakespeare, las características del soneto han fundado su permanencia como un marco de expresión poética y cultural con el paso de los siglos.

Surrey introdujo un cambio en la estructura formal del soneto petrarquista constituyendo lo que sería la forma del soneto inglés o shakespeariano. El soneto ofrecía un marco cultural donde la disciplina o estructura formal y la complejidad temática se entrelazan con la finalidad de concentrar la experiencia de tal forma que permitiera desarrollar las vicisitudes de la pasión amorosa y los juegos de poder en secuencias, a modo de pequeñas unidades dramáticas o núcleos poéticos asociados en la cadena de una relativa historia. Por otra parte, permitía un gran margen para aprovechar esos marcos espaciales característicos del soneto, o bien para transgredir la tradición de este género desde instancias más específicas, como el famoso soneto 130 de Shakespeare cuyo marco de subversión es tanto la tradición del soneto petrarquista como su expresión adaptada y traducida por otro poeta renacentista, Thomas Watson. Shakespeare inicia así una tradición estética alternativa a la tradición previa.

Es precisamente esa peculiar tensión entre la narrativa y la lírica posibilitada por el soneto la que aprovechan algunos poetas del siglo veinte, entre los que contamos a Robert Lowell. Por tanto, el soneto permite por una parte el desarrollo narrativo y progresivo de una historia o experiencia a través de una estructura secuencial. Por otra parte, cada unidad, cada soneto

particular, permite la concentración lírica y musical en el nivel formal junto con la brevedad y la facilidad para ser recordado en el nivel conceptual.

Aquí radica una primera y fundamental descategorización, la personificación de la Historia. Aquí radica también una primera y fundamental descentralización, la desconstrucción de conceptos dados y la afirmación de sistemas alternativos, fragmentarios, oníricos, asociativos. En definitiva, la afirmación del arte. Esto exige la aplicación de una estilística fundamentada sobre expresiones oblicuas, y así lo lleva a cabo Lowell. Son característicos los múltiples anacronismos en poemas donde el mundo moderno se solapa a épocas pasadas, hasta el punto que en un mismo soneto – como espacio cultural – confluyen diversos tiempos y espacios. Queremos ver en *History* una reflexión sobre la vida y la muerte, un intento de comprensión de la existencia a través de una delicada inmersión en los fragmentos que heredamos como seres humanos junto a los fragmentos que individualmente recoge Lowell en un tiempo y un espacio determinados.

Una relativa evolución cronológica permea la secuencia cuyo impulso generador es la imaginación. “In Genesis” es el quinto poema en aparecer, dando lugar a los “padres” fundantes de la cultura occidental, desarrollando una visión histórica personal pasando por una revisión de su propia infancia, ya en el siglo veinte en una sub-secuencia titulada “1930’s”, para desembocar en una serie de elegías a poetas contemporáneos. La figura de John Berryman a quien dedica Lowell dos elegías, culmina este viaje elegíaco-histórico desde el que desarrolla siete poemas de diverso concepto hasta llegar al último poema que titula “End of a Year”, retomando esa evolución imaginaria paralela a la evolución histórica de la civilización recreado por un Robert Lowell inserto en el siglo veinte: por una parte, un espacio cultural que abarca una proyección imaginaria desde el Génesis hasta John Berryman, por otra parte, otro espacio cultural que abarca otra proyección imaginaria a lo largo de un año de la vida del poeta. Atila y Hitler, Marlowe y Rembrandt, Robespierre y Napoleón, Coleridge y Ricardo II, Randall Jarrell, William Carlos

Williams y Robert Frost, todos ellos comparten lugares en la imaginación, todos ellos son objeto de la mirada elegíaca de Robert Lowell. Se está activando el principio de la metonimia de tal forma que una elegía a Randal Jarell, por ejemplo, *represente* un capítulo elegíaco a la Historia. Pero también, funcionando de igual manera, una autoelegía contribuye a la comprensión de esa Historia tal como se expresa en “Reading Myself”⁸⁵:

[...]
 No honeycomb is built without a bee
 adding circle to circle, cell to cell,
 the wax and honey of a mausoleum –
 this round dome proves its maker is alive;
 the corpse of the insect lives embalmed in honey,
 prays that its perishable work live long
 enough for the sweet-tooth bear to desecrate-
 this open book. . . my open coffin.

Aquí vemos cómo se concretan varias ideas en torno a la relación entre poesía y mito según hemos analizado en nuestra introducción. Se está expresando la profunda relación entre la Historia y el presente, una relación que anula la temporalidad al penetrar en el instante, concepto fundamental que provoca el abrazo entre el mito y la poesía⁸⁶. El pasado se hace presente y futuro en la mente: proyecta la mirada hacia su propia muerte. Un principio que se encuentra enraizado en el principio de la asociación: “The difference between men is in their principle of association” (Emerson, 2000 (1841): 117). Robert Lowell fundamentará gran parte de sus procesos poéticos en este principio. Un proceso que afectaría e incidiría profundamente en la construcción de las teorías modernas de recepción y de psicoanálisis. El poema plantea así que el mensaje existe acaso ajeno al tiempo. Y aquí leemos los procesos poéticos de Walt Whitman: si puedo proyectar

⁸⁵ Este poema, “Reading Myself”, fue incluido originalmente por Robert Lowell en *Notebook*.

mi yoidad en mi sistema lingüístico entonces puedo trascender las limitaciones fisiológicas que mi existencia física me impone. Asimismo, no alejado de los procesos poéticos de Emily Dickinson, ya se encuentra Whitman escribiendo desde la perspectiva de la muerte. Por tanto, se trata de un proceso que nuevamente nos conduce hacia la idea de que la imaginación romántica como representación de una alternativa – una cosmovisión, una comprensión tácita de lo real – que contrasta con la orientación racionalista de nuestra cultura en el sentido de que auna todos los campos o sistemas que corresponden a oposiciones lógicas (dualismo). Una de las oposiciones esenciales es, evidentemente, la vida frente a la muerte. Entendemos, sin embargo, que para estos poetas, a través de la utilización del lenguaje imaginativo, la muerte se convierte en una forma de vida. Y aquí leemos el concepto de inmortalidad de Dickinson⁸⁷.

Con una elegía a la Historia a partir de su propia personificación crea Robert Lowell un espacio transgresor que le permite realizar un complejo desarrollo de su visión de la misma y clamar su “hambre de inmortalidad” (Unamuno):

History

History has to live with what was here,
 clutching and close to fumbling all we had –
 it is so dull and gruesome how we die,
 unlike writing, life never finishes.
 Abel was finished; death is not remote,
 a flash-in-the-pan electrifies the skeptic,
 his cows crowding like skulls against high-voltage wire,
 his baby crying all night like a new machine.
 As in our Bibles, white-faced, predatory,
 the beautiful, mist-drunken hunter's moon ascends –
 a child could give it a face: two holes, two holes,

⁸⁶ Una teoría que retoma Octavio Paz ([1956] 1992) en su estudio sobre el instante y la relación entre mito y poesía. Asimismo, es la teoría fundamental que envuelve el libro *La intuición del Instante* (1999 (1932)) de Gaston Bachelard.

⁸⁷ De todo este proceso se desprende una idea que entronca con la filosofía existencialista de Unamuno y de Kierkegaard. Robert Lowell está pensando desde “dentro” de la existencia, desde la perspectiva de que la verdad está en lo subjetivo y de que solamente por la identidad de su sentimiento el hombre adquiere una existencia verdadera.

my eyes, my mouth, between them a skull's no-nose –
 o there's a terrifying innocence in my face
 drenched with the silver salvage of the mornfrost.

La vida y la muerte. Eros y Tánatos. Dos conceptos que se reinventan constantemente en la antesala de la Historia: el yo como espacio fronterizo entre las pulsiones del Eros y las pulsiones del Tánatos. En *Notebook* la yoidad buscaba identificarse en el proceso histórico: “I am learning to live in history. / What is history? What you cannot touch” (*Notebook*, 60). La Historia era una abstracción, un concepto inasible. En la reelaboración conceptual que realiza Lowell desde este libro hacia la bifurcación más íntima en *For Lizzie and Harriet* y más pública en *History*, ha procedido a la encarnación de la Historia: “History has to live with what was here, / clutching and close to fumbling all we had”.

Inicialmente el punto de enfoque ha variado. Aquí apreciamos cierta distancia desde el que observa hacia el objeto observado. Sin embargo el punto focal no tarda en variar hacia una reflexión sobre la muerte, “it is so dull and gruesome how we die”, “Death is not remote”, para proseguir con un desplazamiento hacia la esfera íntima de la yoidad: “Civil and natural history, the history of art and of literature, must be explained from individual history, or must remain words” (Emerson, 2000 (1841): 120). La expresión de la culpabilidad que se desprende de la leyenda de Cain y Abel se desliza hacia el presente, donde el hablante lírico reinterpreta esa culpabilidad a través de una construcción oximorónica en una final inscripción del yo lírico: “there's a terrifying innocence in my face”. A través de este proceso se filtra la idea romántica de la proyección de la imaginación sobre la naturaleza. Así, la inocencia de la juventud interpreta la imagen de un rostro carente de nariz en el símbolo tradicional de la luna. Una imagen con la que se identifica estableciendo un correlato consigo mismo: “the beautiful, mist-drunken hunter's

moon ascends – / a child could give it a face: two holes, two holes, / my eyes, my mouth, between them a skull's no-nose”.

De esta forma, podemos comprobar que Lowell comienza el recorrido de la Historia a través de una inicial personificación de la misma y desde aquí procede a la utilización de la figura arquetípica de Abel representando tal vez a la primera víctima de la Historia, así como la culpabilidad de Cain. Un mito que abre las puertas a la reflexión sobre la muerte utilizando imágenes violentas, “his cows crowding like skulls against high-voltage wire” y que prepara la imagen de la calavera tras su propio rostro en el último verso; la recurrencia de la imagen de la muerte en “skulls” que enlaza de forma inquietante con el tercer verso, “it is so dull and guresome how we die”; una reflexión que presiona el gozne para desplazarse hacia la confrontación entre muerte y vida, “unlike writing, life never finishes”; pero la continuación de la vida aparece descrita de forma grotesca, mecanizada, “his baby crying all night like a new machine”. La utilización de aliteraciones, junto a las combinaciones de diversas rimas internas y la concreción de las imágenes y los símiles creados que de alguna forma reflejan la característica especialmente física de la personificación inicial, configuran una violencia que progresará hasta el final del soneto que concluye con el oxímoron mencionado.

La escritura elegíaca en *History* funciona, asimismo, como registro donde se graban e imprimen las pulsiones personales y también colectivas. Así, la elección de los personajes contemporáneos que Lowell decide “elegizar”, y que por diversos motivos han influido en su imaginario, sirven de imprenta donde la imaginación lowelliana desarrolla tanto sus reflexiones como sus impulsos. John Berryman, Sylvia Plath, Ted Roethke, Randal Jarrell, Elizabeth Bishop, Allen Tate, F. O. Matthiessen, T. S. Eliot, Ezra Pound, William Carlos Williams, Robert Frost, junto a muchos otros, componen el gran mosaico cultural con quienes Robert Lowell decide iniciar esta especie de secuencia que fluctúa entre la elegía, el diálogo, la meditación, la

confesión, motivos todos ellos bajo la influencia de lo que venimos en denominar presión psicológica.

En múltiples casos, el tema de la muerte y la tendencia autodestructiva funcionan como ejes de los poemas, un marco en el que Lowell se autoincluye y también un espacio donde se construye a sí mismo. ¿En qué medida, cómo y por qué le seducía la idea del suicidio? ¿Era el suicidio una característica inherente a esta reinterpretación, reinención y autoconstrucción de los poetas malditos de mediados del siglo veinte norteamericano? Lo cierto es que son temas que preocuparon a Robert Lowell a lo largo de toda su vida. La secuencia *Day by Day* así lo demuestra, incluyendo un poema que Lowell titula “Suicide” así como otros poemas elegíacos como el que dedica a su madre, a John Berryman, Harriet Winslow, Frank Parker, o el poema titulado “Turtle”, un símbolo tipificado en el imaginario lowelliano, un símbolo de tortura y muerte gratuita hacia un ser “inferior” y que sirvió como marco de reflexión en torno a las estrategias de poder, una elegía a la memoria. El poema comienza significativamente: “I pray for memory”.

Por otra parte, es característica esencial en Lowell la estrecha relación entre la muerte y la creación, esto es, la permanencia en el arte. La elegía en Robert Lowell tiene la virtud de convertirse en continuas reflexiones sobre el arte y especialmente sobre la escritura poética. Este hecho también revela la mirada estetizante y literaria que proyecta Lowell sobre la existencia. Un magnífico ejemplo de todo este proceso metatextual lo encontramos en el poema “Last Night” (*History*):

Last Night

Is dying harder than being already dead?
I came to my first class without a textbook,
saw the watch I mailed my daughter didn't run;

I opened an old closet door, and found myself
 covered with quicklime, my face deliquescent. . .
 By oversight still recognizable.
 Thank God, I was the first to find myself.
 Ah the swift vanishing of my older
 generation – the deaths, suicide, madness
 of Roethke, Berryman, Jarrell and Lowell,
 “the last the most discouraging of all
 surviving to dissipate *Lord Weary’s Castle*
 and nine subsequent useful poems
 in the seedy grandiloquence of *Notebook*.”

El contexto psicológico del poema ya viene sugerido desde el mismo título. El hablante lírico comienza con un sueño que tuvo “last night”. Este sueño representa sus dudas y temores: ¿está pereciendo como ocurre con sus compañeros generacionales aunque simplemente de forma más lenta? Los versos segundo al sexto contienen imágenes de este sueño, todos ellos indicando diversos tipos de pérdida y desposesión, lo cual le lleva a compararse a sí mismo con los fallecidos.

Una interrogación retórica abre el poema. A continuación, un transido anacoluto – introducción al sueño – rompe la expectativa introduciendo una anécdota cuya personalización va paulatinamente empujando hacia significados más generales. La “visión” distorsionada o miope de la existencia (y aquí leemos a Baudelaire en Lowell) concede en los lugares secretos de la memoria una reflexión sobre el paso del tiempo. Esta reflexión lleva a la mente a realizar una asociación en torno al concepto de generación, su generación. Aquí la yoidad se objetiviza para conducir esa reflexión hacia un comentario final en torno a dos libros anteriores en una actitud autocrítica y absolutamente consciente del desarrollo de su proceso creativo.

En el momento en que Lowell escribe estos poemas las muertes de los tres poetas que explicita en el poema ya se habían dado. Esto produce en Lowell una reacción que le lleva a cuestionar su función como escritor, y también su función dentro de esta generación de poetas *suicidas*. Este proceso sobre el acto creativo depende de los núcleos poéticos que va tejiendo el

poeta a lo largo de su obra, hasta crear una vasta red donde cada elemento remite al núcleo y ambos cobran mayores dimensiones en sus relaciones mutuas. Tras leer ciertos poemas de *Day by Day*, por ejemplo, ineludiblemente conducen al lector hacia atrás, un viaje imaginario hacia *History* ya que unos cuatro años median entre ambos.

En “Suicide” encontramos versos como “Do I deserve credit / for not having tried suicide - / or am I afraid / the exotic act / will make me blunder [...]” (“Suicide”), o bien “I used to want to live / to avoid your elegy. / Yet really we had the same life, / the generic one / our generation offered (*Les Maudits* – the compliment / each American generation / pays itself in passing)”. Tanto la distancia entre el hablante lírico respecto al mensaje poético, así como la distancia que revela la utilización de ciertos términos o expresiones como “the exotic act”, sugieren una intelectualización del concepto del suicidio o la tendencia autodestructiva del poeta, como una cierta perspectiva histórica desde la cual observa esta mirada autocrítica. Este proceso, asimismo, sugiere una actitud de constante retrospección donde, evidentemente, la memoria adquiere un rol central. Tal como expresó el narrador de Jorge Luis Borges en “La memoria de Shakespeare”, “la identidad personal se basa en la memoria”, y “a medida que transcurren los años, todo hombre está obligado a sobrellevar la creciente carga de su memoria” (Borges 1997: 79-80).

Robert Lowell se vio muy afectado por la muerte de John Berryman, quien se suicidó el siete de enero de 1972 lanzándose desde un puente al río Mississippi. El cinco de enero dejó una pequeña nota a su mujer: “I am a nuisance”, y parece ser que esa misma noche intentó suicidarse, pero volvió a su casa y escribió el que fue su *Canto* final antes del fatídico día (Haffenden 1982: 418). La primera estrofa es suficientemente explícita: “I didn’t. And I didn’t. Sharp the Spanish blade / to gash my throat after I’d climbed across / the high railing of the bridge / to tilt out, with the knife in my right hand / to slash me knocked or fainting till I’d fall / unable to keep my skull

down but fearless” (*Henry’s Fate & Other Poems*). Sin embargo, John Berryman llevaba muchos años escribiendo y reflexionando sobre el suicidio. Incluso llegó a interpretar el suicidio de Sylvia Plath, a quien admiraba como poeta, como una prefiguración del suyo. Hacia el año 1966 Robert Lowell expresó respecto a la secuencia de poemas que llevaban por título “Opus Posthumous” que eran “his own elegy and written from the dirt of the grave” (Lowell en Hamilton 1983: 351).

Robert Lowell escribió tres elegías a John Berryman. *History* recoge dos de ellas, aunque una es una reescritura del poema que incluye en *Notebook*. La otra es una elegía escrita en enero de 1972 inmediatamente después de la muerte de Berryman. La tercera elegía se incluye en *Day by Day* tras una relectura personal de los *Dream Songs*. Veamos la primera elegía:

For John Berryman I

I feel I know what you have worked through, you
 know what I have worked through – we are words;
 John, we used the language as if we made it.
 Luck threw up the coin, and the plot swallowed,
 monster yawning for its mess of potage.
 Ah privacy, as if we had preferred mounting
 some rock by a mossy stream and counting the sheep. . .
 to fame that renews the soul but not the heart.
 The out-tide flings up wonders: rivers, linguini,
 beercans, mussels, bloodstreams; how gaily they gallop
 to catch the ebb – Herbert, Thoreau, Pascal,
 born to die with the enlarged hearts of athletes at forty –
 Abraham sired with less expectancy,
 heaven his friend, the earth his follower.

El poema se inicia con una referencia a la mutua comprensión que se profesaban y a la empatía desde la posición de poetas en una sociedad que opta por interpretaciones mercantiles del arte, un tema que ya recoge Lowell en la tercera parte de *Life Studies*. La formulación final del segundo verso “we are words” nuevamente saca a relucir la idea de que se encuentran ambos

dentro y fuera del tiempo, vivos y muertos. Dos temas siguen a esta reflexión inicial: la idea de un íncubo que se traga al yo poético como efecto de la actividad creativa en una invocación del *Canibalismo Textual*, en los versos “we are words” y más adelante “the plot swallowed”. La siguiente idea es la búsqueda y presión de la fama en una navegación a la deriva entre la vida pública y la vida privada. Un tema de resonancias miltonianas (“Fame is the spur”) que ocupó a ambos poetas. Desde aquí procede Lowell a realizar una analogía con tres escritores que murieron en la madurez de los cuarenta, George Herbert, Henry David Thoreau, y Blaise Pascal. El poema finaliza con una reflexión sobre la humildad de Abraham (el hecho de contrastar la obsesión de principios vegetarianos con la figura bíblica muestra una intención irónica, aunque la reflexión de Lowell adopta la vertiente de la fama adquirida por éste), quien vivió hasta una edad muy avanzada y dejó una progenie detrás (descendencia), una figura que contrasta con las opciones adoptadas por Berryman y Lowell.

La segunda elegía desprende mayor dolor y profundidad:

For John Berryman II
(JANUARY, AFTER HIS DEATH)

Your Northwest and my New England are hay and ice;
winter in England's still green out of season,
here the night comes by four. *When will I see you,*
John? You flash back brightly to my mind,
a net too grandly woven to catch the fry.
Brushbeard, the Victorians waking looked like you. . .
Last Christmas at the Chelsea where Dylan Thomas died –
Uninterruptible, high without assurance,
of the gayest cloth and toughly twisted.
“I was thinking through dinner, I'll never see you again.”
One year of wild not drinking, three or four books. . . .
Student in essence, once razor-cheeked like Joyce,
jamming your seat in the crew race, bleeding your ass –
Suicide, the inalienable right of man.

El verso en cursiva pertenece al propio Robert Lowell quien reproduce fragmentariamente una conversación entre éste y John Berryman en Nueva York en diciembre de 1970. La pregunta de Lowell fue: “When will I see you, John?”, y John Berryman proféticamente contestó: “I was thinking through dinner, I’ll never see you again.” Curiosamente la muerte de John Berryman trae a Lowell el recuerdo de la muerte de Dylan Thomas en el hospital de St. Vincent, recuerdo que más adelante se desplaza hacia la conexión con James Joyce, todos ellos escritores de intensa y obsesiva dedicación al arte. Esta estructura fragmentaria a través de la inserción de varios anacolutos reproduce el fluir mental del hablante lírico, una yoidad realmente dolida por la desaparición en un periodo corto de tiempo de escritores que respetaba y admiraba (no sin cierto recelo de fama y competitividad creativa), y también de familiares y amigos. Sin embargo, el tono altamente personal de la mayor parte del poema varía levemente al final, donde realiza una suerte de reflexión y conclusión al poema en un verso abstracto donde parece que atrae el mensaje poético hacia sí mismo: “Suicide, the inalienable right of man”.

La declaración de intenciones ofrecida por Robert Lowell respecto a *Notebook* como proyecto a gran escala es revelador. En sus propias palabras habíamos visto en la introducción una profunda proyección sobre la capacidad del género de la secuencia poética de acoger las pulsaciones imaginarias en torno a una multiplicidad de temas y motivos. Aquí volvemos a recuperar esas palabras de Lowell para enfatizar tanto el interés por la política y los asuntos públicos en general como en la creación de una voz apropiada para la expresión de dichos temas:

Notebook mixes the day-to-day with the history – the lamp by a tree out this window on Redcliff Square . . . or maybe the rain, but always the instant, sometimes changing to the lost. A flash of haiku to lighten the distance. Has this something to do with a rhymeless sonnet? One poem must lead towards the next, but is fairly complete; it can stride on stilts, or talk. (Lowell en Hamilton 1983: 281)

Originalmente, la secuencia poética a la que hacemos referencia llevaba el título de *Notebook 1967-1968*. Por tanto, los temas tanto personales como públicos serían hilvanados por un año de existencia tal como el título explicita. Sin embargo, ese proceso temporal se iría paulatinamente anulando para dar lugar a un *encuentro* de reinventiones y relecturas en el espacio imaginario. Se trataba así de un proceso orgánico de constantes búsquedas y viajes, de reescrituras, síntesis y amplificaciones, de impulsos y sensaciones donde *Notebook* se vería posteriormente enriquecido con nuevos poemas asimilando un año más de existencia física pero de infinitos espacios imaginarios para terminar desembocando en una nueva expansión en *History* y *For Lizzie and Harriet*. Al final de la primera edición de *Notebook 1967-68* Robert Lowell incluyó una nota detallando los hechos públicos de importancia en ese año. Unos hechos que recorrían desde la Guerra de Vietnam, la Guerra de los Seis Días entre Árabes e Israelíes, los movimientos de los trabajadores y estudiantes franceses, la ocupación rusa de Checoslovaquia, la famosa marcha del Pentágono en la que el propio Lowell participó en octubre de 1967, la campaña presidencial de Eugene McCarthy, y las manifestaciones y la convención democrática de Chicago entre los días 25 y 29 de agosto de 1968. Cuando todos estos hechos se reescriben y acumulan y amplifican en *History* aparecen junto a numerosos nuevos poemas que aumentan la perspectiva histórica y simbólica en lo que al marco de visión se refiere.

En ambos libros de poemas, *Notebook* y *History*, la poesía surge como un espacio cultural donde se reinventa la muerte y su lamento, donde la historia individual y la Historia universal adquieren múltiples esferas y dimensiones funcionando en diversos niveles simultáneamente mostrando a la literatura como fuente de conocimiento y a la vez como instrumento capaz de modificar la realidad. En este contexto Robert Lowell refleja el proceso de reacción sistemática de los poetas *modernos* contra las convenciones de la elegía tradicional, y a su vez contra las convenciones del soneto tradicional. Incluso en este libro de Lowell, *History*, se subvierten los

pilares que sostienen a la historiografía como institucionalización de los hechos pasados. Por tanto la transgresión que realiza Lowell se aplica a diversos niveles y esferas del conocimiento, desde marcos o formas que inciden sobre expectativas culturales como es el soneto que, aprovechando por otra parte ciertas características formales que este género posee por ejemplo, permite la autonomía del poema a la vez que posibilita una secuencia narrativa: “Sometimes I did want the traditional sonnet, an organism, split near the middle, and building to break with the last line” (Lowell en Giroux 1987: 271). Y desde aquí se procede a la sistemática recreación del pasado desde patrones que ahora violan las normas de la elegía, ahora aprovechan sus cualidades intrínsecas: “The apparently oxymoronic term ‘modern elegy’ suggests both the negation of received codes (‘modern’) and their perpetuation (‘elegy’) – a synthesis of modernity and inheritance that is especially fruitful for poets like Hardy, Stevens, Hughes [Langston], and Plath, who neither rehash nor neglect literary traditions” (Ramazani 1994: 1-2).

Notebook, al igual que su reinención en *History* y *For Lizzie and Harriet*, incluyendo tanto los nuevos poemas añadidos en cada caso, así como las modificaciones, revisiones y reescrituras respecto al primero, es una fiesta de la palabra, un viaje carnavalesco por el diván de la memoria, una desacralización de ciertos mitos: “Cleopatra topless”, una destrucción de la coherencia a través de la escritura del cuerpo como superficie de inscripción de los acontecimientos, una mirada oblicua y miope que cierra los párpados para identificarse: “Because no man can ever feel his own identity aright except his eyes be closed” (Melville. *Moby Dick*, Cap. XI), una reinención de la historia a partir de la huella cotidiana, una recreación de y en la semántica de la mirada, una contramemoria como alternativa a la institucionalización, palabras como fauces que se alimentan a su vez de palabras, mitos que son desconstruidos y devorados y regurgitados en nuevas entidades. Son dos secuencias que parten de la definición de sinfonía pero incluso aquí Lowell reinventa el concepto. Se trata de un mosaico de voces que ocurren en la

imaginación del poeta: Las palabras como signos cargados ideológicamente para recrear una antielegía que parte de la elegía misma destronando al rey desde el silencio y la palabra poética, desde las modulaciones de orquestaciones sinfónicas y cromatismos sonoros, una heteroglosia y una polifonía que registra una multiplicidad de capas o estratos sociales y culturales, un anacronismo como mosaico conceptual.

2.6 Reflexiones en torno a las Representaciones de Dios, el Cuerpo y el Poder en *History*.

La genealogía es la historia como carnaval concertado
(Foucault, Nietzsche, *La Genealogía, La Historia*, 1988)

Veremos en el capítulo correspondiente a *Life Studies* cómo se anuncia en el inicio de esta secuencia poética un viaje desarrollado a múltiples niveles, de los que destaca el “descenso a tierra firme” hacia una secularización acompañado por un intenso y radical cambio estilístico en el poema “Beyond the Alps” que funciona como umbral a la secuencia lírica. Este proceso de secularización también se ve acompañado por un proceso de desacralización en una secuencia donde la muerte permea cada proceso destructivo, cada figuración y cada desfiguración, pero donde la presencia divina es prácticamente inexistente aunque no así la muerte y la locura, la verbalización de los límites. Este hecho es altamente significativo en la poética de Robert Lowell, donde los dioses ocupan un papel central. Un seguimiento de la representación de Dios en la obra de Lowell sirve de indicador de la evolución y transformación de parte de la imaginería lowelliana, especialmente en lo que se refiere a la imaginería católica de la obra temprana, y que

irá dejando paulatinamente hasta la intensa transgresión de la imagen de Dios desde *Life Studies* en adelante.

“God” y “Death” son los conceptos más trabajados en *History*, evidentemente dos términos asociados al género elegíaco. Aquí existe una constante fluctuación desde donde se derivan una serie de entresijos o espacios que aprovecha el sujeto textual para *decirse*. Dos representaciones que conforman una característica textura conceptual junto a los verbos de percepción enfatizando especialmente la esfera visual. Por tanto, en el presente capítulo realizaremos un análisis de la representación de Dios enfocado en la secuencia *History* pero teniendo en mente el Dios apocalíptico de “The Quaker Graveyard in Nantucket” y la enorme simpatía que por entonces tenía Lowell respecto a Jonathan Edwards. El proceso de variación imaginaria es altamente drástico, de tal forma que de un “angry god” en *Lord Weary’s Castle* (1946) se procede a un “voyeur god” en *History* (1973) pasando previamente a través de una reflexión metapoética y profundamente simbólica en torno al viaje de descenso dejando atrás la “ciudad de dios”: “and saw Apollo plant his heels / on terra firma through the morning’s thigh” (*Life Studies*, 1959).

En la cultura y por tanto en la literatura de los Estados Unidos el concepto de Dios y su representación textual ha ido profundamente vinculado a la construcción y representación del yo. La historia de la representación textual de Dios en la cultura norteamericana comienza ya antes de la llegada de los colonos al “Promised Land”. La imagen de Dios existente en la mente de las diferentes colectividades puritanas va a condicionar profundamente ambos procesos, tanto la construcción de la imagen de Dios como la imagen del yo. Pero no se tratará, sin embargo, de unas imágenes fijadas, sino de imágenes en constante revisión. Esta revisión ha dependido en gran medida del código y sistema de valores de cada asentamiento y periodo histórico, de tal forma que posteriormente ante la perspectiva de la degradación de un sistema de valores puritanos dos textos decisivos se han encargado de intentar recuperar esa estrecha y fructífera

asociación. En primer lugar la *Magnalia Christi Americana* (1702) de Cotton Mather (1663-1728), y en segundo lugar el texto-sermón *Sinners in the Hands of an Angry God* de Jonathan Edwards. El gran trabajo realizado por Sacvan Bercovitch (1975) muestra una diversidad de aspectos relacionados con la imaginación de la Nueva Inglaterra del siglo diecisiete a la vez que analiza la retórica de la identidad norteamericana.

El texto central del estudio de Bercovitch es la magistral obra de Cotton Mather. Bercovitch, con el uso inteligente y erudito de una conexión fundamental en la representación de la imagen de Dios y la del yo a través de una serie de biografías que aunan el héroe épico con el héroe espiritual, especialmente en las figuras de William Bradford (1590-1657) y John Winthrop (1588-1649), analizando la construcción de la identidad desde la época de la formación de la cultura colonial en Norteamérica.

Efectivamente, podemos afirmar que Cotton Mather abre un nuevo capítulo en la historiografía americana. Su primer tomo de los siete que componen la *Magnalia Christi Americana* versa sobre la llegada de los primeros europeos a las costas de América, y la consiguiente fundación y elaboración histórica de las colonias de Nueva Inglaterra. El segundo tomo desarrolla de forma arquetípica las vidas o biografías de los gobernadores de Nueva Inglaterra, donde incluye Mather las vidas de William Bradford y John Winthrop. En el programático estudio que realiza Sacvan Bercovitch sobre el tema, introduce un concepto interesante que nos permite replanterar la relación entre el individuo y Dios, en el proceso de construcción de una identidad a partir de la interpretación de la relación entre ambos: "Auto-American-Biography". Una escritura autorreferencial y reflexiva que adopta una multiplicidad de formas narrativas, pero todas ellas contienen el denominador común que mantienen como eje central la búsqueda, construcción y representación de la identidad.

La estrategia oblicua de Robert Lowell en *History*, por ejemplo, entronca con esta tradición desde un proceso de transgresión: un diario en sonetos cuyo contenido se enmarca en la tradición de la cultura de Nueva Inglaterra para desbordar sus orillas y que del lodo resultante renazca el arte. Así, de la construcción del *Homo Americanus* desde la interpretación de la Biblia como palabra revelada, como código del mito de la caída, como texto cultural que describe y prescribe la historia del pueblo de Dios y su designio cósmico y contempla el pasado desde antes de su comienzo y profetiza el futuro más allá de su fin, se produce un desplazamiento hacia la desintegración de ese *Homo Americanus*. Veamos el Génesis según Lowell:

In Genesis

Blank. A camel blotting up the water.
 God with whom nothing is design or intention.
 In the Beginning, the Sabbath could last a week,
 God grumbling secrecies behind Blue Hill. . .
 The serpent walked on foot like us in Eden;
 Glorified by the perfect Northern exposure,
 Eve and Adam knew their nakedness,
 a discovery to be repeated many times. . .
 in joyless stupor? . . . Orpheus in Genesis
 hacked words from brute sound, and taught men English,
 plucked all the flowers, deflowered all the girls
 with the overemphasis of a father.
 He used too many words, his sons killed him,
 dancing with grateful gaiety round the cookout.

Dios, “grumbling secrecies behind Blue Hill”, Adán y Eva, Orfeo, aparecen representados como actores en una obra de teatro. Una acumulación de transgresiones, de desviaciones semánticas, personificaciones y anomalías, Dios personificado junto a un Orfeo que no armoniza con su música y su verba, sino todo lo contrario, un Orfeo que “deflowered all the girls / with the overemphasis of a father” sustituyendo a Dios en la escena y la palabra, un Orfeo que da lugar a

la violencia. Pero se trata de una transgresión con una cierta lógica implícita. El mito de Orfeo es el mito del origen de la poesía, un origen que encierra las dos dimensiones fundamentales de la actividad poética: su alma divina y su destino trágico⁸⁸.

Por otra parte, el mito de Orfeo es uno de los más oscuros y más cargados de simbolismo de cuantos registra la mitología helénica. Conocido desde época muy remota, ha evolucionado hasta convertirse en una verdadera teología, en torno a la cual existía una literatura muy abundante. No se puede decir que el mito de Orfeo no haya ejercido una influencia cierta en la formación del cristianismo primitivo y está atestiguado en la iconografía cristiana, perspectiva que se adopta en este poema de Lowell. El mito más célebre relativo a Orfeo es su descenso a los infiernos por el amor de su esposa Eurídice. Según parece, se desarrolló sobre todo como tema literario en la época alejandrina, y el libro IV de las *Geórgicas* de Virgilio, nos da de él una cuidada versión. Eurídice es una ninfa o hija de Apolo. Paseando por la orilla de un río de Tracia, fue perseguida por Aristeo, quien intentó violarla. En el poema "In Genesis" es el mismo Orfeo quien "desflora" las ninfas en una reinterpretación de la leyenda que recuerda los *Tales from Ovid* de Ted Hughes. Según la leyenda, al correr por la hierba una serpiente mordió a Eurídice provocándole la muerte. Orfeo, inconsolable, descendió a los Infiernos en busca de su esposa. Con los acentos de su lira encanta no sólo a los monstruos del Tártaro, sino incluso a los dioses infernales. Los poetas rivalizan en imaginación para describir los efectos de esta música divina y que Lowell se encarga de desintegrar: "hacked words from brute sound".

⁸⁸ Las claves poética con las que Rilke inicia sus *Sonetos a Orfeo* son altamente significativas. La primera estrofa dice así: "Entonces ascendió un árbol. ¡Pura superación! / ¡Oh, canta Orfeo! ¡Alto árbol en el oído! / Y calló todo. Mas hasta en este callar / nació un nuevo comienzo, seña y transformación." El poema se inicia con referencias explícitas a la ascensión y al símbolo bachelardiano de la circularidad existencial, el árbol, para invocar inmediatamente al dios Orfeo siguiendo el esquema tradicional. Se produce una asimilación, entonces, entre el dios y el árbol unidos por el concepto de la transformación. El inicio del poema viene generado por el canto de Orfeo y significativamente la escritura poética se inicia cuando el proceso órfico ya ha comenzado (el poema comienza con un adverbio, contextualizando el poema *in medias res*).

La Biblia actuaba como una suerte de mapa epistemológico, una guía de acción y conocimiento ordenada para vivir en medio de una vastedad regida por el caos y a merced de fuerzas incontrolables. La Biblia explicaba unos acontecimientos, justificaba el sinsentido de otros y anunciaba, promoviéndolos, ciertos sucesos por venir. En el poema de Lowell leemos: “Eve and Adam knew their nakedness, / a discovery to be repeated many times”. Una referencia a la caída y a la culpabilidad donde el sujeto se autoincluye y reconoce: “The serpent walked on foot like us in Eden”. Desde el primer poema, “History”, evidenciado también en el poema “In Genesis”, a través de un “grumbling God”, se procede a la desconstrucción del texto bíblico donde la historia se articula en torno a un proyecto conducente a un momento culminante para invocar la revelación como clímax. En *History* se expresa la intemporalidad surgida de una multiplicidad de efectos anacrónicos y del abrazo de arquetipos en la imaginación del poeta. El modo retórico de la Biblia es la proclamación o *kerygma* (Frye 1981), el vehículo de la Revelación, esto es, la información recibida desde una fuente divina objetiva por un receptor humano subjetivo. El drama simbólico de dimensiones cósmicas del grupo de Scrooby como interpretación bíblica en la obra de Bradford se reconvierte en la identificación del yo con un Dios *voyeur* (“the slobbering poignance of the voyeur God”, en “Solomon, the Rich Man is State”) o bien un “Lord increased by desolation” (“Our Fathers”, *History*) en Lowell. El renacimiento histórico de la humanidad en la inocencia se reinventa como el renacimiento en la culpabilidad: “God is / H2O Who must forgive us for having lived”; “God works inside us like the plowman worm / turning a soil that must have lost much sweetness / since Eden when the funk of Abel proved the one thing worse than war is massacre”.

El hablante lírico en ocasiones busca mimetizarse con la imagen divina para ubicarse en un espacio secreto con la finalidad de ver sin ser visto. El yo como un dios gruñón regocijándose en sus secretos compartiendo el sentimiento expresado en el primer poema titulado “History”: “O

there's a terrifying innocence in my face" a partir de la autorrepresentación desde la posición privilegiada pero culpable respecto a la relación entre el yo y el otro: "I watch this night out grateful to be alone / with my wife – your slow pulse, my outrageous eye" ("Man and Wife"). Un sentimiento de culpabilidad y regocijo en lo prohibido, la adopción del papel de un dios apócrifo y lúdico: "God only deals a king one hand to gamble, / his people chosen for him and means to lie" ("Solomon's Wisdom") que retorna constantemente al ojo lujurioso que descubre a su madre en el baño: "Mother, we are our true selves in the bath" ("Mother, 1972"); o bien un espacio que recuerda a ciertos versos de *Life Studies*: "I wasn't a child at all - / unseen and all-seeing, I was Agrippina / in the Golden House of Nero..." ("My Last Afternoon with Uncle Devereux Winslow"); también reproducido en "No ease for the boy at the kewyhole, / his telescope, / when the women's white bodies flashed / in the bathroom. Young, my eyes began to fail" ("Eye and Tooth", *For the Union Dead*). Por tanto una mirada que revierte sobre sí misma en una inscripción del cuerpo, especialmente desde la interpretación nietzscheana en la recreación jerárquica de espacios de poder. El yo que observa sin ser visto. El yo como hablante lírico manejando los espacios culturales ejercidos por la palabra. Pero una jerarquización espacial de la que el yo no puede sustraerse.

Este sujeto experimenta sentimientos de culpabilidad y alienación, una vivencia que de nuevo mimetiza ambas imágenes, la individualidad y la divinidad en una fragmentada instancia histórica: "In our time, God is an entirely lost person – / there were two: Benito Mussolini and Hitler, / blind mouths shouting people into things" ("Words"). En estos versos tenemos un buen ejemplo de la estrategia oblicua a la que venimos haciendo referencia. La personificación de Dios se realiza de forma completamente explícita para proceder inmediatamente a asimilar la figura divina con los dos dictadores en el espacio sublime del poder: "Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant

about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the *sublime*” (Edmund Burke). La desviación semántica producida en el oxímoron “blind mouths” de evidentes ecos del poeta John Donne, remite al título del poema engarzando con el intenso trabajo que de forma acumulativa se ha ido realizando a lo largo de la secuencia en torno a la percepción visual. Un proceso poético que culminará con el último libro de poemas de Lowell, *Day by Day* (1977).

Paulatinamente vemos cómo la interpretación del cuerpo se relaciona estrechamente con la voluntad de poder. Este poder funciona según parámetros de jerarquía espacial⁸⁹. La identificación del individuo con su clase dio origen a la metáfora de la sociedad como “cuerpo” en la época isabelina⁹⁰. Robert Lowell aprovecha esta tradición para reinterpretar su identidad desde la culpa y la facultad de ejercer poder sobre el otro, identificando a Dios todopoderoso como el arquetipo álgido de la tiranía y sublimación: “when hurting others was as necessary as breathing, / hurting myself more necessary than breathing” (“Dream of Fair Ladies”). ¿Cómo puede ser un placer el hacer sufrir?, se pregunta Nietzsche. “We incline to think that God cannot explain His own secrets, and that He would like a little information upon certain points Himself. We mortals astonish Him as much as He us”, asevera Melville.

La relación entre el sufrimiento del otro y la satisfacción de quien lo produce provoca un sentimiento de poder. El sentimiento de placer, según Nietzsche, es todo lo que aumenta el poder. Consecuentemente, dolor es el sentimiento de una pérdida de poder. Así, la ruptura de un derecho se compensa con un equivalente correspondiente en placer que repara el daño. En todo

⁸⁹ El inicio del texto bíblico comienza con el establecimiento de tales parámetros: “In the beginning God created the heaven and the earth” (Genesis, 1.1) antes incluso que la división temporal día/noche.

⁹⁰ Véase, por ejemplo, *Coriolano* I.i.80 en adelante: “There was a time when all the body’s members / Rebelled against the belly, thus accused it: / That only like a gulf it did remain / I’t’h ‘midst o’t’h’ body, idle and unactive, / Still cupboarding the viand, never bearing / Like labour with the rest, where th’other instruments / Did see and hear, devise, instruct, walk, feel, / And, mutually participate, did minister / Unto the appetite and affection common / Of the whole body. The belly answered –”. El cuerpo como metáfora del Estado.

juego de voluntades de poder se establece una lucha por imponer la interpretación de alguna de ellas.

Habíamos visto el funcionamiento de la elegía en el libro *Near the Ocean* donde el poema titulado “Fourth of July in Maine” se configuraba como una elegía que afectaba a diversos niveles simultáneamente como la elegía personal a su familiar Winslow como exponente del hundimiento de la cultura y los valores de Nueva Inglaterra, una elegía que progresaba lanzando sus redes hacia la civilización en general. Desde esta perspectiva, *History* significa un paso más en la profundización de esos procesos elegíacos que combinan en su objeto de reflexión, lamento, desfiguración, figuración, y reescritura, el yo y la Civilización. Pero también es un paso más en la profundización del concepto nietzscheano de la muerte de Dios como destrucción del sistema de valores platónico-cristiano que tenía una vigencia de más de dos mil quinientos años, marcando así el final de una época y el inicio de otra. Y aquí leemos en *History* una asimilación de voluntades en lo más alto de la jerarquía espacial del poder, un espacio sublime que recoge en símbolos los sentimientos de exaltación y entusiasmo proyectados por ese mismo poder. Se trata de un espacio donde el yo ahora se identifica con Dios (“On my great days of sickness, I was God – / cry of blood for high blood that gives both tyrant / and tyrannized their short half-holiday”, versos pertenecientes a “For Anne Adden 4. Coda”), ahora se identifica con Stalin o con Attila, ahora los rechaza en una creación de distancia psíquica entre el hablante y el mensaje.

En relación con este contexto, queremos realzar el discurso crítico de Angela Carter en su análisis sobre Sade “standing on the threshold of the modern period” (Carter, 2001 (1979): 1) y la influencia de éste en el imaginario cultural:

In the Kingdom of God, man is made in the image of God and therefore a ravenous, cannibalistic, vicious, egocentric tyrant. Since God does not exist, man must make of himself something a great deal better; that God must be ‘shown’ not to exist, and only corrupts our

institutions as a baleful shadow, is the source of Sade's passionate and continual atheism. The Kingdom of God and the secular Republic are notions that transcend monarchy, religion and democracy; they are to do with authoritarianism and libertarianism. (Carter 2001: 140)

“Desde que Dios no existe”; “Dios ha muerto”: Dios y muerte, dos conceptos centrales en *History*, a partir de los cuales el yo se representa. Una autoridad espiritual – Dios – que junto a “the death of Satan” pregonada por Wallace Stevens, se ven sustituidos acaso por los conceptos de Redención y del yo respectivamente. Un proceso que da paso y a su vez dibuja una línea de identidad crítica que descubre la recuperación de Blake por parte de Harold Bloom en defensa de la autonomía de la imaginación.

En el poema titulado “Dies Irae” de Robert Lowell, el yo se asimila a la figura de Satán en un ejercicio de posesión por parte del segundo en una invocación de terminología proveniente de Jonathan Edwards y su Dios iracundo (“Angry God”), especialmente en la personificación de Dios: “On this day of anger, when I am Satan’s”. Sin embargo el proceso se complica cuando esa invocación continúa con imagería bíblica estableciendo una plausible ambigüedad: “Our God, he walks with me, he talks with me, / in sleep, in thunder, and in wind and weather”. A continuación se procede a la creación de un giro típicamente romántico al que se sustenta con una referencia metatextual junto a una doble personificación: Dios y la Naturaleza: “he strips the wind and gravel from my words”.

La importancia de “words” aquí es absoluta, un acto de desposesión en el ejercicio del poder pero que cohesiona con el proceso de posesión establecido en el primer verso en sentido opuesto, “when I am Satan’s”. Detectamos una ironía entre líneas que viene en la creación de la sospecha de otro nivel de significación en el subtexto realizado en el segundo verso: “forfeited to that childless sybarite”. Desde aquí se desplaza la ironía hacia una implicación que se deja entrever de forma sutil, e ineludiblemente conecta con la ironía trágica de Melville: “Take God

out of the dictionary, and you would have Him in the street” (Melville en Hayford 1967: 555). Los siguientes versos del poema “Dies Irae” introducen el apóstrofe al que se dirige el hablante lírico. Se trata de unos versos donde la voz íntima de la *figuración* de Robert Lowell se asimila a la voz íntima de Jonathan Edwards con un latente existencialismo en el trasfondo. Resulta sorprendente por otra parte la reproducción del tono en un espacio entre trágico e irónico para desembocar en la paradoja final:

[...]
 you who save those you must save free; you, whose
 least anger makes my faith derelict,
 you came from nothing to the earth for me,
 my enemies are many, my friends few –
 how often do you find me, God, and die?
 Once our Lord looked and saw the world was good –
 in His hand, God has got us in His hand;
 everything points to non-existence except existence.

Ahora bien, la transgresión afecta profundamente al espacio tradicional de la misa del *Requiem* cuyo momento culminante en el *Dies Irae* es re-escrito y reinventado en el poema de Lowell. Una traducción del latín con la mención explícita de las palabras que dan nombre a la sección dice así: “Día de ira aquel día / en que los siglos serán reducidos a cenizas, / como profetizó David con la Sibila. / Cuánto terror habrá en el futuro / cuando venga el Juez / a exigimos cuentas, rigurosamente!”⁹¹. Y aquí no debe obviarse la asociación con otras partes de la sección como los versos: “Día de lágrimas será aquél / en que resurja del polvo / el hombre culpable para ser juzgado” (“Lacrimosa dies illa / qua resurget et favilla / judicandus homo reus”), con la culpa envolviendo el texto e invocando el *Miserere* de forma explícita. Por tanto, en este cotejo textual entre el poema de Lowell y el *Dies Irae* original observamos de forma

⁹¹ El texto en latín versa como sigue: “Dies irae, dies illa / solvet saeculum in favilla, / teste David cum Sibylla. / Quantus tremor est futurus / quando iudex est venturus / cuncta stricte discussurus!”

concentrada uno de los procesos esenciales de la codificación del mensaje en *History*: Lowell codifica así un *Requiem* en una sinfonía orquestada en su imaginación en la recreación de una tradición que transgrede.

La introducción, inscripción y *recuperación* de un yo que se disocia en la palabra en el acto de autorrepresentación en *History* de Robert Lowell, invoca la noción de *cuerpo* en la revisión que realiza Foucault sobre la genealogía de la historia de Nietzsche. En esta revisión, se interpreta el cuerpo como “superficie de inscripción de los acontecimientos”, espacio de recuperación donde la representación del yo cuestiona su propio “desmoronamiento”, la paradoja como espacio donde se mueve un inicial nihilismo (“everything points to non-existence”) pero que en la creación de la paradoja se reinventa en un particular existencialismo que recupera la transgresión realizada en el poema “The Nihilist as Hero”.

En este sentido – representación del cuerpo y “autorrepresentación” – detectamos una imaginería que impregna parte de la poética de Robert Lowell, así como de Sylvia Plath, John Berryman y Anne Sexton, por ejemplo. Según vimos en capítulos anteriores, Lowell recupera la interpretación melvilliana de los procesos de creación literaria que la imaginación cultural retoma y reconvierte en lenguaje corporal. Anne Sexton se ha referido en diversas ocasiones a la obsesión y ansiedad en torno al canibalismo simbólico sobre el concepto de la muerte: “We talked death with burned up intensity...Sucking on it! – orality as part of public discourse (if not quite table talk), orality as part of the most intimate (and deadly) of private speech”. Sin embargo, es en la poética de Sylvia Plath donde los límites entre cuerpo y lenguaje se borran, un proceso estético que, llevado a su extremo, interpreta el suicidio como arte, una acción susceptible de recreación constante en la culpa.

2.7 La Figura Patriarcal en la Elegía Moderna: Robert Lowell, Stanley Kunitz, Sylvia Plath, y Ted Hughes en el trasfondo.

Because there is silence instead of a name.

(Mark Strand. "Elegy for My Father")

La figura patriarcal en la elegía moderna está estrechamente relacionada con los sentimientos de culpa. Nos vamos a centrar específicamente en la "Imitación" que Lowell realiza sobre el poema de Rilke titulado "The Cadet Picture of My Father" (perteneciente al libro *Imitations*), el poema "Middle Age" (perteneciente a *For the Union Dead*), y la secuencia que Lowell titula como "Charles River" incluida originalmente en el libro *Notebook* (reescrito en *History*). El sistema imaginario de Sylvia Plath, ejemplificado en el poema "Daddy" (*Ariel*) servirá de contrapunto, de tal forma que leeríamos a Lowell en Plath para completar la perspectiva del acercamiento a la figura patriarcal en la elegía moderna representada en la obra de tres poetas diferentes pero afines, con motivo de la incorporación de la poética de John Berryman. Por motivos de espacio y por evitar ampliar nuestro marco de reflexión de forma innecesaria, múltiples autores quedan fuera de nuestro corpus crítico como podrían ser Allen Ginsberg, Anne Sexton, Mona Van Duyn, Adrienne Rich, William Heyen, Mark Strand, Sharon Olds, etc. El caso de John Berryman es importante dada la filosofía subyacente a su importante secuencia poética y el alto interés de las elegías en la secuencia titulada *77 Dream Songs* y que amplía posteriormente en *His Toy, His Dream, His Rest*. Aquí, la incidencia de la obra shakespeariana sobre los imaginarios culturales es de importancia decisiva. La figura patriarcal en la obra tanto de John Berryman como de Adrienne Rich se sustenta profundamente sobre la

figura del rey-padre-dios en *King Lear*, desde una visión elegíaca aplicada a múltiples niveles del conocimiento, revisando en el caso de Rich la figura patriarcal en el canon occidental.

Si revisamos el archivo biográfico de los tres autores centrales en las siguientes páginas, veremos que Lowell fue el único de ellos que no se suicidó aunque sufriera graves crisis mentales de diversa índole y aunque reflexionara sobre la muerte y la autodestrucción a lo largo de toda su vida. El suicidio, evidentemente, se encuentra estrechamente relacionado con procesos de construcción y destrucción de la identidad. En los casos de estos tres poetas, la identidad como concepto fluctuante y fragmentario se construye en gran medida desde relaciones de culpabilidad. Hemos ido viendo paulatinamente cómo en Robert Lowell estas relaciones se aplicaban en una triple línea: un referente clásico cuyo mito fundacional era *La Iliada* de Homero y la destrucción de Troya desde el canto de la locura de Aquiles; un segundo referente que viene de la herencia de la culpabilidad histórica y colectiva a partir del pasado puritano y la cultura colonial de los Estados Unidos; finalmente, una tercera vía que proviene del pasado particular de Robert Lowell encarnado en su familia aristocrática, cuyos padres representan la herencia de esa tradición histórica y cultural desde la doble relación de los Winslows que llegaron al “Nuevo Mundo” en el *Mayflower*, y por otra parte, los Lowell, llegando en 1639 a Massachusetts Bay.

Debido a la naturaleza y características del presente capítulo, aportamos aquí ciertas reflexiones en torno a la reescritura e incorporación de Rilke al universo imaginario de Lowell, sacando dicho poema de la secuencia a la que pertenece y del análisis de tal secuencia poética que hemos realizado anteriormente. Robert Lowell se sintió atraído por la vida y obra de Rilke. Las *Elegías* significaron el punto culminante del arte de Rilke (1875-1926), la suma de la experiencia poética y humana de su autor, quien expresa en sus *Elegías de Duino* uno de sus mensajes más importantes: el deber del hombre es eternizar las cosas del mundo trasvasando su

esencia a él mismo, para legarla a las generaciones futuras, reducir la vida de las cosas a espíritu, una filosofía típicamente romántica. En la décima y última elegía, afirmando finalmente el valor de la existencia e inmerso el hombre en el círculo universal del ser, el poeta celebra la muerte. De todo cuanto se le concedió en la tierra, únicamente le será permitido al hombre llevar al más allá la carga de sus propios dolores. Más allá de la metrópoli, este “vanity of human wishes” que impiden el conocimiento del dolor, surge el paisaje de los suburbios donde viven los seres más próximos a la naturaleza, niños y amantes. Aún más allá se extiende el País de las Lamentaciones: una Lamentación, mientras guía al muerto a través de esta misteriosa región, lo inicia gradualmente de forma inversa (bruscamente), gracias a la revelación de muchos símbolos, todo el curso de la humanidad, hasta que juntos en la Montaña del Dolor Originario, el hombre debe encaminarse solo hacia su sede eterna, para entrar en el círculo de la vida universal.

“The Cadet Picture of My Father” (“Jugend-Bildnis meines Vaters”) figura en la secuencia de *Imitations* entre “A Roman Sarcophagus” y “Self Portrait”:

The Cadet Picture of My Father
(For Viola Bernard)

There's absence in the eyes. The brow's in touch
with something far. Now distant boyishness
and seduction shadow his enormous lips,
the slender aristocratic uniform
with its Franz Josef braid; both the hands bulge
like gloves upon the saber's basket hilt.
The hands are quiet, they reach out toward nothing —
I hardly see them now, as if they were
the first to grasp distance and disappear,
and all the rest lies curtained in itself,
and so withdrawn, I cannot understand
my father as he bleaches on this page —

Oh quickly disappearing photograph
in my more slowly disappearing hand!

Ineludiblemente llama la atención la elección por parte de Robert Lowell de un poema tan personal como el que nos ocupa para su reescritura en lengua inglesa. Esta elección dice mucho sobre el imaginario lowelliano. Aquí estamos ante una de esas situaciones de múltiples figuraciones típicas de la poética de Robert Lowell, cuya maestría ya había demostrado en *Life Studies* (dado que es anterior a *Imitations* y *Notebook*) según veremos en el capítulo dedicado al análisis de esta secuencia lírica.

Robert Lowell logra, sin hacerlo explícito, que el lector piense en su universo familiar y especialmente en su padre, en lugar del contexto específico y original en que este poema fue creado. Pero ahora el código lingüístico es otro, el contexto es otro, la codificación del mensaje es otra. Ahora bien, en ese proceso de apropiación de la voz del hablante de Rilke en esa descripción de la fotografía del padre, Lowell incorpora las cicatrices contra las que se enfrenta el primero, así como la proyección de los sentimientos.

Según vimos en el apartado dedicado al libro titulado *Imitations*, Lowell incorpora a Rilke a su universo imaginario y cultural. En este caso, como en muchos otros de la misma secuencia lírica, el universo imaginario, la historia, y el cuerpo que incorpora es profundamente personal. Este es un proceso de asimilación, desfiguración y figuración. Pero se trata de un proceso que si nos aproximamos al contenido del poema, observamos que versa precisamente sobre la figuración y desfiguración de la figura del padre.

Todo el pasaje ocurre en la mente del hablante lírico. Su atención se centra inicialmente sobre la ausencia que siente que provoca la mirada del padre. Asimismo, la progresiva descripción física del rostro se califica a partir de la distancia. Desde este rostro se procede a realizar un énfasis inquietante sobre las manos del padre, que ahora retoman ese sentimiento de ausencia y distancia que el hablante había observado en el rostro. La técnica de la sinécdoque pictórica se activa con toda su potencia generando una profunda asimilación entre la retórica

pictórica y la retórica poética. Una sinécdoque que se desplaza desde la acumulación de significado del rostro hacia las manos. La progresión de esta imagen también va invirtiendo el sentido de la descripción de tal forma que se va incidiendo paulatinamente en la percepción y los sentimientos del yo. La descripción y figuración física, del cuerpo, se va difuminando y la imaginación del hablante va acaparando la escena. Esta progresión finaliza con una referencia profundamente metapoética en un doble proceso de encarnación del padre en la escritura del poema y la exorcización de la imagen del padre como recuerdo viviente y en la distancia del hijo. La elección del verbo “bleaches” aquí es especialmente significativa, provocando la reflexión del lector sobre los procesos de figuración y representación en el cuerpo del texto. Este soneto sin rima finaliza con un pareado final donde la distancia se recupera ahora desde la situación del hablante respecto al objeto de descripción. La sensación de inquietud a la que habíamos hecho referencia se potencia en este pareado no rimado final por la estructura de exclamación que desprende sorpresa, pero sobre todo por la asimilación de todo el proceso hacia sí mismo a través de la autorrepresentación cuya identidad se va disolviendo. Esto se describe en la sinécdoque de la mano que se asocia inquietantemente a ese énfasis realizado anteriormente respecto a la figuración del padre.

La representación del padre en la llamada elegía moderna define diversas características que conforman una parte esencial de este género poético. Pero las fórmulas adoptadas para realizar esta representación por cada poeta definen facetas esenciales en la construcción de su identidad. De esta forma, implícitamente, el yo aparece característicamente representado en este proceso. El poeta elegíaco en estos casos está tan preocupado por *identificarse* y construirse a sí mismo como de desconstruir y desfigurar a la figura paterna y por extensión las *imago*s y representaciones de la figura paterna: “Your shadow is yours. I told it so. I said it was yours. / I

have carried it with me too long. I give it back” (Mark Strand, “Elegy for My Father”, *The Stories of Our Lives*, 1973).

Los libros *Notebook* y *History* se caracterizan por realizar un ataque sistemático contra la figura patriarcal que se proyecta desde el yo como si de una encarnación del espíritu de Shelley se tratara hacia las representaciones del espacio más alto en la jerarquía del poder. Ahora bien, este proceso se complica cuando este yo busca asimilarse a estas figuras patriarcales en busca de sublimación. Este proceso de figuración de sí mismo y desfiguración del padre se realiza frecuentemente desde instancias particularmente agresivas. Tan potente es el ataque directo y brutal que realizan poetas como Berryman, Plath o Sexton, como el ataque oblicuo pero sistemático que despliega Robert Lowell. Se trata de una serie de procesos que encuentra en la culpa el motivo generador. La muerte es el referente constante. La palabra poética, la máscara que codifica el mensaje. Recordábamos en nuestra introducción cómo en “Lycidas” se construía y representaba al yo bajo el lamento elegíaco pastoral y mítico del otro. Por tanto la elegía integra la memoria del fallecido hacia quien se proyecta de forma agresiva una culpabilidad y un sufrimiento desde el cual el hablante se implica y auto-construye.

“Middle Age”, poema incluido en *For the Union Dead*, también se centra sobre la recuperación de la imagen del padre desde el presente, desde la culpa, desde la obsesión, realizada a partir de la llegada por parte del hablante lírico a la mediana edad, “middle age”, y que coincidió en vida con la biografía de Robert Lowell. Esto produce un efecto de espejo, donde el poeta en un proceso de autofiguración y autorrecuperación, se enfrenta a la figura del padre⁹². La idea que expresa el poema retoma la poesía de su libro *Life Studies* donde el padre

⁹² Recordemos de nuevo la ironía de John Berryman, específicamente en referencia a la interpretación de la influencia de los padres como “carga” inevitable, incluso como “posesión” que toda persona debe llevar consigo en forma transfigurada: “Circling a ‘P’ with an ‘A’ under it and a ‘C’ under that, for the three persons in everybody’s personality, Parent, Adult, Child, he said ‘Injunctions’ for P and wrote the verb ‘should’ by it, then ‘I will’ after A, adding ‘acts’, and finally ‘want’ after ‘C’.” (Berryman 1973).

aparece como objeto de análisis en el entorno familiar. Se trata de un poema contraído en cuatro estrofas donde el poeta tras una inicial descripción exterior depresiva, “Now the midwinter grind / is on me, New York / drills through my nerves, / as I walk / the chewed-up streets”, expresa que la figura del padre se encuentra eternamente presente en su mente y en su vida. Desde aquí, el sentimiento de culpa se expresa a través de la asimilación de palabras bíblicas, y realiza a su vez una comparación religiosa con su padre estableciendo el peso que todavía recae sobre el poeta:

Father, forgive me
my injuries,
as I forgive
those I
have injured!

You never climbed
Mount Sion, yet left
dinosaur
death-steps on the crust,
where I must walk.

La maestría de este poema radica en la conexión que se establece entre la descripción depresiva inicial sobre el invierno y las calles de Nueva York, y los dos últimos versos, que continúan esa progresión descendente, a través del verbo “walk”, cuya acción aparece unida en primer lugar a “chewed up”, y en último lugar a “death-steps”. Esta escena revela la asimilación del proceso presente con el pasado, así como la confluencia del proceso consciente con el subconsciente, cruzado desde la tercera estrofa por el marco bíblico.

Siguiendo a Eakin (1987: 87), podemos afirmar que este poema con fuertes referencias personales y biográficas, como tal acto autobiográfico es “un acto del lenguaje en el que la experiencia se transforma en símbolo.” Y aquí leemos a Stanley Kunitz en “The Portrait” (1971) donde el sentimiento de culpabilidad envuelve a las relaciones personales. El hablante lírico, al igual como sucedía en el Canto 385 de John Berryman, se veía perseguido por el suicidio del

padre⁹³. “Middle Age” (*For the Union Dead*) de Robert Lowell es un poema que, desde la diferencia, presenta interesantes analogías con ambos poemas⁹⁴:

My mother never forgave my father
for killing himself,
especially at such an awkward time
and in a public park,
that spring
when I was waiting to be born,
she locked his name
in her deepest cabinet
and would not let him out,
though I could hear him thumping.
When I came down from the attic
with the pastel portrait in my hand
with a long-lipped stranger
with a brave moustache
and deep brown level eyes,
she ripped it into shreds
without a single word
and slapped me hard.
In my sixty-fourth year
I can feel my cheek
still burning.

En la continuación del análisis de la figura patriarcal en la elegía moderna, desplazamos ahora nuestra mirada hacia la secuencia titulada “Charles River” de Robert Lowell. Esta secuencia se inicia con dos poemas que contextualizan el “momento” de escritura a la vez que describen la situación externa como percepción del hablante lírico. Pero el objetivo fundamental de estos dos poemas iniciales es mostrar la planicie interior del hablante, su estado de ánimo, su interpretación del mundo en una estrategia poética de extensión metonímica: “The sycamores

⁹³ Compruébense asimismo los libros de poemas *Death of a Naturalist* (1966) y *Field Work* (1979) de Seamus Heaney, por ejemplo, especialmente el poema “Follower” perteneciente al primero, cuya estrofa final dice así: “I was a nuisance, tripping, falling, / Yapping always. But today / It is my father who keeps stumbling / Behind me, and will not go away.”

⁹⁴ Obsérvese la elegía a Stanley Kunitz que Lowell publica en *History*: “Who else grew up in the shadow of your Worcester, Mass? / Why do I wake with a start of pathos to fear, / half-lifeless and groaning my andante - / see my no-Jew boarding school near Worcester, / class of '35 whittling . . . our 35th; / our pre-Prohibition summer cottage, / Buzzards Bay killing the grass for our croquet, / my homemade cases for fled skink and turtle, / the old world black tie dinner without wine, / the lost generation sunset, its big red rose? / It is our healthy fifty years

throw shadows on the Charles, / while the fagged insect splinters to rejoin / the infinite, now casting its loose leaf / on the short-skirted girl and long-haired escort, / and the black stream curves, as if it led a lover –”.

Es característica la percepción del yo que registra los movimientos sobre el río, especialmente reflejos de su propia imaginación. Las cosas, los coches, los insectos, incluso el río, parecen dotados de voluntad propia, de elección pensada, reflejados a través de personificaciones, o actos que presuponen ejercicios complejos de abstracción. El “fagged insect” capaz de recuperar, reunificar, el “infinito”, un concepto alienado del insecto, un concepto abstracto latiendo en la mente del hablante, cuya actividad, movimiento, y pulsación exterior interactúa con la actividad y pulsación interior.

El concepto “infinito” se encuentra en la mente del hablante. El río como registro del subconsciente. El pesimismo se observa en la adjetivación del río, “black stream curves”, “black flow”, ejemplo de la proyección de la mente del hablante. La autorrepresentación se asimila a términos onomatopéyicos “the thumping and pumping of overfevered zeal”. El río oscuro devuelve una posibilidad imaginaria, iniciado con el inquietante “if we leaned forward” y a través de la acción de introducir el dedo en el río, las imágenes se romperían, utilizando en este caso el ejemplo del reflejo de las estrellas.

Este conjunto de percepciones difuminadas que revelan el estado interior del sujeto que lo sitúa en el tiempo y el espacio, va concretando el fluir de su pensamiento como filtro de las percepciones, progresivamente, hacia una escena concreta que la mente va a recuperar en el tercer poema. El apóstrofe lírico se introduce de forma alusiva al final del segundo poema, para

we've lost, / one's chance to break in print and love his daughter. . . / We say the blades of grass are hay, and sing / the Joyful the creatures find no word to sing.”

desplegar el envoltorio de culpabilidad que rodea la escena sobre la que se extiende este fantasma del pasado que constantemente se corporiza:

My father's letter to your father, saying
tersely and much too stiffly that he knew
you'd been coming to my college rooms alone –
I can still almost crackle that slight note in my hand.
I see your outraged father; you, his outraged daughter;
myself brooding in fire and a dark quiet
on the abandoned steps of the Harvard Fieldhouse,
calming my hot nerves and enflaming my mind's
nomad quicksilver by saying *Lycidas* –
then punctiliously handing the letter to my father.
I knocked him down. He half-reclined on the carpet;
Mother called from the top of the carpeted stairs –
our glass door locking behind me, no cover; you
idling in your station wagon, no retreat.

La escena que nutre el poema proviene de una agresión que realizó Lowell sobre su padre al tumbarlo de un golpe. La razón fue una carta absurda que el padre de Lowell dirigió al padre de quien por entonces era novia del propio Robert Lowell. Éste solía recibir su visita en el colegio donde estudiaba por entonces. Se trata de una escena que le perseguiría toda su vida, tal vez como representación de la acumulación de todos los sentimientos de culpa que Lowell proyectaba sobre su figura.

El hablante adopta un tono conversacional de diálogo con el apóstrofe lírico, quien era por entonces novia de Lowell (“My father’s letter to your father...you’d been coming to my college rooms alone”) un tono confidencial sobre cuyo mensaje hace ineludiblemente partícipe al lector. Existe cercanía entre el hablante y el apóstrofe, y entre el mensaje y el lector. Pero existe, en cambio, distancia entre el hablante y la tercera persona, el padre, como sujeto ausente. Se trata de la elaboración de un recuerdo en forma de culpa que se expresa poéticamente, y por tanto el tú del poema también se encuentra ausente. Aquí, entonces, se invoca la ilusión de la presencia potenciada por ese tono confidencial.

En el cuarto poema se explicita la relación entre la escena y la palabra, entre el hecho y su verbalización: “I do not know how to unsay I knocked you down.” Es precisamente en esta relación esencial entre el hecho y la palabra, entre la imaginación y su formulación verbal, donde radica la mayor clave interpretativa. Resulta decisiva la estructura pronominal del tercer poema. Según venimos observando, el poema se encuentra estructurado en función de ese diálogo íntimo y ficticio entre el hablante y el apóstrofe. Ahora bien, este es el envoltorio lingüístico que recubre una profunda fuerza intencional que se proyecta sobre el yo y su representación.

Aquí dos aspectos llaman la atención intensamente. En primer lugar, la viveza con que la memoria recupera el recuerdo a través de su visualización y su posterior expresión poética. En segundo lugar, la representación del yo que ocupa la mayor parte del poema, y donde aparece caracterizado a través de la afectación nerviosa y la imaginación literaria. La referencia a “Lycidas” de John Milton resulta algo descontextualizada en el contexto del poema. Pero justamente por ello añade actualidad y veracidad al pasaje en cuestión porque así funciona la mente de Lowell. Inmediatamente se proyectará sobre el exterior la imaginación. Desde el momento de escritura y evocación del hecho, la tradición que se proyecta es la famosa elegía de Milton, una elegía que se caracteriza entre otras cosas por la proyección de la presencia del yo en un poema cuya tradición genérica versa sobre el lamento de otra persona.

La secuencia “Charles River” progresa en el cuarto poema hacia la proyección agresiva del hablante hacia ambos padres. Se trata de la reescritura de un poema anterior titulado “Rebellion” incluido originalmente en el libro *Lord Weary's Castle*, y que hemos analizado previamente en nuestra introducción general con motivo de la reflexión y exploración de la estrecha relación entre identidad y culpabilidad en el sistema imaginario de Robert Lowell.

Una especie de remordimiento envuelve el recuerdo en este poema. Aquí se sigue incidiendo en la escena del poema anterior con un verso que apunta directamente a la figura de Shelley, quien encarna un ejemplo clásico de rebelión frente a su padre y a todas aquellas representaciones de la figura patriarcal extendiéndose hacia los reyes y la figura divina en último término: “There was rebellion, Father, when the door slammed . . . / front doors were glass then. . . and you hove backward rammed / into the heirlooms [...]”, pero el recuerdo fluctúa entre impresiones concretas y abstractas dejando una sensación de absurdo inserto entre objetos cotidianos y triviales. La memoria, por tanto, evoca una escena de proyección de culpabilidad para proceder en el quinto poema a una profundización en la huella dejada por ambos en la imaginación. La evocación se torna más agresiva: “If the clock had stopped in 1936 / for them, or again in '50 and '54 – / they are not dead, and not until death parts us, / will I stop sucking my blood from their hurt.” En el ejemplo del poema de Mark Strand vimos cómo el sujeto necesitaba verbalizar el acto de despojarse de la sombra y de la carga del recuerdo del padre. En el caso de esta secuencia de Lowell, la expresión verbal existe, la culpabilidad, el remordimiento, y el sufrimiento también, pero el recuerdo permanece. La mente reconoce que los padres no están muertos, ya que el recuerdo está tan vivo que incluso el yo se nutre de sí mismo.

Los versos finales de este poema son especialmente interesantes debido a la segunda intención que conllevan: “I struck my father; later my apology / hardly scratched the surface of his invisible / coronary. . . never to be effaced.” Los términos “surface” y “effaced” hacen referencia a todo aquello que se encuentra escondido, latente bajo la superficie, sentimientos que empujan por aflorar pero que nunca se muestran abiertamente, únicamente permean la imaginación de dolor. A su vez, son versos que reflexionan sobre el absurdo que se encuentra bajo la realidad cotidiana. Y aquí leemos cómo la estructura profunda subvierte la estructura superficial.

Fue Ted Hughes quien dejó indicado que Lowell sirvió de inspiración a Sylvia Plath para que progresara a partir del libro de poemas *The Colossus* liberándose así de los límites formales de sus primeros textos: “Reading Lowell in 1958 had really set her off to break through whatever blocks there were...She had tried for a way out through Robert Lowell’s early manner of writing” (Hughes 1994). Hughes, entonces, puso sobre la pista a la crítica en general para buscar similitudes o paralelismos entre poemas concretos, entre los que se suele destacar la relación entre “Thanksgiving’s Over” (*The Mills of the Kavanaughs*) de Robert Lowell y “Daddy” (*Ariel*) de Sylvia Plath, y por ejemplo, “My Last Afternoon With Uncle Devereux Winslow” (*Life Studies*) y “The Babysitters” (*The Colossus*).

En cuanto a la construcción del sistema imaginario de Sylvia Plath, interesa apuntar dos hechos fundamentales. En primer lugar, la importancia de la figura del padre, tanto en su vida como en su actividad creativa. En segundo lugar, el proceso de identificación con modelos o arquetipos de sufrimiento. Al igual que los poetas de la “Middle Generation”, en el caso de Sylvia Plath, la actividad creativa surge a raíz de altas dosis de sufrimiento acompañado de períodos de “mania” imaginando al poeta y su función dotados de un simbolismo envuelto por un aura de profecía y sacrificio. Esto produce que se eleve el yo a categorías más altas, interpretando la relación entre la vida y el arte como una relación en último término mítica: el arte entendido como una fantástica ritualización de la violencia. En este sentido, se ha indicado en muchas ocasiones la función profética del yo en la obra de Plath, sobre todo en relación con la visión de su propio suicidio al situar la yoidad en el centro de los poemas, cuyo máximo exponente en la secuencia podríamos considerar que es el poema “Lady Lazarus”. En relación con esto, cabe decir que Sylvia Plath sufrió tres crisis fundamentales a lo largo de su vida: la muerte de su padre

en 1940 cuando ella acababa de cumplir los ocho años la marcó profundamente; su intento de suicidio en agosto de 1953; y la ruptura matrimonial en el verano de 1962.

La abstracción de los motivos y símbolos generadores de sufrimiento – arquetipos – acerca ineludiblemente a poetas complejos como Robert Lowell, John Berryman y Sylvia Plath. Observaremos que la influencia es recíproca. Si Lowell influyó decisivamente sobre Plath, en ciertos poemas de John Berryman se observa la influencia de ésta última sobre el autor de los *Dream Songs*. De una potencia extraordinaria es el Canto 172 de John Berryman, poema que desprende una mezcla de simpatía, admiración, respeto y poesía, en una creación de versos extraordinarios como la expresión de la geografía o anatomía del dolor, como si el dolor se pudiera recorrer, analizar, auscultar, asimilando elegíacamente el rostro del suicidio como abstracción, al rostro de Sylvia Plath como concreción:

Your face broods from my table, Suicide.
 Your face came on like a torrent toward the end
 of agony and wrath.
 You were christened in the beginning Sylvia Plath
 and changed that name for Mrs Hughes and bred
 and went on round the bend

till the oven seemed the proper place for you.
 I brood upon your face, the geography of grief,
 hooded, till I allow
 again your resignation from us now
 though the screams of orphaned children fix me anew.
 Your torment here was brief,
 [...]

En “Dream Song 153”, Sylvia Plath aparece entre las víctimas de lo que Berryman denomina la “wretched generation” donde se incluye a Roethke, Blackmur, Jarrell, y Schwartz. El temprano suicidio de Plath llevó a Berryman a incluir su vida y obra como formante de su imaginario personal hasta el punto de interpretar el suicidio de Plath como augurio del suyo

propio y como resultado ineludible de la trayectoria y sacrificio del poeta.⁹⁵ En numerosas ocasiones ha sido mencionada la influencia del poema “The Tulips” de Plath sobre Berryman en la asimilación consciente del mismo que proyecta en “Dream Song 92”.

La flor que da nombre al título del poema de Plath funciona como el reflejo que realiza la naturaleza de toda otredad que contiene el propio yo. Ese reflejo aparece como una revelación dolorosa, desfigurando al yo literalmente en el caso del poema de Plath: “And I see myself, flat, ridiculous, a cut-paper shadow / Between the eye of the sun and the eyes of the tulips, / And I have no face, I have wanted to efface myself.” Esta desfiguración es el resultado de un proceso que sufre el yo en busca de la regeneración, para lo cual se utiliza la metáfora del enfermo en el hospital, tal como sucede con el hablante lírico del poema “The Operation” de W. H. Auden. En ambos casos es característica la utilización del color blanco como exponente cromático de esa regeneración, siendo a su vez un elemento inquietante y perturbador ya que viene asociado a la atmósfera funcional, metalizada y fría del hospital. En la estrofa final, el símbolo del mar se utiliza claramente como elemento de regeneración cíclica en contraste con la personificación estática de las paredes:

The walls, also, seem to be warming themselves.
The tulips should be behind bars like dangerous animals;
they are opening like the mouth of some great African cat,
and I am aware of my heart: it opens and closes
Its bowl of red blooms out of sheer love of me.
The water I taste is warm and salt, like the sea,

and comes from a country far away as health.

⁹⁵ La serie de suicidios de poetas y escritores, especialmente en lo que al círculo cercano a Robert Lowell se refiere, así como la interpretación histórica de esta generación como “poetas malditos”, obsesionaba a Lowell. El libro *Day by Day* (1977) concentra esta obsesión, siendo de especial interés los poemas “For John Berryman” y “Suicide”. En la primera estrofa unos versos entre paréntesis expresan: “Yet really we had the same life, / the generic one / our generation offered / (*Les Maudits* – the compliment / each American generation / pays itself in passing): / first students, then with our own, / our galaxy of grands maîtres, / our fifties’ fellowships / to Paris, Rome and Florence, / veterans of the Cold War not the War.”

“Dream Song 92” abre el libro V de la secuencia *His Toy, His Dream, His Rest*:

Something black somewhere in the vistas of his heart.

Tulips from Tates teased Henry in the mood
to be a tulip and desire no more
but water, but light, but air.
Yet his nerves rattled blackly, unsubdued,
& suffocation called, dream-whiskey'd pour
sirening. Rosy there

too fly my Phil & Ellen roses, pal.
Flesh-coloured men & women come & punt
under my windows. I rave
or grunt against it, from a flowerless land.
For timeless hours wind most, or not at all. I wind
my clock before I shave.

Soon it will fall dark. Soon you'll see stars
you fevered after, child, man, & did nothing, -
compass live to the pencil-torch!
As still as his cadaver, Henry mars
this surface of an earth or other, feet south
eyes bleared west, waking to march.

La indeterminación del impactante primer verso envuelve la descripción. La inmensidad del sufrimiento ocurre detrás de los párpados en lo que parece una extensión del “humor” del primer verso del primer Canto de la secuencia poética 77 *Dream Songs*: “Huffy, Henry hid the day”, donde el espacio vacío representa una pausa intencionada en el ritmo del verso, pero también un cisma, un abismo donde el silencio significa. Todo es de color negro, oscuridad. El espacio interior es un ahogamiento, y así la proyección sobre el espacio exterior, representado formalmente por la aliteración dentoalveolar en /t/ junto a esa inquietante referencia a la casa de los Tate, cuyo jardín parece hacer reaccionar el subconsciente en una asociación terriblemente sublime. Pero es el espacio del hablante, su espacio, y no recibe gratamente al “otro”. No permite que el “otro” lo invada. El juego fonológico entre “window”, “wind” y “wind” (homógrafo)

permite trasladar la conjunción de sensaciones hacia una sutil ironía sobre el tiempo. Se hace coincidir la breve aparición del apóstrofe con la repetición, con el eco del futuro como presencia inexorable de la muerte. No hay primavera en la mente de Henry. Hay tulipanes rojos desencadenantes del mecanismo asociativo: únicamente la asociación oscura con ese paso inexorable, con la vida y obra de Plath, con la rica ambigüedad de que hoy también hay que afeitarse y empezar a caminar.

En el poema "Obit" perteneciente al libro *Notebook* (1969) de Robert Lowell, el hablante lírico expresaba: "I'm for and with myself in my otherness." El narrador en primera persona de uno de los cuentos breves de Plath expresa un desplazamiento del yo en relación con la realidad objetiva: "the awful birthday of otherness": "As from a star I saw, coldly and soberly, the separateness of everything. I felt the wall of my skin: I am I." Si el nacimiento significa alteridad, entonces también la regeneración o el renacer pasa por ese espacio del "otro", desde el punto de partida de la otredad del lenguaje. Así, "yo" soy "yo" implica "yo" soy "otro". Se trata asimismo desde una interpretación arquetípica de una Recreación (Frye 1988 (1980)) que tiene su "modelo" en la Biblia.

Ian Sansom⁹⁶ en su reseña sobre el libro *Birthday Letters* propone leer *Ariel* desde otra perspectiva, dado que los poemas del primero proyectan informaciones y materiales vistos desde otro punto de vista. Este poema cobra especial interés bajo la óptica de la biografía de Sylvia Plath, dado que la información sobre la relación entre el yo y el padre en el contexto poemático es mínima. Otto Plath se suicidó cuando Sylvia tenía diez años, víctima de una gangrena a raíz de un

⁹⁶ Sansom, I. "I was there, I saw it". *London Review of Books* 8, 19 de febrero, 1998: "Ten pages into the new collection, in the poem 'Sam', which refers back to the runaway-horse incident described in Plath's poem 'Whiteness I Remember', Hughes imagines himself as the stallion and writes: 'When I jumped a fence you strangled me. . . / Flung yourself off and under my feet to trip me / And tripped me and lay dead. Over in a flash.' Reading this account of a trampling throws a new light on Plath's remarks about 'The boot in the face' in 'Daddy' and the 'crunch of my man's boo'" in 'Ode for Ted'. The boot, it seems, was on the other foot." (Ian Sanson 1998: 8)

accidente por la cual tuvieron que amputarle una pierna, además de conllevar una grave enfermedad diabética. Sylvia, cuando su madre le contó lo sucedido, reaccionó con las siguientes palabras: "I'll never speak to God again". El narrador de *The Bell Jar* recuerda a su padre como "my German-speaking father...came from some manic-depressive Hamlet in the black heart of Prussia" (Plath 1966: 34). El recuerdo, el vacío brutal dejado por la ausencia, el dolor de la pérdida, el sentimiento de culpa, conectan estrechamente en vida y obra a John Berryman y Sylvia Plath. Ambos experimentan un sentimiento de angustia que lleva a buscar respuestas en lo más esencial del ser humano, intentando destrozarse el cuerpo del padre para encontrar respuestas que saben que son inexistentes. En la novela inacabada de John Berryman, *Recovery* (1973) se relata la lucha contra el alcoholismo en una "entrevista con la vida" tal como interpreta Saul Bellow la vida de Berryman⁹⁷.

En una historia que cuestiona los límites entre realidad y ficción (nos referimos a la novela inconclusa titulada *Recovery*, publicada póstumamente en 1973), el narrador expresa respecto al suicidio de su padre: "God was a son of a bitch who had allowed Daddy to go mad with grief and fear" (Berryman 1973: 233). En cualquier caso, tanto en Plath como en Berryman se produce una identificación con el arquetipo del dolor: Cristo. Así es también el caso de Anne Sexton, en "All My Pretty Ones": "My God, father, each Christmas Day / with your blood, will I drink down your glass of wine?". Recordemos, asimismo, el poema "Dream Song 384" (John Berryman, *His Toy, His Dream, His Rest*) donde el hablante lírico escupe sobre la tumba de su padre en una confusión del sentimiento de culpa que provoca la ira existencial del hijo.

⁹⁷ Prólogo de Saul Bellow en: *Recovery* de John Berryman, Londres: Faber and Faber, 1973, pp. ix-xiv.

“Daddy”⁹⁸, compuesto por dieciseis estrofas, está estructurado en torno a la cohesión semántica, fonológica, y sintáctica, al fundamentar la codificación del mensaje sobre el apóstrofe “you” que aparentemente corresponde con “Daddy” tal como se explicita en las estrofas 3, 14, 15 y 16. En el nivel fonológico existe una fuerte carga sobre el fonema vocálico largo /u:/ canalizado a través del verbo “do”, el pronombre “you”, el sustantivo “Jew”, la preposición “through”, etc. El primer verso ya anuncia este hecho, enfatizando el pronombre y el verbo “do”:

You do not do, you do not do
any more, black shoe
in which I have lived like a foot
for thirty years, poor and white,
barely daring to breathe or Achoo.

Este inicio del poema resulta algo enigmático ya que no se explicita a quien se refiere el apóstrofe hasta la segunda estrofa. Por otra parte, este apóstrofe se caracteriza en primer término por la negación de la acción. El hablante lírico indica la vivencia de una experiencia negativa, cuya metáfora va a ser característica a lo largo del poema, estableciendo un juego lingüístico entre “black shoe” y “foot”. En el primer verso de la estrofa citada se está jugando con la expresión “this just will not do”. En el segundo verso se sigue jugando con expresiones de tipo popular, en este caso con el “nursery rhyme” que versaba “there was an old woman who lived in a shoe”. Esta rima es la que se establece desde el inicio del poema, y se asocia con la identificación psicológica con la mujer adulta. Desde esta perspectiva existe cierta asimetría entre

⁹⁸ Jacqueline Rose en su análisis crítico sobre la poética de Sylvia Plath utiliza el método psicoanalítico (Rose 1991: 205-238), y aplica las teorías de Lacan a un poema de la complejidad de “Daddy” (*Ariel*). Esta secuencia poética junto a *Life Studies* de Robert Lowell se encuentran en el trasfondo de la poética de Sharon Olds, cuya secuencia *Burn Center* concentra múltiples motivos esenciales de la presión psicológica. El poema “The Ideal Father” es especialmente duro. La circularidad se establece entre los primeros y los últimos versos como sigue: “When I dream you, Dad, you come into the dream / clean, *farouche*, *gesundheit*, feral /fresh face, physically exact – [...] // After all he has / daughters to protect, laying his perfect / body over their sleep all night along.”

la forma y el contenido. Según venimos observando se reproduce el ritmo de una canción de cuna para expresar un profundo sentimiento de culpa.

La referencia al contexto extratextual vuelve a aparecer en la mención explícita de la edad que tenía Sylvia Plath por entonces. Según Jaqueline Rose,

[...] it is the form of that sequence [se refiere al proceso descrito en el poema que procede desde la victimización hacia la venganza] which has allowed the poem to be read purely personally as Plath's vindictive assault on Otto Plath and Ted Hughes [the transition from the first to the second mirroring the biographical pattern of her life]. (Rose 1991: 223)

El color blanco en la poética de Plath suele acompañar la imagen del yo unido al proceso de renovación. Este proceso es también descrito en muchas ocasiones a través de la metáfora del mar, en renovación constante. El mar es en la poética de Plath el símbolo generador, la matriz, por excelencia, un elemento en constante movimiento. Frente al mar, sitúa en los poemas de *Ariel* su par antitético, la estatua petrificada, marmórea, lo estático. En “Daddy” observamos acaso un autorreconocimiento en el color blanco, así como la definición del apóstrofe, del padre en este caso, como una estatua gris. De nuevo la figura del padre se encuentra despersonalizada y elevada a arquetipo, “a bag full of God”, imagen desacralizada frente al cual el “yo” se inscribe como el “otro” en un proceso de búsqueda de presencia textual a través del lenguaje poético:

Daddy, I have had to kill you.
You died before I had time –
marble-heavy, a bag full of God,
ghastly statue with one grey toe
big as a Frisco seal

and a head in the freakish Atlantic
where it purs bean green over blue
in the waters off beautiful Nauset.
I used to pray to recover you.
Ach, du.

Siguiendo la idea de la necesidad por parte del yo de imprimir presencia en el texto, definido como el “otro”, se identifica ahora, tal como sucedía en “Lady Lazarus” con la figura arquetípica del sufrimiento – judío – frente a la figura arquetípica del verdugo – nazi. Es aquí donde encontramos el punto álgido del proceso de humillación, por una parte, y de la ritualización de la violencia por otro, cuyo logro poético se registra en la verbalización tanto de esa violencia como de la locura. Resulta especialmente interesante en este contexto la reflexión explícita sobre el uso del lenguaje expresado en el poema y que podríamos definir como el lenguaje de la alteridad. El “lenguaje del otro”, consecuentemente, es anulado por el lenguaje del nazi, por “the German tongue” cuyo sujeto – “ich” – se impone con su “language obscene” sobre el “yo” (lenguaje de la yoidad) que es el “otro”, cuya voz también se ve anulada:

It stuck in a barb wire snare.
 Ich, ich, ich, ich,
 I could hardly speak.
 I thought every German was you.
 And the language obscene

An engine, an engine
 Chuffing me off like a Jew.
 A Jew to Dachau, Auschwitz, Belsen.
 I began to talk like a Jew.
 I think I may well be a Jew.

Incluso la repetición obsesiva del pronombre de primera persona en alemán “ich”, fonéticamente rima de naturaleza asonante con “speak”, concediendo poder al apóstrofe poemático “you” el poder del verdugo al transfigurarle en el contexto del poema en pronombre de primera persona. La estructura repetitiva crea un eco del apóstrofe que ahora se va apoderando del poema – y por extensión se apodera del “yo” – cuando al principio del mismo partía como la

negación de la acción. En la décima estrofa aparece el famoso verso que tanto ha dado que hablar en el discurso crítico:

[...]
Panzer-man, panzer-man, O You –

Not God but a swastika
so black no sky could squeak through.
Every woman adores a Fascist,
the boot in the face, the brute
brute heart of a brute like you.

De esta forma, el padre se convierte en entidad semiótica, en signo cargado de significado. En este momento de máxima autorrealización del poema, la figura paterna se convierte en una figura sublime, a la vez despreciable y atractiva, provocando en el sujeto los sentimientos de atracción y repulsión, de deseo y temor. Por otra parte, el mensaje en estos versos está abierto a interpretación dado que desde el punto de vista de la ambigüedad e indefinición del agente, no se aclara gramaticalmente quien es el que inflige la acción sobre el “otro”. La posibilidad, entonces, es doble: o bien el “yo” se sitúa en identificación con el “otro”, o bien se sitúa en confrontación con el “otro”. Desde esta perspectiva, de nuevo el proceso de humillación y violencia viene unido a la creación jerárquica del espacio. En este conflicto violento de conciencias – proceso que Sartre daría en llamar “internal hemorrhage”– el proceso de humillación que conlleva ineludiblemente una relación de reciprocidad entre el yo y el otro que afecta profundamente a la naturaleza de la identidad. En la humillación, el yo se define negativamente en relación con el otro estableciendo, por tanto, una estructura asimétrica. Nos encontramos en este caso con una compleja relación de necesidad del otro y de humillación del otro y que confundidos desembocan en la ritualización a través de su verbalización.

Si en la primera parte del poema la figura del padre se caracterizaba como una estatua gris de mármol, inactiva, aunque con el poder que infiere su propia presencia, la presencia del pasado, a medida que el poema progresa, esta perspectiva varía⁹⁹. La caracterización del padre por el color negro se intensifica, así como todos los signos que vienen unidos a su imagen. Asimismo, según hemos visto, también se caracteriza por la capacidad de acción que proyecta sobre la hija. Ahora bien, debemos considerar que está acción se encuentra en la mente del sujeto, de la hija, quien rememora los hechos pasados. Estos recuerdos se centran en la última parte del poema, las seis estrofas finales, en el intento por parte del yo del reencuentro con el padre desde la autodestrucción. Para ello, se produce un nuevo cambio de perspectiva. Ya no es el padre el que se encuentra en el centro del poema, sino el yo, que al igual como ocurría en “Lady Lazarus” busca su disolución, su desmembración, para, desde las cenizas, resurgir, resucitar como el Fénix legendario. La yoidad, a través del hablante lírico, toma el control de sí misma, de su propia vida, por primera vez. Se trataría acaso de una autoafirmación a través de procurar la muerte de su padre. Los recuerdos sobre su padre han dominado su vida desde que Plath era una niña. Así, observamos una progresión desde el primer verso en la primera estrofa: “You do not do, You do not do / any more”.

En este cambio de perspectiva, por ejemplo en la estrofa decimotercera, el hablante lírico expresa cual era el significado de la figura paterna modulado en la imaginación: “I made a model of you, / A man in black with a Meinkampf look / And a love of the rack and the screw.” En este

⁹⁹ Según venimos observando, la “perspectiva”, utilizado como sinónimo de “focalización” o “punto de vista”, tiene una importante tradición en la crítica literaria, sobre todo en la novela, representado fundamentalmente por Genette (1972), Uspensky (1973), Fowler (1977), y Stanzel (1984). Se considera a la perspectiva como un modo de controlar la información en función de si la acción es vista a través de la conciencia de un narrador o de uno o unos personajes. De esta forma, Fowler, siguiendo a Uspenski, distingue entre perspectiva interna y perspectiva externa. En la primera, el mundo de la novela se filtra a través del pensamiento de los personajes (monólogo interior, soliloquio, “free indirect discourse” y “narrative report”). En la segunda se impone el punto de vista del narrador, y los pensamientos y sentimientos de los personajes no se revelan al lector de forma directa, sino manipulada o filtrada a través de ese narrador.

cambio, entonces, observamos que es el yo quien realiza la acción mentalmente, devolviendo a la figura del padre a su estado estático inicial, marmóreo. El padre sigue con el control de su vida.

En la penúltima estrofa aparece una tercera persona junto al apóstrofe poemático. Se produce una asimilación entre la segunda persona y la tercera desde el punto de vista de la primera. En otras palabras, el yo vuelve a elevar al nivel arquetípico aquella figura masculina que en su imaginario *representa* todo el poder negativo de la opresión paterna, bien sea su padre, bien su marido. Esta tercera persona, entonces, unida en el imaginario del sujeto con el padre y con el vampiro, es asimilada como entidad semiótica que se ha ido cargando de significado a lo largo del poema. De nuevo, la información que se ofrece al lector sobre el contexto del poema es mínimo. Por ello, si acudimos al archivo biográfico, esta penúltima estrofa puede leerse a la luz de las claves que conectan ambas realidades. En este sentido, el pronombre de tercera persona coincidiría con Ted Hughes:

If I've killed one man, I've killed two –
the vampire who said he was you
and drank my blood for a year,
seven years, if you want to know.
Daddy, you can lie back now.

There's a stake in your fat black heart
and the villagers never liked you.
They are dancing and stamping on you.
They always *knew* it was you.
Daddy, daddy, you bastard, I'm through.

Estas estrofas finales vuelven a expresar la ambigüedad de las estrofas iniciales. Las preguntas que surgen son varias, mientras que las respuestas son pocas o bien respuestas sobre las cuales es complicado vertir evidencia. La conexión entre ambas realidades produce la identificación del suicidio del padre, el intento de suicidio por parte de Sylvia a los veinte años, la presencia del padre recuperado en la imaginación del yo en la figura del marido. En este sentido,

vuelve a aparecer la conexión entre la atracción y la repulsión del objeto del deseo, una sublimación experimentada por el sujeto, cuya voz se torna inquietantemente erótica. Las imágenes de la muerte y el sexo se funden en expresiones y términos como “drank my blood”, “a love of the rack and the screw”, “worm through”, “you can lie back now”, “stake”. A pesar de la ambigüedad creada a partir del más o menos lenguaje metafórico de este final del poema (cuyo tropo dominante ha sido la metonimia) el tono de los últimos versos siguen expresando la venganza que rige sobre el poema. Esta venganza viene indicada a través de la expresión “I’m through”, donde la yoidad ha encontrado finalmente su lugar. Así, el suicidio es la victoria del yo, un encuentro y un desencuentro simultáneo, una búsqueda de presencia a través de la impresencia, una confirmación del arte en el poema. En este sentido, el poema requiere una lectura más genérica y menos personal, ya que la utilización de los arquetipos formantes del imaginario individual asimilados a partir del imaginario colectivo aparece como proceso fundamental donde el sujeto eleva el yo a través del sacrificio del cuerpo, el suicidio, al nivel del mito. De esta forma, Plath está matando de forma ritual y simbólica tanto al padre como al marido, tratándose de un proceso de regeneración a través del mágico ritual del arte¹⁰⁰.

El poema “A Picture of Otto” de Ted Hughes, publicado en *Birthday Letters*, es el poema que dialoga con “Daddy” de Sylvia Plath. En primer lugar, llama la atención el título del poema,

¹⁰⁰ “Daddy” y “Lady Lazarus” están íntimamente conectados con un poema que data del año 1959 titulado “Electra on Azalea Path”. Este título contiene diversos significados, el primero de ellos en relación con la mitología. Aunque las leyendas conocen varios personajes con el nombre de “Electra”, nos interesa la leyenda que describe a Electra como hija de Agamenón y Clitemnestra. La leyenda cuenta que Electra, que huyó de una muerte cercana fue tratada como una esclava tras el asesinato de Agamenón por Egisto y Clitemnestra. Ésta es quien salvó a su hija ante Egisto. La historia se centra ahora sobre la preocupación de Egisto respecto a la posibilidad de que Electra tenga descendencia para en un futuro próximo vengar la muerte de Agamenón. Por otra parte, el título también hace referencia al “complejo de Electra” descrito por Freud, y que se resume en el fuerte deseo sexual de la hija por el padre. En el poema se produce, a raíz de la especialidad del padre, las abejas, y su fuerte simbolismo sexual, una combinación entre la autodestrucción – el suicidio – y la atracción sexual. La cuarta estrofa vuelve a sacar a relucir la leyenda mitológica en referencia al sacrificio de Ifigenia,

indicativo de que Hughes es capaz de crear mayor distancia en lo que a la figura del padre Sylvia, Otto Plath, se refiere. El hecho de nombrarle explícitamente también hace referencia al intento de confrontación con la figura que Plath invoca en “Daddy” y que hacia el final del poema, según hemos visto, se asimilan ambos en el arquetipo de la figura paternal. Este acto de nombrar que efectua Hughes a través del título “A Picture of Otto” revela asimismo un intento de separar su ser de la esencia de Otto. En este sentido el nombre propio funcionaría como una barrera física, un envoltorio hermético que impediría la transfiguración.

Las referencias explícitas al poema de Plath se producen como dictadas por pulsaciones, “you stand there at the blackboard”, pero el momento de máxima autorrealización se produce cuando el hablante lírico se confronta directamente con la personificación del padre quien acaba de salir de la tumba en una referencia a la invocación imaginaria que realiza el yo en “Daddy”. En este sentido, este poema funciona como un inquietante espejo en el que el hablante lírico vuelve a invocar al padre, Otto, en la utilización del apóstrofe que también era uno de los formantes estructurales de “Daddy”:

A big shock for so much of your Prussian backbone
 as can be conjured into poetry
 to find yourself so tangled with me –
 rising from your coffin, a big shock

to meet me face to face in the dark adit
 where I have come looking for your daughter.
 You had assumed this tunnel your family vault.
 I never dreamed, however occult our guilt.

A continuación, en las estrofas siguientes se expresa la elevación a la categoría de mito en lo que al padre se refiere, y el hablante lírico reconoce que llegó tarde en la formación del

quien invocó a los vientos que condujeron a los griegos a Troya, así como la referencia a la alfombra roja que llevó a Agamenón a su muerte a la vuelta de las batallas.

imaginario de la hija para poder haberle sustituido. Asimismo, equipara el imaginario de la hija con lo que describe como “underworld” y “her Heart’s home”, un lugar donde ambos deben permanecer ineludiblemente. El tono de estos versos parece expresar la idea de que este yo que habla debe intentar convivir con este hecho, cuyas alusiones extratextuales inevitablemente llevan al lector a realizar conexiones con la realidad extratextual:

Your ghost inseparable from my shadow
 as long as your daughter’s words can stir a candle.
 She could hardly tell us apart in the end.
 Your portrait, here, could be my son’s portrait.

I understand – you never could have released her.
 I was a whole myth too late to replace you.
 This underworld, my friend, is her Heart’s home.
 Inseparable, here we must remain.

En el final del poema se impone una descripción macabra que resulta desencajada de la progresión que sufría la mente dolida del yo poemático. La referencia a la primera guerra mundial y al poeta de lengua inglesa que de forma tan vívida expresó los horrores de la guerra, Wilfred Owen¹⁰¹, inicialmente sorprende, aunque es como si Hughes necesitara un referente tanto de la realidad objetiva como de la realidad literaria, en definitiva, intertextual, para mayor cobijo de la idea que está pretendiendo elaborar. Ahora bien, también parece que tal desacralización es absolutamente estratégica en un intento de bajar del cielo al infierno la imagen grotesca de “Otto”, un cuerpo más en una tumba más. De esta forma, aquello que se anunciaba al principio del poema se representa ahora, en un final donde el yo intenta bajar el mito a lo más físico del ser

¹⁰¹ La referencia a Wilfred Owen (1893-1918) no es aleatoria en absoluto. De hecho, Hughes le dedicó un artículo que tituló como “The Unfinished Business”, del cual destacamos las siguientes palabras: “The enemy was not Germany. The only German in his poems – in “Strange Meeting” – is one he has been made to kill, who calls him “my friend”, and who turns out to be himself (lo cual muestra parte de la ironía en la utilización de la referencia en el poema). The real enemy is the Public Monster of Warmongering Insensibility at home. For England, the Great War was, in fact, a kind of civil war (still unfinished – which helps to explain its meaning for modern England, its hold on our feelings, and why Owen’s poetry is still so relevant) (Hughes 1994: 43).

humano, a la desmitificación espiritual y desacralización tal como se encuentra representado por “El Cristo” de Holbein. Para observar mejor esta estrategia, veamos la primera estrofa en comparación con el final del poema:

You stand there at the blackboard: Lutheran
Minister manqué. Your idea
of Heaven and Earth and Hell radically
modified by the honey-bee’s commune.

[...]

Everything forgiven and in common –
not that I see her behind you, where I face you,
but like Owen, after his dark poem,
under the battle, in the catacomb,

sleeping with his German as if alone.

Hughes elabora su poema enriqueciéndolo con ataques contra los ecos del poema “Strange Meeting”: ingleses contra alemanes, ambos están en el “infierno” y ambos comparten múltiples similitudes (“And by his smile, I knew that sullen hall, / By his dead smile I knew we stood in Hell”), ambos están “muertos”, la batalla sigue su curso sobre ellos. La doble dimensión dialógica añade una gran riqueza, incluso de tintes keatsianos, al poema. Detengámonos, por ejemplo, en el verso de Hughes “after his dark poem” en referencia a “Strange Meeting” de Wilfred Owen que finaliza así: “I knew you in this dark; for so you frowned / Yesterday through me as you jabbed and killed. / I parried; but my hands were loath and cold. / Let us sleep now...” El último verso del poema de Hughes, como conclusión al mismo retoma estos versos de Owen: “Sleeping with his German as if alone”.

2.8 Notebook: For Robert Kennedy.

“When I was introduced to him he gave me the kind of compliment that indicated he’d really read the book, so I said to him ‘You’re the first President who’s treated your peers as equals” (Lowell en Hamilton 1983: 299). Estas son las palabras que Robert Lowell dirigió a John F. Kennedy cuando le presentaron en una cena en la Casa Blanca en honor a André Malraux, el ministro francés de cultura. Sin embargo, posteriormente Lowell interpretaría el acercamiento de los círculos de la presidencia hacia los círculos intelectuales como una situación de “window dressing”, ya que en esos momentos la séptima flota era enviada a Vietnam y se hablaba de una nueva invasión de la isla de Cuba. Estos dos frentes de la política norteamericana se vio frontalmente contrarrestada por una gran parte de la opinión pública y amplios sectores de la sociedad, entre los que se contaban un gran número de intelectuales.

Por entonces la comunicación entre Edmund Wilson y Robert Lowell era fluida. Wilson también fue invitado a la fiesta mencionada en la Casa Blanca, y Lowell expresó en una carta que Wilson era el único que no se dejaba adular por los políticos manteniendo así su integridad. El tono y contenido de la carta puede ilustrarse con las siguientes palabras:

But I feel we intellectuals play a very pompous and frivolous role – we should be windows, not window-dressing. Then, now in our times, of all times, the sword hangs over us and our children, and not a voice is lifted. I thought of all the big names there, only you acted like yourself. (Lowell en Hamilton 1983: 299)

John F. Kennedy fue el presidente electo más joven (43 años) y el primer católico de la historia de los Estados Unidos ejerciendo un giro radical en la historia de la posguerra norteamericana. Precisamente una historia que fue detenida brutalmente debido a su asesinato en noviembre de 1963. Kennedy planteó una política de renovación frente al continuismo que

defendía Nixon respecto al periodo de gobierno de Eisenhower. El asesinato de Kennedy el 22 de noviembre de 1963 puso fin a una etapa de esperanza y expectativas y sumió a la nación en duelo. El impacto de su muerte afectó a casi todos los sectores de la sociedad de la nación. Como reacción ante los terribles acontecimientos, los contemporáneos de Kennedy tendieron a asimilar los hechos pasando por alto que sus logros o realizaciones fueron más bien escasos. Lo que sí consiguió fue infundir esperanza, dar ánimos a las gentes para que creyeran que efectivamente podían hacerse cosas dentro y fuera del país. Puede ser que llegara incluso a crear unas expectativas que estaban más allá de los límites de lo que políticamente era posible. La difícil tarea de traducir sus promesas en realidades y de confrontar las esperanzas con las reformas recayó sobre su vicepresidente, Lyndon Johnson.

La participación de los Estados Unidos en la guerra de Vietnam fue en muchos aspectos el resultado inevitable de la política exterior americana tras la segunda guerra mundial. La teoría de la “contención” del comunismo y la idea de América como gendarme universal, formuladas en los años inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Mundial, y ampliadas durante la guerra de Corea, fueron aceptadas tanto por Kennedy como por Johnson. Al contemplar la política internacional exclusivamente en términos de una lucha entre el comunismo y la democracia, los estrategas americanos no sólo pasaban por alto la existencia de diferencias culturales y étnicas, sino que consideraban a todas las sociedades como una sociedad americana en embrión.

El margen comprendido entre los años 1961-1964 configura el periodo de gestación y publicación del libro de poemas titulado *For the Union Dead* de Robert Lowell, coincidiendo con la presidencia de J. F. Kennedy y su asesinato, así como con su hermano Robert Kennedy como ministro de cultura. En el ámbito político, Lowell se mueve entre dos mares, pero apoya a McCarthy a pesar de la amistad con Robert Kennedy. J. F. Kennedy sería sustituido por Lyndon Johnson, coincidiendo por tanto con la publicación de *Near the Ocean* (1967) y la gestación de

Notebook (1969-1970). Robert Kennedy fue asesinado en 1968 por un palestino ante el vuelco norteamericano a favor de Israel. Por tanto estos libros de Lowell recogen y registran algunos de los hechos más significativos, aunque puntuales, de la vida política, social, y económica de los Estados Unidos en las diferentes décadas en las que se inscribe la poética de Lowell. De alguna forma, éste se vio impulsado al eje de la vida política norteamericana en el año 1967.

Eugene McCarthy era amigo y admirador del trabajo de Robert Lowell, además de amigo personal de Allen Tate y J. F. Powers. La causa del enfrentamiento frontal de McCarthy contra Lyndon Johnson fue la oposición del primero ante la guerra de Vietnam. Robert Kennedy pronto anunció su decisión de entrar en lucha por la presidencia. Sin embargo, hasta el momento había sido cauteloso respecto a su neutralidad hacia la figura de McCarthy. Con la activa nueva intervención de Robert Kennedy, Lowell se vio algo descolocado debido a su lealtad hacia ambos. Recordemos que Lowell fue uno de los educadores personales de Robert Kennedy. Ian Hamilton (1983) en su biografía sobre Robert Lowell relata cómo éste prestó una copia de las *Vidas* de Plutarco a Jackie Kennedy y después se entusiasmó cuando se enteró de que se lo había dejado a Robert Kennedy para leerlo.

On february 18, 1966, Kennedy wrote to Lowell: "You have probably read it as I understand you have read everything but when I found the following in Edmund Wilson's book 'The Bit Between My Teeth' I thought of you. 'That hour is blessed when we meet a poet. The poet is brother to the dervish. He has no country nor is he blessed with the things of this world; and while we poor creatures that we are, are worrying about fame, about power, about riches, he stands on a basis of equality with the powerful fo the earth and the people bow down before him'. Pushkin. When are they going to write those kind of things about those of us in politics. See if you can start a trend in that direction." (Hamilton 1983: 377)

Robert Lowell escribió una trilogía elegíaca a Robert Kennedy en *Notebook* ("R. F. K.", "Another Circle", y "Another June") que posteriormente reescribe en dos elegías en *History* ("For Robert Kennedy 1925-1968" y "For Robert Kennedy 2"), modificando en gran medida uno

de los poemas de *Notebook*. Por motivos de espacio nos centraremos en la primera elegía según la versión de *Notebook*. La primera de ellas alude al encuentro entre ambos con Plutarco en la antesala imaginaria:

R.F.K

Here in my workroom, in its listlessness
of Vacancy, some old Victorian house,
airtight and sheeted for old summers,
far from the hornet yatter of the bond –
is loneliness, a thin smoke thread of vital
air. What can I catch from you now?
Doom was woven in your nerves, your shirt,
woven in the great clan; they too were loyal,
and you too were loyal to them to death.
For them like a prince, you daily left your tower
to walk through dirt in your best cloth. Untouched,
alone in my Plutrachan bubble, I miss
you, you out of Plutarch, made by hand –
forever approaching our maturity.

La angustia y desaliento impregnan de soledad la descripción del espacio presente donde se genera el poema. Los cuatros primeros versos se ven interrumpidos por un anacoluto que introduce un bello verso en forma de interrogación sobre la soledad, su estado interior. El forzado encabalgamiento resalta el término final de la oración rompiendo la lógica oracional y versal para proceder a una referencia biográfica específica ya que Lowell hacía las veces de profesor de Robert Kennedy.

Llama la atención en este poema la referencia directa, honesta, hacia el apóstrofe lírico, Robert Kennedy, en “I miss you”. Desde aquí la mirada reflexiva se vuelve sobre el tema elegíaco tradicional del destino y la muerte para transgredir finalmente esa línea reflexiva y volver nuevamente sobre la referencia biográfica cuando Lowell regaló una copia de las *Vidas* de Plutarco a Kennedy. Es en estos versos finales donde Lowell acumula esa doble vertiente, la

personal y la imaginaria, la referencia biográfica y su traducción existencial, para descargar el sentimiento sobre el concepto de eternidad. No podíamos sino concluir aquí con unas palabras del propio Edmund Wilson: “In my view, all our intellectual activity, in whatever field it takes place, is an attempt to give meaning to our experience – that is, to make life more practicable; for by understanding things we make it easier to survive and get around among them” (Wilson en Martínez 1997: 90).

3. ROBERT LOWELL Y JOHN BERRYMAN.

3.1 77 *DREAM SONGS*: “I’m cross with god who had wrecked this generation”.

*The worst minus-strokes were those you gave yourself
all the time; in the case of the alcoholic, Disgust and
Rejection internalized as Shame and Guilt. I can't win.*
(John Berryman. *Recovery*)

La relación entre Berryman y Lowell fue especialmente singular. Lowell conoció a John Berryman en Princeton en 1944. Según Eileen Simpson personajes complejos como ellos no se podían entender bien inicialmente: “the poets, who already knew and admired each other’s work, were diffident, Cal (Lowell) scowling and whispering, John holding his head as if his neck were in traction” (Simpson 1982). La relación entre ambos acaso podría calificarse como de admiración y reconocimiento recíproco, acordando con Cándido Pérez Gallego que “merece la pena revalorizar a Berryman como un poeta de la talla de Robert Lowell, uno de los grandes que nunca debemos postergar” (Pérez Gallego 1992: 268).

Nuestra intención aquí es realizar una aproximación a la poética de John Berryman desde la perspectiva del universo elegíaco de Robert Lowell, profundizando en el funcionamiento de una secuencia poética paradigmática del periodo histórico que nos ocupa. Es de enorme importancia el proceso de constante reflexión sobre la obra anterior en ambos poetas, Lowell y Berryman, que se caracteriza por la búsqueda y construcción de la identidad, la creación de sistemas elegíacos

desde diferentes niveles de transgresión con la característica particular de la creación de un espacio donde se incluye y escribe la yoidad, un similar concepto del mito, profundas reflexiones sobre el acto creativo, pero una estilística completamente distinta, y fórmulas de construcciones estéticas de la culpa también diferentes.

Queremos iniciar nuestra aproximación a estos espacios fascinantes de encuentros y desencuentros tanto biográficos como culturales entre Robert Lowell y John Berryman con la revisión de dos poemas pertenecientes a *His Toy, His Dream, His Rest*, la ampliación de enorme potencia que John Berryman realiza respecto a *77 Dream Songs*. Estos dos poemas en cuestión (“Dream Song 219” y “Dream Song 153”) son altamente significativos debido a la expresión y formulación de un concepto generacional por parte de Berryman y un abierto rechazo hacia la generación anterior, teniendo en cuenta dos aspectos. En primer lugar la timidez, introspección, e individualismo que caracteriza a John Berryman, y en segundo lugar, la inclusión en su poética de un gran mosaico de escritores contra los que pretendía competir por la fama a la manera de Hemingway. En el caso del rechazo de la generación anterior, Wallace Stevens se lleva la peor parte, y la ambiguamente maliciosa triple elegía que Berryman dedica a Robert Frost, muestra una sátira grotesca en una transgresión absoluta con el tema de la fama como elemento generador¹⁰².

El ataque directo a la poética de Wallace Stevens en “Dream Song 219” se dirige tanto a la forma como al contenido. Ante esto, a través de la introducción del apóstrofe lírico – Stevens ausente – Berryman va a proponer significativamente un “counter-mutter”. La sátira es el vehículo y el verbo “mutter” engloba ambos niveles por cercanía homofónica con “matter”. No

¹⁰² Los cantos “37”, “38”, y “39”, pueden considerarse antielegías donde Berryman despliega sentimientos ambiguos hacia la figura de Robert Frost. El canto “37” es una antielegía satírica a Robert Frost, cuya primera estrofa versa como sigue: “Mr Frost has left: / I like it so less I don’t understood - / he couldn’t hear or see well – all we sift - / but this is a *bad* story.” Y los versos que cierran el poema: “For a while here we possessed / an unusual man.” (“Dream Song 37”)

obstante, también se recrea en la risa abierta, como buen conocedor de la poética de Stevens con la reproducción de ese esnobismo afrancesado: “a grandee crow”. Las dos primeras estrofas enfatizan la característica y abundante utilización del fonema bilabial nasal por parte de Stevens:

He lifted up, among the actuaries,
a grandee crow. Ah ha & he crowed good.
That funny money-man.
Mutter we all must as well as we can.
He mutter spiffy. He make wonder Henry's
wits, though, with a odd

. . . something . . . something . . . not there in his flourishing art.
O veteran of death, you will not mind
a counter-mutter.
What was it missing, then, at the man's heart
so that he does not wound? It is our kind
to wound, as well as utter

a fact of happy world. That metaphysics
he hefted up until we could not breathe
the physics. *On our side,*
monotonous (or ever-fresh) – it sticks
in Henry's throat to judge – brilliant, he seethe;
better than us; less wide.

Por tanto, una crítica frontal hacia la tendencia metafísica y abstracta de Stevens ante la que Berryman propone un “counter-mutter” que se reconvierte en “utter” con referencia explícita a la forma y al significado. Es aquí donde Berryman propone una alternativa generacional donde se incluye, para hablar de esta generación a quien corresponde recuperar el significado concreto para expresar el dolor y el sufrimiento en el día a día: “It is our kind / to wound, as well as utter”.

Por otra parte, el poema “Dream Song 153” es una elegía sentida hacia la desaparición de poetas de su misma generación. Aquí el concepto “enterprise” impulsa la inquietud de la indeterminación espacial en “somewhere” que incita a pensar en los “dark designs” a través de la personificación de dios. El primer verso de la primera estrofa ha servido posteriormente a la crítica para calificar esta generación como “the wrecked generation”:

I'm cross with god who had wrecked this generation.
 First he seized Ted, then Richard, Randall, and now Delmore.
 In between he gorged on Sylvia Plath.
 That was a first rate haul. He left alive
 fools I could number like a kitchen knife
 but Lowell he did not touch.

Somewhere the enterprise continues, not –
 yellow the sun lies on the baby's blouse –
 in Henry's staggered thought.
 I suppose the word would be, we must submit.
Later.
 I hang, and I will not be part of it.

A friend of Henry's contrasted God's career
 with Mozart's, leaving Henry with nothing to say
 but praise for a word so apt.
 We suffer on, a day, a day, a day.
 And never again can come, like a man slapped,
 news like this.

John Berryman también mostró su concepto de generación literaria en la polémica surgida a raíz de la propuesta de concesión del *Bollingen Prize* a favor de Ezra Pound. Una parte del mundo académico norteamericano se mostraba frontalmente en contra debido a los devaneos antisemitas que poblaban el pensamiento económico y filosófico de Pound. Karl Shapiro, por ejemplo, expresaba que al ser judío no podía votar la candidatura de Pound al premio. Sin embargo, existía el lado contrario, el grupo que defendía a Pound como Hayden Carruth o Dwight Macdonald, y especialmente John Berryman. Aquí queremos resaltar, por una parte, el manifiesto en defensa de Pound que se publicó en 1949 en la revista *Poetry* cuyo editor era el mismo Carruth, que contenía escritos de importantes poetas e intelectuales de la época. Junto a este escrito se incluyó una carta de John Berryman dirigida contra los editores de *Saturday Review of Literature* que estaban frontalmente contra Ezra Pound. Así, resaltamos las siguientes palabras de Berryman:

[...] Under the pretense of attacking the award of the Bollingen Prize to Ezra Pound, you sanctioned and guided a prepared attack on modern poetry and criticism, impugning not only the literary reputations but the personal characters of some of its foremost writers. In the blanket attack you included persons not connected with the award in any capacity, as well as its donor. Through the technique of the smear and of 'guilt by association' you linked the names of T. S. Eliot, Ezra Pound, Paul Mellon, and Carl Jung, and adumbrated a Fascist conspiracy, for which you did not produce the evidence, and by implication you included in this attack not only certain of the Fellows in American Letters of the Library of Congress, but also a larger group of unnamed writers who were participating in the conspiracy. (Berryman en Heymann 1992: 220)

Robert Lowell jugó un papel importante respecto a la publicación del libro *77 Dream Songs* de John Berryman, publicando una influyente reseña sobre el mismo en 1964 en *The New York Review of Books*: “He [Berryman] was disciplined yet bohemian; unorthodox in the ardor of his admirations, and yet so catholic and generous that he was hampered in finding his own voice”; y más adelante, respecto a *Homage to Mistress Bradstreet*, expresaba el siguiente elogio: “the most resourceful historical poem in our literature” (Lowell en Giroux 1987).

La primera edición de *Dream Songs* está compuesta por 77 poemas, a los que John Berryman añadió posteriormente 308 poemas más a lo largo de su vida, e incluso un gran número de poemas no se publicaron, encontrándose en desarrollo y composición por el poeta antes de suicidarse (7 enero de 1972). Estos 308 poemas añadidos a los 77 primeros se englobaron finalmente bajo el título *His Toy, His Dream, His Rest*. En esta expansión de los Cantos, la primera secuencia (77 poemas) se encuentra dividida en tres secciones, mientras que la cuarta sección, iniciando la ampliación, está introducida por una secuencia de catorce elegías (múltiplo de siete) que llevan por título “Op. Posth”. La secuencia consta de siete secciones manteniendo siempre el múltiplo de siete hasta llegar a los 385 Cantos. En una nota a la edición de 1969 de *Dream Songs*, John Berryman decide incluir una explicación sobre los “personajes” que aparecen en los poemas. En parte Berryman se decidió a hacerlo por un error en una reseña de Robert

Lowell quien posteriormente se disculpó, al no detectar que Mr. Bones y Henry¹⁰³ eran el mismo “personaje”:

The poem. . . is essentially about an imaginary character [not the poet, not me] named Henry, a white American in early middle age sometimes in blackface, who had suffered an irreversible loss and talks about himself sometimes in the first person, sometimes even in the second; he has a friend, never named, who addresses him as Mr. Bones and variants thereof. (Berryman 1969)

Según iremos viendo, las diferentes figuraciones que adopta la *persona* de John Berryman, los “yos” (estratificación de la yoidad) que luchan en el espacio textual por abrirse camino, es uno de los aspectos más interesantes de esta compleja secuencia: la estratificación de la yoidad dependiendo de la estratificación de la alteridad para existir, para “figurarse” y *decirse*. Por otra parte, parece lógico afirmar que la forma orgánica que caracteriza la secuencia de los *Dream Songs* influyó notoriamente en la filosofía que se esconde tras el libro de poemas titulado *Notebook* (1969) de Robert Lowell. Ambas secuencias son dos ejemplos de las corrientes que dominaban la poesía de presión psicológica de finales de la década de los sesenta, hasta el punto de que los 385 poemas que componen los *Dream Songs* y la obra postrera de Lowell, sobre todo la última versión de *Notebook* y *Day by Day* entran en un misterioso y atractivo diálogo intertextual.

Como nota preliminar enfatizaremos el empleo latino de “persona” que significa “máscara” para el actor dramático siguiendo las convenciones del disfraz en el teatro griego clásico. De esta forma, la crítica literaria adoptaría posteriormente este concepto para hacer referencia al rol construido por el narrador o autor implícito en un texto. Este hecho también se observa en lo que concierne a la dicción y a los diferentes registros lingüísticos que pueden fluctuar en un mismo poema entre el cultismo y el coloquialismo. Tal vez John Berryman haya sido el más explícito al

¹⁰³ “Pussycat” es el apodo que le dio Randall Jarrell. “Henry” es el apodo que le puso su segunda mujer, Ann.

respecto. Según uno de los versos que aparece en un poema de *77 Dream Songs*, la creación surge del sufrimiento afirmando que la existencia es una batalla perdida de antemano: “we are using our skins as wallpaper and we cannot win”. Siguiendo esta línea, Robert Phillips comentó respecto a la poética de Roethke que “his body of work can be read as one long search for psychic identity and spiritual enlightenment, however obscure and private that search may become” (Phillips 1987: 108).

El denominador común a las diferentes ficciones del yo que aparecen en la secuencia de John Berryman es la alienación del individuo en la sociedad norteamericana de mediados del siglo veinte impulsado por la muerte del padre y la herencia y autoconstrucción en la culpa.¹⁰⁴ En el caso de “Henry”, aparece utilizando el habla coloquial “negra”, “either black or in black face, he speaks a thick stage-Negro dialect” (Conarroe 1977: 93), autoinscribiéndose así como el “otro”: como diferencia y transgresión. Según Robert Lowell: “Henry is Berryman seen as himself, as *poète maudit*, child and puppet. He is tossed about with a mixture of tenderness and absurdity, pathos and hilarity that would have been impossible if the author had spoken in the first person” (Robert Lowell en Giroux 1983).

La primera persona también habla en función de otra serie de figuraciones, aunque el uso de “Henry” y de “Mr. Bones” – la tercera *persona* – posibilita la distancia necesaria para el extrañamiento y la auto-reflexión. Referente a Henry, exponente de la tercera persona, Rosenthal expresa que se puede observar al yo desde diferentes ángulos. Uno de ellos es la asimilación entre Henry y Mr. Bones: “‘he’ is a minstrel-show figure – an obvious turn on the Romantic motif of

¹⁰⁴ Véase, por ejemplo, el Canto 13: “God bless Henry. He lived like a rat, / with a thatch of hair on his head / in the beginning. / Henry was not a coward. Much. / He never deserted anything; instead / he stuck, when things like pity were thinning. // So may be Henry was a human being. / Let’s investigate that. / . . . We did; okay. / He is a human American man. / That’s true. My lass is braking. / My brass is aching. Come & diminish me, & map my way. // God’s Henry’s enemy. We’re in business. . . Why, / what business must be clear. / A cornering. I couldn’t feel more like it. – Mr Bones, / as I look on the saffron sky, / you strikes me as ornery.”

the artist-as-clown, with a macabre dimension that the name “Mr. Bones” will help suggest” (Rosenthal 1983: 418). “Tambo”¹⁰⁵ aparece ya en el segundo Canto y su función es básicamente provocar o plantear cuestiones que otro nivel de la yoidad debe resolver.

En una entrevista con Peter Stitt¹⁰⁶, John Berryman respondió a la pregunta sobre cual es la noción estructural de *The Dream Songs* de la siguiente forma:

I did not begin with a full-fledged conception when I wrote the first dream song. I don't know what I had in mind. In *Homage to Mistress Bradstreet* my model was *The Waste Land*, and *Homage to Mistress Bradstreet* is as unlike *The Waste Land* as it is possible for me to be. I think the model in *The Dream Songs* was the other greatest American poem – I am very ambitious – “Song of Myself” – a very long poem, about sixty pages. It also has a hero, a personality, himself. Henry is accused of being me and I am accused of being Henry and I deny it and nobody believes me. Various other things entered into it, but that is where I started. The narrative such as it is developed as I went along, partly out of my gropings into and around Henry and his environment and associates, partly out of my readings in theology and that sort of thing, taking place during thirteen years – awful long time – and third, out of certain partly preconceived and partly developing as I went along, sometimes rigid and sometimes plastic, structural notions. (Berryman en Stitt 1988: 29)

En la secuencia anterior a *The Dream Songs*, *Homage to Mistress Bradstreet* publicada en 1956, ya se observa la ruptura con la tradición literaria en busca de una expresión propia fundamentada en la figuración de un personaje alienado que le confiriera la distancia necesaria y las máscaras apropiadas para poder crear un estilo propio que le posibilite asimilar las personalidades en aras de elevar el yo desde los rincones y oscuridades de la cotidianidad hasta el nivel mítico. Una búsqueda de referentes con los que identificarse. Aquí Berryman se sintió especialmente atraído por la heterogeneidad y polifonía caracterizadores de la estilística de Bradstreet, pero especialmente la tensión generada entre diversos niveles formales y conceptuales

¹⁰⁵ “I gave the second character a name as a matter of convenience, and choose “Tambo” on the basis of Carl Wittke’s *Tambo and Bones, A History of the American Minstrel Stage*. Durham: Duke University Press, 1930.

¹⁰⁶ Stitt, P. “The Art of Poetry”, en Harry Thomas 1988: 29.

en las expresiones elegíacas. Con esa tensión que servía de espacio transgresor a Anne Bradstreet se viste ahora John Berryman.

3.2 “A dream is a panorama of a whole mental life” o la Culpa como espacio de autorrepresentación.

El poema que inicia los *Cantos* de John Berryman es de enorme relevancia por diversas razones. En primer lugar, presenta la relación que se va establecer entre el yo y Henry como una de las figuraciones del yo, el primer paso de la estratificación. Por otra parte, se hace explícita la filosofía *épica* transgresora que se va a encontrar subyacente a los cantos: “I sang”. En tercer lugar se hace también explícito uno de los motivos generadores de la creación poética activada por el dolor de una separación a través de un verso realzado en primer plano: “then came a departure”. También es un poema representativo de uno de los patrones prosódicos predominantes en los cantos. Significativamente el primer verso del poema abre con una aliteración que recae en el fonema aspirado /h/:

Dream Song 1

Huffy Henry hid the day,
unappeasable Henry sulked.
I see his point, a trying to put things over.
It was the thought that they thought
they could do it made Henry wicked and away.
But he should have come out and talked.

All the world like a woolen lover
once did seem on Henry's side.
Then came a departure.
Thereafter nothing fell out as it might or ought.
I don't see how Henry, pried
open for all the world to see, survived.

What he has now to say is a long
wonder the world can bear and be.

Once in a sycamore I was glad
 all at the top, and I sang.
 Hard on the land wears the strong sea
 and empty grows every bed

La aliteración potencia el primer término del poema, caracterizador de un sentimiento que desde ahora va a ir unido a “Henry”, pero también es significativa la pausa intencionada entre “hid” y “the day”, donde se realiza aún más la primera parte del verso. En cuanto a la estructura prosódica, la acentuación recae fundamentalmente sobre los verbos que de forma intencionada constituyen el eje del poema. En el primer verso de la primera estrofa, la aliteración viene potenciada por la fuerte carga acentual, existiendo así una cadencia de cuatro sílabas acentuadas por tres no acentuadas. La sección antes de la cesura caracteriza la primera parte de la estrofa, el estado de ánimo de “Henry”: “Huffy Henry hid”.

En el espacio vacío como silencio significativo entre “hid” y “the day” gramaticalmente exigiría una preposición (“behind”), pero al no incluirse, se produce intencionadamente un hecho de desviación gramatical que llama la atención sobre otro nivel del lenguaje en unión a los anteriores niveles, elaborando de esta manera otra variable en cuanto al enfoque lingüístico. Sintácticamente también se realiza una llamada de atención sobre el lenguaje al situar el adjetivo en primer lugar abriendo el verso y acentuándolo, rompiendo así la lógica oracional. La maestría de este verso radica, entre otros aspectos, en la comprensión de diferentes desviaciones lingüísticas para realzar el contenido del primer verso, caracterizador – esencialmente – de Henry como una de las figuraciones – prosopopeya – de la yoidad.

Por otra parte, los verbos también hacen referencia al hecho lingüístico mencionado, ya que los que predominan corresponden a “decir” y “pensar” enlazados con un verbo que pertenece a otro sentido: “ver”, “parecer”. La repetición intencionada de estos verbos produce la aliteración

como efecto en el nivel fonológico, así como una estructurada rima interna que contribuye efectivamente al ritmo del poema. En esta primera estrofa también se ha generado una desviación semántica que alude a la caracterización de “Henry” como “wicked & away”, dos términos que no cuadran entre sí, realzando así las contradicciones interiores de este “personaje”.

En la segunda estrofa se explicita a través del yo la razón de que Henry se encuentre “Huffy” y “wicked & away”. A través de otra desviación gramatical al situar un adverbio tras la pausa del verso anterior y forzando el verso a funcionar sólo en la estrofa, se ensalza y enaltece al mismo: “Then came a departure”. Es decir, el poeta quiere intencionadamente que este verso situado estratégicamente de forma exacta inmediatamente antes de la mitad del poema (noveno verso) sea la clave conceptual. Es importante observar en este punto que existe una intensa cohesión en los diferentes niveles del lenguaje del poema, donde el yo medita sobre su otro “yo”, Henry: “I see his point” y “I don’t see how Henry”. De esta forma quien manipula el lenguaje y por tanto la información es el pronombre de primera persona “I”. Henry prácticamente carece de voz. Esto se demuestra también en la siguiente y última estrofa donde se va a configurar el “yo” como poeta épico. Al expresar el hablante que Henry tiene algo que decir “what he has now to say” lo va a filtrar a través de la estratificación de otro “yo” pero el proceso creativo es lo que le confiere cierta calma y alivio: “I was glad / All at the top, and I sang”. Aquí encontramos un buen ejemplo respecto a las ficciones del yo que aparecen en el texto, en este caso concerniente al primer nivel donde se percibe la existencia de diferentes yos (“I”) en el poema.

El poema concluye mediante un verso que cohesiona en el nivel semántico con el estado anímico de Henry, manifestando el vacío y la soledad que ya se avanzaba en la mitad del poema con la referencia a una pérdida. Finalmente, cabe mencionar la importancia del simbolismo del mar, que irá adquiriendo importancia a medida que progresa la secuencia. Según Joel Conarroe, simboliza tanto la madre de Berryman y el nacimiento (1977: 113), como la figura del padre y la

muerte, conformándose así como un símbolo oximorónico. La referencia a “empty bed” (se aclara en el poema 68) es una alusión al saxofonista Charlie Parker: “I hear strange horns, Pinetop he hit some chords / Charlie start *Empty Bed*.”

Llegados a este punto, podemos afirmar que el poeta está buscando implantar una lógica diferente, desencuadrada de la experiencia objetiva y encuadrada en la experiencia de los sueños, donde el lenguaje se desdobra en imágenes y los diferentes niveles del lenguaje son alterados – lo cual se observa, por ejemplo, en la ausencia de conectores – para reproducir con la mayor pureza visual posible un sentimiento, una idea, una frustración tal vez. De esta forma, examinando con detenimiento el primer poema de la secuencia descubrimos otra de las estrategias de la secuencia: la utilización de figuras retóricas que se esconden tras una fluctuación que afecta a los diferentes niveles del lenguaje.

Cuando profundizamos en la lectura de la secuencia descubrimos la importancia del primer poema como un momento de máxima autorrealización en la secuencia cuyo eje temático es la separación brutal, forzosa, sufrida, del padre que Berryman reacentúa e identifica como una desposesión. Es característico que los poetas que se engloban en los modos de creación poética “meditativa” y “confesional” estructuren la secuencia en función de estos puntos de concentración de energía y máxima autorrealización, de tal manera que el poema que abre la secuencia marca una serie de pautas que encontrarán su continuación a lo largo de la secuencia, y el poema que cierra la misma contiene una función bifurcada: culminar la estructura progresiva y crear un sistema circular conectándose así con el primero. Este hecho es común en las secuencias de Plath, Sexton, Snodgrass, Berryman, y también Lowell. Por otra parte, es importante tener en cuenta que una secuencia también se caracteriza como tal por la estructura lírica que se desprende de los poemas. Esto quiere decir que cada poema dentro de la secuencia debe funcionar como

mecanismo de un sistema mayor, pero también como unidad autónoma, con su mensaje y codificación independiente.

Henry, según veremos, se convierte así en una variante moderna de “Jeremías” (Conarroe 1977): su dolor *es* el dolor de la humanidad. Pero, irónicamente, es un peso con el que desea cargar. Recordemos que Henry forma parte de la complejidad existencial de las diferentes personalidades que se encuentran en procesos dialógicos y dialécticos como exponentes de la crisis de identidad del hombre moderno. Desde esta perspectiva John Berryman está utilizando la culpa como tema literario que se va cargando doblemente de significado. Por una parte, entronca con la religión cristiana que basa su doctrina en el pecado y la culpa, y por otro, la repetición y la revisión constante del motivo de la culpa va acumulando significado a través de los distintos registros del lenguaje, metáforas, símbolos y mitos que Berryman confiere a cada poema. Así, encontramos la doble tendencia caracterizadora de la poética de John Berryman: la tendencia universal y la individual.

Podríamos decir, entonces, que en la construcción de esta doble tendencia que ineludiblemente conlleva una tensión importante, Berryman está creando lo que podríamos llamar una particular “estética de la culpa” desde la utilización de factores individuales como la “desposesión” del padre, a raíz de la proyección del yo sobre la imaginación colectiva. Esta tendencia a estetizar a través de la palabra poética un sentimiento de culpa creado – pero también heredado – configura una carácterística estructural de otras secuencias poéticas, evidentemente muy distintas, de la poesía norteamericana de la segunda posguerra.

Habíamos observado la importancia del primer verso de “Dream Song 1” caracterizado, entre otros aspectos, por la colocación de los diferentes categorías gramaticales en la oración:

(adjetivo [complemento] + nombre [sujeto] + verbo + sustantivo [complemento]). Esta estructura es típica en los *Dream Songs* configurando así uno de los patrones que abren los poemas a través de la inicial caracterización de Henry, enfatizando algún estado emocional o sentimiento. Veamos algunos ejemplos en la secuencia:

1. "Dream Song 1": "Huffy Henry hid the day"
2. "Dream Song 77": "Seedy Henry rose up shy in the world"
3. "Dream Song 116": "Through the forest, followed, Henry made his silky way"
4. "Dream Song 260": "Tides of dreadful creation rocks lonely Henry"
5. "Dream Song 285": "Much petted Henry like a petal throve"
6. "Dream Song 311": "Famisht Henry ate everything in sight"
7. "Dream Song 314": "Penniless, ill, abroad, Henry lay skew"
8. "Dream Song 341": "Imperishable Henry glared at the map"
9. "Dream Song 345": "Anarchic Henry thought of laying hands"
10. "Dream Song 70": "Disengaged, bloody, Henry rose from the shell"

Estos son algunos ejemplos, teniendo en cuenta que existen diversas variantes a la estructura mencionada. Sin embargo, estos versos vuelven a incidir sobre la caracterización de Henry, su estado de ánimo que regirá el poema en cuestión, marcando la estratificación de la yoidad junto a las otras marcas y figuraciones iniciales más corrientes: "He", "I", "His", "My".

El quinto poema de la secuencia es importante por el énfasis sobre la caracterización de "Henry". Este poema se encuentra estructurado en función de la repetición de la misma estructura en el primer verso de cada estrofa (anáfora) y por el trabajo sobre la rima feista:

Dream Song 5

Henry sats in de bar & was odd.
 off in the glass from the glass,
 at odds wif de world & its god,
 his wife is a complete nothing,
 St. Stephen
 getting even.

Henry sats in the plane & was gay.
 Careful Henry nothing said aloud
 But where a Virgin out of cloud
 to her Mountain dropt in light,
 his thought made pockets & the plane buckt.
 "Parm me, lady." "Orright."

Henry lay in de netting, wild,
 While the brainfever bird did scales;
 Mr. Heartbreak, the New Man,
 come to farm a crazy land;
 an image of the dead on the fingernail
 of a newborn child.

Las dos primeras estrofas se contraponen en función del humor de Henry. Este humor encuentra en la segunda estrofa una segunda oposición que versa sobre la espacialización vertical. Se construye una asimetría entre la depresión de Henry en la primera estrofa y la forma en que se expresa esa depresión fundamentado sobre la rima feísta entre la homofonía del término "odd", "Henry sats in de bar & was odd" y "at odds wif de world", junto a "its god" desacralizando a este último, y entre una segunda desacralización en los dos últimos versos, "St. Stephen / getting even", creando también una rima feísta en su identificación con el santo. El humor surge tanto por la contraposición entre "even" y "odds" jugando con la ingenuidad de la misma, así como en la escena donde aparece Henry bebiendo en un bar en desacuerdo con dios, una personificación que recuerda el verso más trágico del poeta César Vallejo, "Yo nací un día que dios estaba enfermo" (*Heraldos Negros*). Las oposiciones sobre las que se sustenta el poema vienen sutilmente sugeridas por el proceso del espejo con el que juega Henry, al observarse a sí mismo en el vaso en el bar. La introducción del cuarto verso en la primera estrofa introduce la

clave interpretativa de este humor depresivo e irónico de Henry pero con un guiño cruel, casi grotesco, a la naturaleza de su esposa: “his wife is a complete nothing” (y así se refiere a Dios también, por extensión). Este mensaje se completa con una recurrencia sobre el fonema fricativo /f/ (off, from, wif, wife, Stephen), complementando así la intencionalidad de esa rima feista a la que aludimos.

Sin embargo, el humor de Henry cambia cuando se encuentra en un avión en los aires, dejando fluir su imaginación. Ahora la contraposición humorística viene de la mano de la personificación de la Virgen, ““Parm me, lady’. Orright.””, siguiendo así con la aplicación de un lenguaje coloquial a arquetipos tradicionalmente sacralizados, rompiendo entonces con los sentimentalismos convencionales, con los lugares comunes de nefastos idealismos.

En la última estrofa se produce una progresión de los pensamientos de Henry en un cambio de tono y de perspectiva que sugiere una crisis tras los dos procesos humorísticos anteriores. En esta estrofa se sigue una lógica distinta que entronca con el absurdo, pero filtrado por la sensación que envuelve a la secuencia tal como se refleja en el primer verso de la misma, jugando con la magia y la sorpresa: “Henry lay in de netting, wild, / while the brainfever bird did scales”. Las referencias en los cuatro primeros versos a la sensación de encontrarse atrapado, a la fiebre mental, al destino inexorable, a la muerte, encuentran su continuación en la metáfora grotesca del último verso: “an image of the dead on the fingernail / of a newborn child”.¹⁰⁷ Se trata, acaso, de la idea de la muerte implantada en la nueva vida que surge, revelando así un reverso de lo que hubiera podido ser una imagen positiva o esperanzadora, a saber, un recién nacido en la uña de un

¹⁰⁷ Véase el simbolismo surrealista de los siguientes versos lorquianos: “No hay nadie quien al dar un beso / olvide la sonrisa de la gente sin rostro / No hay nadie quien al tocar a un recién nacido / olvide las inmóviles calaveras de caballo. (García Lorca, *Diván del Tamarit*)

hombre muerto. Podríamos afirmar, entonces, que la uña contiene la codificación concentrada de un mensaje universal.

“Dream Song 22” es interesante por la aparición de la “voz” más pública de los cantos, donde el yo a través de una reafirmación anafórica se transfigura metonímicamente en la sociedad norteamericana para criticar el automatismo hacia el que se ha visto abocado el país: “I am the little man who smokes & smokes. / I am the girl who does know better but. / I am the king of the pool. / I am so wise I had my mouth sewn shut. / I am a government official & a goddamned fool. / I am a lady who takes jokes.” Sin embargo, con el anacoluto creado al final de la segunda estrofa, cambia bruscamente de perspectiva, para criticar el día de independencia de los Estados Unidos. El poema finaliza con una reafirmación humorística del yo: “It is the Fourth of July. / Collect: while the dying man, / forgone by you creator, who forgives, / is gasping ‘Thomas Jefferson still lives’ / in vain, in vain, in vain. / I am Henry Pussy-cat! My whiskers fly.”

Según Robert Lowell, en “Dream Song 29”, “the voice of the man becomes one with the voice of the child here, as their combined rhythm sobs through remorse, wonder, and nightmare” (Lowell en Giroux 1987: 110). Efectivamente se produce una asimilación de voces tendente a la parataxis. El sentimiento de culpa que se proyecta hacia el pasado y desde el pasado hacia el presente implica un desplazamiento sintáctico y semántico donde, tras el lenguaje, se esconde la fusión de la imaginación infantil y la imaginación adulta creando así una expresión grotesca y formalmente inconexa rompiendo de forma brusca la lógica sintáctica: “would fail to blur the still profile reproach of. Ghastly.” En la imaginación del niño repican las campanas de la culpa en una magnífica cohesión semántica, “Henry’s ears”, “chime” y “all the bells say”, y el final de la segunda estrofa da paso en un cambio de perspectiva a la lucha de esta imaginación por salir empujando y dejando aparte la adulta: “This is not for tears; / thinking”.

La referencia al sonido encuentra su reproducción en la estructura rimada del poema, que se ve realzada, a su vez, por el contraste con el oxímoron visual “with open eyes, he attends, blind” previamente anunciado por el significativo verbo “blur” y, asimismo, con la referencia al olfato en el último verso de la primera estrofa.

Este poema cohesiona estrechamente con “Dream Song 1”, donde se enfatizaba la idea de una pérdida y que ahora cobra sentido en el verbo “missing”. Ambos apuntan hacia un sentimiento de alienación y desposesión que recuerda a algunos poemas del libro *For the Union Dead* de Robert Lowell, como “The Flaw” o bien “Eye and Tooth”, donde se expresa el desdoblamiento del yo, un lugar (en el sentido que le confiere Julia Kristeva) desenfocado desde donde habla el “otro”. Desde este punto de vista, tanto el yo de la secuencia de John Berryman bien en la asimilación con la tercera persona “Henry”, bien con el apóstrofe “Mr. Bones”, *leemos*, a través de las voces, que habla la zona más subjetiva de la identidad en una variante del “stream of consciousness”. Este yo lucha por crear su imaginario propio en un intento de armonizar o combinar la realidad exterior y la realidad interior. La herencia de un sentimiento de culpa en relación con el pecado original se confunde en ese proceso de construcción con la creación, y después la lucha por convivir con ello, de un sistema donde reina la culpa por una desaparición drástica, la de su padre, y la culpa por la incapacidad de resolver la distancia entre la idea del deseo y la práctica del sexo.

Según venimos observando, la secuencia funciona siguiendo una serie de pulsaciones que se enmarcan en función de unos ejes temáticos que se repiten, formados, a su vez, por una serie de motivos más o menos amplia elevando en último término al yo como mártir (Phillips 1987) en la creación de su mitología personal. Dada su importancia estructural, vamos a analizar a continuación los poemas situados al final de la secuencia. En primer lugar observaremos los

“Dream Songs 76” y “77”, y posteriormente el “384”, esto es, los dos poemas que cierran la secuencia correspondiente al primer libro, y el penúltimo poema correspondiente al último libro.

Resulta interesante que tanto en el poema “76” como en el “384”, aparece el tema del vacío dejado por el padre y la reacción del hablante ante esa trágica situación. Respecto al primero, llama la atención la inclusión específica de un título, “Henry’s Confession”. El poema está estructurado en función de la relación pronominal expresado a través de un diálogo consigo mismo. Dicho de otra forma, en este poema los yos intercambian sus fragmentos para describir por una parte la existencia como un valle de lágrimas a través de la utilización de lenguaje coloquial y el humor, delatando así la distancia entre el sujeto y el objeto. Por otra parte, la vida es descrita como un viaje doloroso hacia un final inevitable y que el yo en este poema reconoce proféticamente en conexión con la pérdida de su padre, por tanto marcando un punto de inflexión estructural unido al primer poema, según hemos visto, y en conexión con aquellos poemas de la secuencia que enfatizan explícitamente la pérdida del padre. Este dolor y esta pérdida o desposesión, vienen expresados en muchas ocasiones, tal es el caso de este poema, como detonante de la creatividad del poeta, revelando así el carácter metaliterario de los *Dream Songs*.

El realzamiento de la idea del inexorable viaje hacia la muerte refractado en la muerte del padre se potencia en la segunda estrofa a través de la rima interna y del juego entre la preposición “on” y el verbo con desviación morfológica “agone” y que conecta desde la zona consciente hacia la subconsciencia en ese diálogo establecido entre el “yo” y “Mr Bones”. Este tema cohesiona a través del último verso del poema con la expresión de la muerte, de un yo que camina hacia la muerte, pero también su reflejo metatextual: caminando hacia la conclusión de la secuencia, hacia la conclusión de los *Dream Songs*. Recordemos que la continuación de la secuencia todavía no había sido creada, a pesar de existir ciertamente un método organizativo y estructural aunque de amplias dimensiones.

El canto “77” envuelve circularmente la secuencia. Incluso formalmente se inicia con la repetición de la estructura sintáctica del primer verso del primer canto. Un poema que vale la pena revalorizar:

Seedy Henry rose up shy in de world
 & shaved & swung his barbells, duded Henry up
 and p.a.'d poor thousands of persons on topics of grand
 moment to Henry, ah to those less & none.
 Wif a book of his in either hand
 he is stript down to move on.

- Come away, Mr Bones.

Henry is tired of the winter,
 & haircuts, & a squeamish comfy ruin-prone proud national mind, & Spring (in the city
 so called).

Henry likes Fall.
 Hé would be prepared to live in a world of Fáll
 for ever, impenitent Henry.
 But the snows and summers grieve & dream;

thése fierce & airy occupations, and love,
 raved away so many of Henry's years
 it is a wonder that, with in each hand
 one of his own mad books and all,
 ancient fires for eyes, his head full
 & his heart full, he's making ready to move on.

En primer lugar, este poema llama la atención por romper la norma estructural de las estrofas, al contener un verso más que los 76 poemas del primer libro. El verso que “desfigura” el patrón, “come away, Mr Bones”, se encuentra situado de forma independiente entre la primera y la segunda estrofa, donde el “I” se dirige a su otro “yo”, Mr Bones. Probablemente se trate del poema más característicamente metaliterario de los *Dream Songs*. La reflexión que se desprende del mensaje codificado en el poema versa sobre la idea de una relativa recuperación y purificación tras un proceso de sufrimiento y dolor. Esta recuperación ha pasado por la actividad creativa; recordemos el Canto “54”: “we use our skins as wallpaper and we cannot win”, y más

concretamente por la escritura de los cantos. La referencia a “sus” libros se explicita en la primera y la última estrofa del poema en relación con la primera sección y la segunda de los *Dream Songs* ya que el tercero está a punto de terminarlo: “wif a book of his in either hand / he is stript down to move on” y “it is a wonder that, with in each hand / one of his own mad books and all”. Asimismo, estas dos estrofas finalizan con la misma referencia respecto a realizar otro paso, un movimiento hacia delante. La referencia a la creación establece la circularidad necesaria para construir una circularidad en cohesión con el primer poema donde el yo se preparaba para “cantar”.

En este último poema, el poeta se encuentra “desnudo” en una triple referencia: una primera en relación con la parte más física, donde el yo ha inscrito su cuerpo en los textos; una segunda en relación con el espíritu, la psique, donde el yo ha proyectado su sistema imaginario en los textos en la construcción de ese mosaico del intelectual alienado y plagado de obsesiones. Finalmente, ese acto de desnudarse imaginariamente – una encarnación de King Lear en su proceso de colapso y asimilación con la tormenta como revelación de la *Ecuación Trágica* – enfatiza la idea de la purificación, del despojamiento de los incubos que le venían apresando a lo largo del proceso, en una filosofía similar a la que realizaba Snodgrass, por ejemplo, en el poema “The Operation”. La conexión con “Heart’s Needle”, entonces, es doble, dado que el proceso creativo se entiende como un proceso doloroso, la creación pasa ineludiblemente por el sufrimiento, y tal como expresa la segunda estrofa de este canto “77” de John Berryman, a través de un juego conceptual, prefiere el otoño al “vicious winter” (Snodgrass, poema 10 de “Heart’s Needle”): “Hé would be prepared to líve in a world of Fáll”. Tal como expresaba el hablante lírico en los poemas de la secuencia “Heart’s Needle”, también el hablante fragmentado como expresión de la estratificación de la yoidad de los *Dream Songs*: “needs the landscape to repeat us”.

A nuestro parecer, uno de los mayores logros de esta secuencia de John Berryman es la creación de un *anti-language*, como única forma de expresión posible para este *anti-hero* representativo de una parte de las obsesiones, sensibilidades e inteligencias surgidas a mediados de siglo en la sociedad norteamericana. Joel Conarroe se preguntará en su estudio sobre la obra: “who is this man of sorrows and fears, this armchair explorer whose salutations and farewells establish the structure of the seven books?” Los dos términos citados, *anti-language* y *anti-hero* podrían contestar parcialmente a esta compleja pregunta que retóricamente saca a relucir inmediatamente las imágenes de los diferentes niveles del yo, la estratificación de la yoidad, “Henry” y “Mr Bones”, ficciones del yo hacia las que el lector acaba acercándose con simpatía a pesar de la existencia de momentos terribles, de espacios secretos, temores y pesadillas.

En este sentido, tanto formalmente como conceptualmente los *Dream Songs* se acercan a otra magistral secuencia, a otros cantos englobados bajo el título de *Crow* de Ted Hughes. Esta figura legendaria que vive en el “Fáll” es elevada como “Henry” hacia la configuración de una mitología personal. Con el símbolo del Cuervo, el subconsciente del hablante que se desprende de la secuencia *Crow* hereda una larga tradición y que, tal como apunta Ted Hughes, surge como reacción al “Black Comedy” que se infiltró tras la Segunda Guerra Mundial encarnando una especie de *trickster* contemporáneo. Podría definirse así la secuencia *Crow* respecto a Ted Hughes como “His Toy, His Dream, His Rest”. Según veremos, esta especie de transfiguración o metempsicosis une genialmente a tres anti-héroes fundamentales que recorren la secuencia poética en poesía moderna: Henry, la figuración que crea Robert Lowell en *Life Studies* con su transfiguración final en “Skunk” (“Skunk Hour”), y *Crow* como continuación de la eclosión creativa de la segunda posguerra y símbolos y mitos con los que autoidentificarse y reconocerse. Respecto a esta búsqueda de nuevas formas de expresión, Adrienne Rich diría “a new language is evolving in the heads of some Americans who use English. Some streak of genius in Berryman

told him to try on what he's referred to as 'that god-damned baby talk', that blackface dialect, for his persona" (Adrienne Rich 1988: 129-30).

De esta forma, con referencia a la estilística de los *Dream Songs*, el autor estaría creando un "anti-language", término acuñado por Hallyday en 1978 para referirse a las variedades del lenguaje correspondiente a la expresión de grupos minoritarios, al modo de expresión del margen, del desplazado o excluido, del "otro" en definitiva. Tal como ocurre en una obra de las características de *The Dream Songs*, estos lenguajes crean un mundo alternativo, un *counter-culture* (Katie Wales 1989: 27). La misma autora, conecta el concepto de *anti-language* con las radicales desviaciones lingüísticas y los neologismos que caracterizaron a las obras definidas como *Modernists* (*Finnegan's Wake* de James Joyce), obras en muchos casos opacas para quienes no comparten el "código" empleado. Algo similar podría resultar de la lectura de la obra de John Berryman cuya descodificación se revela como una labor enormemente rica y compleja.

Por otra parte, Katie Wales nos recuerda que ya Halliday indicó que por extensión toda literatura contiene esa tensión entre "lenguaje" y "antilenguaje". La diferencia en relación con la obra de Berryman radica en la espectacular llamada de atención sobre esa tensión que sería posteriormente base fundamental de la literatura llamada *posmodernista*, representada en la narrativa por el modo "metaficción" de autores de la talla de Vladimir Nabokov, Donald Barthelme, John Barth, Angela Carter, o Thomas Pynchon. Los *Dream Songs* presentan y representan una serie de idiolectos del pensamiento como formas de expresión de los diferentes "yos" ficcionalizados en el texto. La maestría radica aquí en la representación de un "mind style" (Fowler 1977; Wales 1989) caracterizado por su fragmentarismo, por la intencionada capacidad de codificar diversos niveles de enunciación que dependen de las figuraciones pronominales como construcciones de la múltiple estratificación de la yoidad. Recordemos que uno de los dialectos formantes de la idiosincrasia de Henry es el dialecto conocido como "blackface" en un

intento de asimilación de la diferencia en el cuerpo propio en un proceso de vestirse conscientemente con la piel del otro: “For blackface is the supreme dialect and posture of this country, going straight to the roots of our madness. A man who needs to discourse on the most extreme, most tragic subjects, has recourse to nigger talk” (Adrienne Rich 1988: 129-30). Esta zona subjetiva de la yoidad produce fluctuaciones en los marcos lingüísticos: “mind style reflects the fact that all our conceptualizations of existence are different, and to some extent controlled by the language we use” (Wales 1989: 301).

Los cantos “384” y “385” son importantes por razones de cohesión estructural en continuación del proceso realizado en el libro precedente desde los poemas que lo concluyen, los Cantos “76” y “77”. Ya habíamos anunciado que por motivos de espacio y de objetivos sobrepasaba las intenciones de la presente tesis incluir el análisis de *His toy, His Dream, His Rest*. Ahora bien, nos interesa analizar los dos últimos poemas del libro por los motivos que veremos a continuación. Por otra parte, cabe señalar la cuidada estructura de los libros siguientes, situando como cuarto libro y por tanto exactamente en la mitad de la secuencia, catorce poemas bajo los títulos “Op. Posth.”. El proyecto global de los *Dream Songs* es inmenso y ambicioso. Se caracteriza por el sentido orgánico que pervive en la secuencia poética. Este proyecto no se detiene en “Dream Song 77”, sino que continúa hacia “Dream Song 385”, siendo la intención del autor que tampoco se detuviera en éste. John Berryman había escrito otros cantos que no incluyó en el libro, y escribía constantemente poemas bajo el mismo diseño estructural. Las tres secciones del primer libro abarcan lo que podríamos designar como primer proyecto y que incluiría los primeros setenta y siete cantos. La primera y tercera secciones constan de veintiseis poemas, mientras que la segunda consta de veinticinco poemas. La primera sección concluye con una muerte imaginaria del yo, la segunda cierra con una reflexión sobre el inexorable paso del tiempo

y la amenaza de la muerte, y la tercera, según hemos visto, concluye circularmente la secuencia a través de los dos últimos poemas con la explicitación del vacío dejado por la pérdida del padre, y la reflexión metaliteraria del último poema. La preocupación por la mortalidad que se desprende de la cuarta sección, cohesiona con uno de los temas predominantes de la primera sección, y viene íntimamente unido al tema fundamental de la religión en ambos casos. Ahora bien, en el primer libro estos temas se ven subvertidos por los temas del sexo y la lujuria, creando así un proceso de desacralización característica de los *Dream Songs*, mientras que en el cuarto se trata más bien de una preocupación por la mortalidad, por la fragilidad del cuerpo, estructurado en torno a una serie de expresiones establecidas desde la tumba de Henry. Siguiendo la evidencia de la colocación intencionada de esta secuencia en la mitad del proceso, Joel Conarroe expresó que “the fourteen “Op. posth.” poems constitute a link, a transition, and a needed change of pace between the first three books and the last three” (Conarroe 1977: 128). Dicho esto, procederemos al análisis de “Dream Song 384”:

The marker slants, flowerless, day's almost done,
I stand above my father's grave with rage,
often, often before
I've made this awful pilgrimage to one
who cannot visit me, who tore his page
out: I come back for more,

I spit upon this dreadful banker's grave
who shot his heart out in a Florida dawn
O ho alas alas
when will indifference come, I moan & rave
I'd like to scabble till I got right down
away down under the grass

and ax the casket open ha to see
just how he's taking it, which he sought so hard
we'll tear apart
the mouldering grave clothes ha & then Henry
will heft the ax once more, his final card,
and fell it on the start.

En este poema aparece concentrado de forma grotesca el *bathos* – proceso de desacralización – característico de los *Dream Songs*. El lenguaje religioso de la primera estrofa, “day’s almost done”, “pilgrimage”, se ve subvertido por el lenguaje de las dos siguientes. En esta primera estrofa llama la atención en primer lugar la explícita referencia a la recurrencia del hecho de visitar la tumba del padre. En segundo lugar llama la atención el adjetivo que acompaña a ese “peregrinaje”, “awful”, que unido al último verso de la primera estrofa “I come back for more” revela un intento estéril de desasirse de un sufrimiento implacable. Resulta interesante la construcción del poema en torno a las coordenadas espacio-temporales. El yo se sitúa “above”, sobre la tumba, y debe buscar respuestas excavando “right down / away, down under the grass” donde se encuentra su padre, como referencia espacial, en un acto que el yo realiza a menudo “often, often before” como referencia temporal. Ambas progresan en la última estrofa hacia una mayor generalización: “and then Henry / will heft the ax once more, his final card / and fell it on the start.” Efectivamente, todo empieza con la pérdida, pero también el origen del yo comienza en el padre, una tensión que aparece como irreconciliable en los *Dream Songs* y busca su espejo en la palabra bíblica. Destaquemos que en el tercer verso de la última estrofa el yo reúne sus fragmentos contra su propia orilla en el pronombre “we” para poder afrontar ese acto final de clavar una vez más el hacha en el pecho de su padre. John Berryman se referiría con ácida ironía a los *Dream Songs* expresando que los primeros 384 *Cantos* tratan sobre la muerte de su padre: una gran confesión, una gran honestidad. Si retomamos el proceso de desacralización, observaremos que el primer verso de la segunda estrofa se revela absolutamente macabro, mientras que el humor de la última estrofa resulta todavía más cruel, donde se haya implícita la idea de una personificación a todas horas imposible.

“Dream Song 385” se caracteriza temáticamente por la incomodidad del hablante ante la evidencia de que su hija está embarazada, situación descrita en el poema como “my daughter’s heavier”. En poemas anteriores se demostraba la incapacidad de resolver el misterio de la muerte, así como la tensión esencial entre vida y muerte y cómo aceptar ambas. En este último poema la reflexión sobre el tiempo y el destino se comprimen en dos símbolos fundamentales que se han ido cargando de significado a lo largo de la secuencia: el mar y el otoño. El símbolo del mar, hemos aprendido sobre todo a través de “Dream Song 303”, representa la renovación, símbolo fundamental en el “confessional mode”: “for the grand sea awaits us, which will then us toss / & endlessly us undo.” En “Dream Song 385” se explicita que “if the sky resembled more the sea, I wouldn’t have to scold / my heavy daughter.” En el contexto intratextual, únicamente a través del término “scold” aprendemos que se trata de un hijo “ilegítimo”.

En la segunda estrofa se juega con la polisemia del término “fall”, realzado fonéticamente a través del sonido fricativo, ya en el tercer verso de esta estrofa. Es “Fall” con mayúsculas, entonces, el concepto que indica el pecado original que sitúa ante nosotros el espejo del destino: “[...] My praise / follows and flows too late. / Fall is grievy, brisk. Tears behind the eyes / Almost fall. Fall comes to us as a prize / To rouse us toward our fate.”

El último ejemplo que analizaremos es de gran importancia, ya que ilustra de forma concentrada la estratificación de la yoidad elaborada a lo largo de la secuencia, lo cual nos permite crear una antesala retrospectiva al complejo concepto de la yoidad en *Life Studies*. Se trata de “Dream Song 28” que lleva el significativo subtítulo de “Snow Line”.

Este poema se caracteriza por la estratificación de la yoidad fundamentada sobre una estratégica utilización de las máscaras de los pronombres, así como el asentamiento conceptual de la cosmovisión sobre la definición por negación y la utilización de la oración condicional marcada por la partícula “if”, cuya función ya destacamos anteriormente. Mientras el vacío

existencial se ve equiparado con el vacío fisiológico, la utilización del pronombre “we” agrupa a los diversos yos que forman parte del ser conformando así una yoidad altamente compleja y fragmentada.

En los dos primeros versos ya se observa el desplazamiento al que hacemos referencia: “It was wet & white & swift and where I am / we don’t know”. La recurrencia del fonema /w/ llama la atención sobre el verso donde la inclusión del pronombre “we” rompe la expectativa creada en la primera parte del verso. Este hecho conlleva la función de sugerir una multiplicidad de yos, de personalidades que se ramifican bajo esa figuración. Los términos “nothing” y “alone” constituyen un patrón que se va a seguir a lo largo del poema, pero con leves variaciones. El verso “I am alone too” implica la existencia de otro/otros, aludiendo así al pronombre “we” que contrastaba con “I”, rompiendo con la lógica gramatical. La estratégica colocación – junto a las marcas pronominales de la identidad – y recurrencia del adverbio “too” resuena a lo largo del poema de forma perturbadora.

Poco a poco vamos observando esa definición por negación a la que venimos aludiendo, así como la definición por “desposesión”, un concepto de tintes espirituales y también estéticos de especial preferencia por Berryman. De esta forma, la definición por negación domina el eje temático: “we don’t know”, “and then it isn’t”, “to eat nothing”, “I am unusually”, “I see no end”, “the sun is not hot”, “it’s not a good position I am in”, y finalmente, “If I had to do the whole thing again / I wouldn’t”. Ahora bien, cuando la frase es afirmativa, la definición se caracteriza por la ausencia de algo, conectando ese vacío o ausencia desde lo material o físico hacia lo espiritual: “I wish the barker would come”, “I’m alone too”, “If only the strange one with so few legs would come”, “where are his notes I loved?”, “I am hungry”. Finalmente, la estructura sintáctica se caracteriza por la utilización del esquema de la duda existencial: “If only the strange one...”, “If we could all / run, even that would be better”, “If I had to do the whole

thing over again / I wouldn't". Pero el sistema desplegado para crear esa sensación perturbadora de soledad, se ve amplificada por otras sutilezas a través de desviaciones y anomalías gramaticales y sintácticas junto a sistemas de oposiciones del tipo "It was dark and then / it isn't". Otro interesante ejemplo afecta al verso quinto de la primera estrofa, "I am unusually tired", y los dos primeros de la segunda estrofa: "If only the strange one with so few legs would come, / I'd say my prayers out of my mouth, as usual." Esta reflexión final carece de sugerencias positivas, aludiendo acaso a la inutilidad de esas oraciones, una inutilidad que de nuevo apunta al vacío y la soledad en un esfuerzo de reafirmación existencial y verbalización de los límites tanto físicos – cuerpo – como mentales – imaginación.

Apreciamos en el diseño de los *Cantos* de John Berryman una inteligente y elaborada bifurcada contestación: por una parte se configuran como una reacción creativa frente a los preceptos de la corriente literaria inmediatamente anterior a la instancia desde la que escribe la generación de Berryman y Lowell. Desde este punto de vista se trataría acaso de una alternativa a de los preceptos del *Modernismo* (las *Vanguardias* en la tradición de las letras hispánicas) como corriente imperante en el primer tercio del siglo veinte.

Por otra parte, los *Cantos* de Berryman contestan a los *Cantos* más representativos del *Modernismo*, los *Cantos* de Ezra Pound. Si Pound crea en su secuencia una arquitectura de la historia de la cultura que aúna en un gran mosaico impersonal y universal aquello que se ha considerado como la "alta" cultura de diversas épocas y civilizaciones de la humanidad con un gran anclaje en el mundo clásico occidental y oriental, Berryman crea un mundo alternativo, confrontando a la construcción del mosaico impersonal la desconstrucción del mosaico personal, confrontando la alta cultura al *underground*, la elevada dicción y cultismos al coloquialismo y el habla del margen o las minorías, la palabra limpia frente a la palabra manchada, el pensamiento

sedentario frente, al pensamiento nómada, el espacio liso frente al espacio arrugado o las planicies frente a las mesetas imaginarias (Deleuze), las ruinas de mundos pasados frente a la vida y la lucha cotidiana en una instancia específica a mediados del siglo veinte, la estatua de Homero frente a Mr. Bones, la estatua de Zeus frente a Henry.

Sin embargo, la secuencia de Berryman como contraste con la de Pound no se limita a una bipolaridad opositiva, sino que tal como hemos intentado demostrar, el primero pretende desde esa instancia personal ir creando a través de la desconstrucción la resurrección de un yo mítico representante de arquetipos heredados creando múltiples relaciones intertextuales que fluctúan entre la literatura considerada como perteneciente al canon literario (Robert Frost, T. S. Eliot, Wallace Stevens, por ejemplo) y la cultura pop, la cultura del jazz, la corriente “beat” o las múltiples tendencias “underground”. De esta forma elabora un complicado mosaico cultural englobando la mayor estratificación cultural posible en un proceso integrador y a su vez dialéctico.

Finalmente, no quisiéramos dejar pasar la oportunidad de sacar a relucir el concepto de “antipoesía” que surgió a raíz de la obra de Nicanor Parra en el año 1954 con su libro de poesía titulado *Poemas y Antipoemas* en la tradición de las letras hispánicas. Debe tenerse en cuenta que el contexto estético de la época se ramifica en las secuencias poéticas escritas a lo largo de estos años. Con la escritura de los “antipoemas”, Nicanor Parra pretendía “eludir e incorporar a los monstruos de la poesía”, sobre todo en referencia a Pablo Neruda creando una poesía “anti-todo, pero también una poesía en la que resuenan todos estos ecos” (Nicanor Parra 1954), los ecos de la tradición y los ecos de lo que se considera el canon literario. Desde el proceso de extrañamiento, el hablante lírico de los poemas de Nicanor Parra se autorridiculiza y autoironiza, reinventándose como sujeto constantemente en la escritura e invocando el absurdo contenido en lo cotidiano identificándose en la figuración de la poesía conversacional, proceso que expresa la

secuencia de los *Antipoemas* y que hereda de César Vallejo de forma particular. En un contexto diferente, John Berryman sufre el mismo proceso, pero será Robert Lowell quien realizará una subversión técnica del soneto (sobre todo en sus libros posteriores como *The Dolphin*, *Notebook*, *History*, y *For Lizzie and Harriet*), subversión que Nicanor Parra realizará respecto a su propia tradición literaria, utilizando por ejemplo, la forma de la silva, utilizado en la literatura elevada, para escribir su antipoema, “autorretrato”, o su epitafio paródico y humorístico de sí mismo llevando al límite, al igual que John Berryman, la estética de lo feo o lo grotesco, conformándose así el poeta como un “histrión” de la cultura, como un antihéroe o “adversario de sí mismo” (René de Costa 1995: 32).

3.3 “In Dreams Begin Responsibilities”

La figura de Delmore Schwartz fue decisiva en la vida de John Berryman, quien dedicó elegías al primero y también a Randall Jarrell, otro amigo y poeta que admiraba. El cotejo textual entre las elegías que hemos anotado sobre Wallace Stevens y Robert Frost, con una mirada satírica que deja de ser oblicua para ir atacando directamente el corazón de ambas poéticas y por extensión de ambas figuras, muestra que en el caso de los dos poetas de su generación (Schwartz y Jarrell) la elegía es profundamente sentida.

“In Dreams Begin Responsibilities” (1938) de Delmore Schwartz, es un compendio de prosa, teatro y poesía donde se observan intentos por superar tradiciones y estilos precedentes. Una interesante huella textual que nos conduce hasta John Berryman. Si retrocedemos, el camino nos lleva hasta W. B. Yeats en cuya obra resuena el eco del título de esta obra de Schwartz. Pero ahora queremos enfocar todos estos procesos hacia la poética Robert Lowell, específicamente hacia su elegía a Delmore Schwartz incluida en *History*:

In Dreams Begin Responsibilities

My heater aches my head, it's cold outside,
 It's bright outside, the sun tears stars in my shade...
 the problem is to keep the dream a movie:
 a hundred breasts are bursting the same black sweater,
 like and unlike as the stars or the snowflakes.
 Your dream had humor, then its genius thickened,
 you grew thick and helpless, your lines were variants,
 unlike and alike, Delmore – your name, Schwartz,
 one vowel bedevilled by seven consonants. . .
 one gabardine suit the color of sulphur,
 scanning wide-eyed the windowless room of wisdom,
 your notes on Joyce and porno magazines –
 the stoplights blinking code for you alone

casing the bars with the eye of a Mongol horseman.

En una gran cantidad de poemas que conforman la secuencia de sonetos de *History*, es corriente que Lowell introduzca inicialmente alguna descripción, referencia, o reacción del hablante lírico frente a alguna situación externa. Tras estos primeros versos aprendemos que se trata de una proyección del estado interior. Es de importancia estructural en la codificación del mensaje poético la elaboración de esta perspectiva que varía rápidamente al canalizar ese mensaje hacia el tema o asunto del poema que va a ser objeto tanto de la mirada estetizante del poeta como de la mirada crítica.

En el caso del poema elegíaco que nos ocupa, los dos primeros versos introducen una reacción del hablante lírico frente a la climatología externa y el momento de reflexión, un día enrarecido. La mente no tarda en simbolizar esa información que experimentan y filtran los sentidos. La referencia elegíaca surge en la segunda mitad del segundo verso: “the sun tears stars in my shade”. La estratégica elección y colocación del verbo “tears” revela el estado de ánimo del poeta. Observemos la polisemia del verbo “tears” – llorar y romper – que en ambos casos implica una personificación del sujeto “sun” y una desviación semántica, especialmente teniendo en

cuenta el objeto “stars”. Este objeto invoca una nueva desviación semántica por la unión de un par antitético, el sol y la estrella, el día y la noche. Asimismo, la peculiar combinación fonológica entre “tears” y “stars” llama la atención del lector sobre esta sección específica de este comienzo del poema.

Es precisamente el final del verso (que corresponde en la oración con el complemento circunstancial) donde se contextualizan estos dos versos introductorios. Es decir, se ha activado el nivel simbólico del mensaje poético. En sólo dos versos el lector ha compartido la experiencia poética desde una sensación física externa hacia el nivel simbólico y la actitud mental que quiere expresar el poeta en su mensaje. Los puntos suspensivos denotan un cambio de perspectiva funcionando como un anacoluto para proceder a una distancia psíquica que desde este tercer verso va a sumergir nuevamente al mensaje y también al lector en una progresión de ese nivel simbólico al que hacemos referencia. El mensaje de este tercer verso sugiere la posibilidad de haber entrado en el sueño, lo cual explicaría ese anacoluto como ruptura tipográfica del fluir mental. Sin embargo, lo importante es aquí lo que no se dice: ¿por qué “the problem is to keep the dream a movie”? La compleja codificación de los dos siguientes versos que se supone que debieran contestar esta pregunta, aunque sólo fuera por coherencia sintáctica, indica en el avance del proceso simbólico la reacción del poeta frente a una situación que paulatinamente va recuperando el tono elegíaco de la segunda parte del segundo verso para dirigir nuestra mirada hacia la introducción explícita del apóstrofe lírico. La reacción sentida, la paradoja, la antítesis, el contraste, todo ello remite a una referencia anterior de gran importancia: “in my shade”. Es ese universo abismal interior de sombras, penumbras, o claroscuros, el que experimenta el poeta a medida que el poeta reflexiona sobre la ausencia y desposesión contestando así, parcialmente, la pregunta del tercer verso.

En una variante de la sección elegíaca tradicional que enfatiza las virtudes de la persona a quien se dedica la elegía o lamento, a partir de la introducción del apóstrofe lírico se realiza una acumulación de referencias directas que van a fluctuar entre material simbólico y material biográfico. Precisamente aquí la referencia al sueño cobra grandes dimensiones reflejando la interpretación de John Berryman, incluyendo la obra literaria del propio Schwartz. Por otra parte, el paralelismo gramatical, sintáctico, y semántico, cohesionan la reflexión íntima del poeta en la primera sección del poema con esta sección dirigida al apóstrofe lírico. Esta cohesión invertida (“like”, “unlike”, frente a “unlike” y “alike”) es importante pues muestra el alto grado de implicación de la yoidad en el mensaje poético.

Los últimos versos del poema hacen referencia a la peculiar sensibilidad de Delmore Schwartz según interpretado por Lowell. Y aquí utilizamos intencionadamente los nombres de ambos poetas pues el énfasis sobre el nombre de la persona que elegiza Lowell indica una calculada identificación entre el contexto del poema y la vida de ambos poetas. Es especialmente interesante la mención del interés por parte de Schwartz tanto de la “alta cultura” que aquí se identifica con Joyce, y de la “baja cultura” que se identifica con las revistas pornográficas. En este contexto, el último verso juega con el conocimiento que el lector posee respecto a la vida de Lowell y Schwartz. No deja de resultar inquietante la forma en que Lowell expresa que su amigo era un bebedor empedernido: “casing the bars with the eye of a mongol horseman”.

Siguiendo a Jahan Ramazani podemos concluir que “following Lowell’s example, Berryman reinserts the elegy’s displaced conflict into its ordinary domestic site... Poetically mourning their fathers, they rehearse attachments and resistances fundamental to their identities” (1992). En este sentido debemos concluir que existen elementos suficientes para afirmar que en la poesía de la segunda posguerra se produjo lo que Louis Simpson ha denominado “a revolution in

taste” (1978). Podemos considerar la extensa secuencia de John Berryman *HisToy, His Dream, His Rest*, como una secuencia elegíaca que funciona como un gran caleidoscopio. Es decir, se trata a grandes rasgos de una secuencia estructurada en torno a las reacciones múltiples y ambiguas de la yoidad respecto a una desposesión, la pérdida del padre. Sin embargo, la mirada elegíaca se enfoca también sobre una multiplicidad de temas y motivos donde se autoincluye el poeta hasta llegar a una identificación generacional. Pero incluso llega a profetizar y a prefigurar su propio suicidio. Un proceso que comparte Lowell con la variante de que en lugar del suicidio, lo que prefigura es su muerte. En este espacio comparten las pulsaciones de la tragedia shakespeariana. Desde esta perspectiva, es importante mencionar que ambos poetas, Lowell y Berryman, expresan la elegía – y se expresan en la elegía – de formas diferentes. Mientras Berryman tiende a dramatizar estos procesos a los que hacemos referencia, Lowell en cambio controla esa dramatización desde una asimetría entre la violencia imaginaria y una forma conversacional, aparentemente relajada y versátil como es el caso de *Life Studies*. En la brecha de esa asimetría se desvelan íntimos y profundos mensajes codificados de la yoidad.

En la última secuencia poética de Lowell, publicada poco antes de su muerte en el año 1977, titulada *Day by Day*, se produce una última transgresión provista de una fluctuación entre la ironía y la honestidad: “To my surprise, John, / I pray *to* not for you, / think of you not myself, / smile and fall asleep”. La sustitución pronominal conlleva el peso de la transgresión. La ironía se aplica a esa beatificación del poeta: un grito y un silencio.

El trabajo sobre el género de la elegía es un importante ejemplo de esta revolución en plena mitad de un siglo que ha tendido a excluir progresivamente la muerte de la sociedad. En relación inversamente proporcional a esta exclusión, la literatura en sus múltiples vertientes no sólo ha ido recuperando la muerte sino que ha procedido a ir *pensando la muerte* desde la misma muerte en una recuperación de un pensamiento que también significó una revolución en su momento, el

Romanticismo. Estamos pensando tanto en Lowell, Berryman, Roethke, Plath, Hughes, Sexton, como en Emily Dickinson o Walt Whitman. Por tanto, insistimos en la idea de que la muerte conforma una parte esencial en la construcción de la identidad. Y aquí el hecho de pensar la muerte en la historia ha sido – y es – decisivo, concediendo evidencia a la validez de la literatura como mecanismo de interpretación existencial. Finalmente, este proceso vuelca nuestro pensamiento sobre la recurrencia de los esquemas trágicos en una activación de la Ecuación-Dilema “ser o no ser” actualizando la relación entre mito y sueño desde la revelación poética.

3.4 Hacia una revisión del concepto *Sueño*: “Freud was some wrong about dreams”.

Si alguna similitud existe acaso entre las múltiples tendencias y estilos de la poesía y sus caminos y derroteros en la segunda posguerra en Norteamérica, se trata de la puesta en duda del pasado y del presente en procesos de constantes reconfiguraciones. Según Ihab Hassan (1973) esta puesta en duda era el primer paso del camino que adoptó la ficción de la segunda posguerra en Norteamérica, tras lo cual se procedía o bien a la subversión o a la trascendencia de sus propias formas, órdenes y jerarquías en lo que ha dado en denominar como *The Literature of Silence* (1967), un tema profundamente explorado en su obra posterior, *The Dismemberment of Orpheus* (1971). Y aquí leemos a Allen Ginsberg soñando su Odisea con Whitman en un supermercado en el siglo veinte (1955): “Where are we going, Walt Whitman? The doors close in an hour. Which way does your beard point tonight? // (I touch your book and dream of our odyssey in the supermarket and feel absurd.)”.

En este breve apartado queremos incidir en el cuestionamiento del concepto restrictivo de sueño que tenía Freud según John Berryman para progresar hacia un apunte sobre la elaboración estética que realiza Robert Lowell en *History*.

“Dream Song 327” (*His Toy, His Dream, His Rest*), es un poema subversivo sobre un pensamiento que, en su momento, significó también una profunda subversión, aunque desde la distancia George Steiner ha demostrado que fue una respuesta a la *Nostalgia del Absoluto* desde la crisis generalizada de los sistemas religiosos imperantes en Occidente:

Freud was some wrong about dreams, or almost all;
besides his insights grand, he thought that dreams were a transcript
of childhood & the day before,
censored of course: *a* transcript:
even his lesser insight were misunderstood & became a bore
except for the knowing & troubled by the Fall.

Grand Jewish ruler, custodian of the past,
our paedagogue to whip us into truth,
I sees your long story,
tyrannical & triumphant all-wise at last
you wholly failed to take into account youth
& had no interest in your glory.

I tell you. Sir, you have enlightened but
you have misled us: a dream is a panorama
of the whole mental life,
I took one once to forty-three structures, that
accounted in each for each word: I did not yell ‘mama’
nor did I take it out on my wife.

En primer lugar queremos identificar una estructura dividida en tres estrofas pero a su vez dividida en dos partes. El verso noveno funciona de contrapunto y se encuentra marcado tipográficamente formado por seis sílabas al igual que cada tercer verso de cada estrofa a lo largo de la secuencia de 385 *Dream Songs* (en algunos casos la longitud del verso fluctúa hacia las siete sílabas). Por tanto, desde el tratamiento de la figura de Freud en tercera persona en la primera parte (hasta el verso noveno) se procede a su tratamiento en segunda persona a modo de

apóstrofe lírico imaginario. En este sentido observamos una progresiva personalización respecto a la interiorización de la vida y obra de Freud, pero especialmente en lo que a la interpretación del concepto de sueño se refiere. El tono irónico del poema es una de las cualidades típicas de la secuencia de John Berryman. Se trata asimismo de un tono con tintes de agresividad ceñido por un humor agudo.

Pero ¿qué nos quiere comunicar Berryman con el verso afirmativo “a dream is a panorama of the whole mental life”? Nuevamente la poética de John Keats señala el camino que nuestro discurso crítico debe seguir. Es esa vida mental la que despliega Keats en el poema titulado “Sleep and Poetry”. Buscando definir los mecanismos secretos del sueño comienza el extenso poema con una acumulación de interrogaciones seguida de exclamaciones hasta llegar a la cuarta estrofa que nos introduce a la poesía como expresión artística de lo que el sueño revela. El proceso mental resulta en una experiencia de grandes dimensiones. Un ejemplo ilustrativo es el noveno verso de la primera estrofa: “What is. . . / more serene than Cordelia’s countenance?” La respuesta es el sueño.

Ahora el poeta se dirige al sueño personificado en forma de apóstrofe lírico. Con la mención de Cordelia se implica que el sueño contiene no sólo su silencio sino toda la tragedia en sus grandes acordes. Pronto el poeta varía la perspectiva y se dirige a la personificación de la poesía: “O Poesy! For thee I hold my pen”. La conexión entre sueño y poesía se ha configurado con el “Framer” como testigo. El poema se escribe en la mente que experimenta la poesía cuyas visiones contienen matices proféticos: “Then I will pass the countries that I see / in long perspective, and continually / Taste their pure fountains”. Y aquí Borges da un paso más allá en esta interpretación al asimilar la figura del “Framer” o Hacedor con el soñador. Así, volvemos sobre la siguiente reflexión: “A cada hombre le está dado, con el sueño, una pequeña eternidad personal que le permite ver su pasado cercano y su porvenir cercano” (Borges 1993 (1980): 37).

Borges se acerca en su reflexión al pensamiento de Schopenhauer: “Todo esto el soñador lo ve de un solo vistazo, de igual modo que Dios, desde su vasta eternidad, ve todo el proceso cósmico” (Borges 1993 (1980): 37). Por tanto, anulación de la convención temporal y reinención de un tiempo onírico.

Tal como ocurre con ciertos poemas tempranos de Robert Lowell como son “Falling Asleep over the Aeneid” o bien “The Mills o the Kavanaughs” (*The Mills of the Kavanaughs*, 1951), el sueño es el espacio que induce a la canalización imaginaria de la creación de una historia alternativa. Si bien el hablante lírico en “Falling Asleep over the Aeneid” se encuentra leyendo la obra de Virgilio, se queda dormido y se transfigura en Eneas, este proceso que busca identificar a la yoidad en el mito, los últimos poemas de *History* (1973) concentran un breve tratado de interpretación histórica y estética. Específicamente, los cuatro últimos poemas de esta secuencia, “Outlook”, “Memorial Day”, “Ice”, y “End of a Year” configuran un concepto de la historia a través del sueño como reescritura de un proceso sobre el que Robert Lowell ya pensaba en sus primeras secuencias poéticas, pero que proyectaba en marcos de expresión estilísticos completamente diferentes.

En definitiva, es este espacio creado por la imaginación el que permite fluctuar entre dimensiones temporales, y es también el camino que Lowell elige aquí para identificarse y construir su propuesta estética. Las sombras de un presente configurado por ladrillos y ventanas inducen al hablante a reflexionar sobre el pasado en “Outlook”. Los grandes edificios han cubierto el pasado que sobrevive en la memoria. En la mente comienza a realizarse un viaje hacia el pasado: “I hear dead sounds ascending, the fertile stench / of horsedroppings from the war-year of my birth”. Desde aquí la mente realiza la inmediata conexión con la muerte inexorable como consecuencia ineludible de la huella del tiempo. Esta primera mirada o asomo en el laberinto del tiempo y el abismo de la muerte en “Outlook” progresa en “Memorial Day” hacia la realización

de ese espacio onírico como “panorama of a whole mental life” al que venimos haciendo referencia: “Sometimes I sink a thousand centuries / bone tired then stone-asleep. . .to sleep ten seconds –”, un proceso mental donde se ha anulado la convención temporal y surge la voz profética y romántica del poeta. El espacio del presente – “brick and windows” – se filtra en el sueño que invoca otro ordenamiento temporal: “voices, the music students, the future voices, / go crowding through the chilling open windows, / fathomless profundities of inanition”. La mente a través de una música, unas voces, un sonido imaginario, cohesionando con el poema anterior, proyecta los ecos futuros, pensando de forma romántica la muerte: “*I Will be dead then as the dead die here. . . / dáda, dáda dáda dá dá. / But nothing will be put back right in time*”. La mente reproduce la aliteración del fonema dentoalveolar sonoro como traducción de las “corcheas” y las notas “negras” que capta el oído y transmite al cerebro. El anacoluto marcado tipográficamente con el guión, detiene la reflexión sobre el tiempo para recaptar directamente el recuerdo del padre. Pero inmediatamente, ese pensamiento se proyecta hacia el personaje histórico del poder tiránico en Hitler. Y otro anacoluto marcado ahora por los puntos suspensivos retoma el espacio presente, donde a través de la personificación de las ventanas (“all all windows, yawning”) y un momento de actualización – el guión tipográfico – devuelve al hablante del sueño a la vigilia donde ahora reconoce la voz cantante que se pierde en las profundidades de los ladrillos del apartamento:

Ah, ah, this house of twenty-foot apartments
all all windows, yawning – the voice of the student singer’s
Don Giovanni fortissimo sunk in the dead brick.

Pero es la dimensión metapoética de estos poemas donde Lowell se muestra como un poeta que controla los procesos de codificación de los mensajes poéticos. En el caso del poema que culmina la secuencia de *History*, “End of a Year”, por ejemplo, crea un espacio textual e

imaginario donde se identifica. La historia experimenta un proceso de fosilización en la memoria que, como el hielo, mantiene en perfecto estado tanto la esencia física – el cuerpo – como la esencia espiritual de los dioses: “These conquered kings pass furiously away; / gods die in flesh and spirit and live in print, / each library a misquoted tyrant’s home” (“End of a Year”). La referencia a la secuencia en la expresión “live in print” es evidente, invocando la función activa del lector.

Esta secuencia, *History*, como elegía a la Historia, en una vertiente concreta en cuanto a los hechos que registra, se despide de un año de vida. Pero a su vez, ese año de vida incluye un año de actividad mental o imaginaria, oceánica, que invoca grandes dimensiones. Y como no podía ser de otra forma, el poeta se autodefine en el verso “One more annus mirabilis, its hero *hero demens*”, expresando así una característica que podemos calificar como generacional en relación estrecha con la corriente de presión psicológica. Finalmente, en este último poema de la secuencia, se retoma la estrategia de la introducción del anacoluto a partir de la detención sintáctica de los puntos suspensivos para describir una escena exterior presente, afirmativa, teñida de sugerencias purificadoras: el calor del sol derrite el hielo, comienza un nuevo año, una nueva historia, una nueva secuencia: “The slush-ice on the east bank on the east bank of the Hudson / is rose-heather in the New Year subset; / bright sky, bright sky, carbon scarred with ciphers.”

El paralelismo que Lowell construye aquí entre Nueva York y Londres se desarrolla a partir del poema “Annus Mirabilis” de John Dryden¹⁰⁸. En cierta medida Robert Lowell lee en los clásicos a través de Dryden como es aquí el caso de Ovidio cuyas *Metamorfosis* comienzan con la purificación del mundo por vía del fuego. Dryden retoma este inicio para aplicarlo a la ciudad de Londres en “Annus Mirabilis” que lleva el significativo epígrafe de “London Reborn”:

Yet London, empress of the northern clime,
 By an high fate thou greatly didst expire;
 Great as the world's, which at the death of time
 Must fall, and rise a nobler frame by fire.

En el caso del poema de Dryden existe una referencia política y social estructural en lo que a la construcción del mensaje poético se refiere. Se trata de que el año 1666, al que hace referencia el título, supuso un año de “milagros” (“mirabilis”, también en las acepciones de maravilloso, sorprendente, singular) que incluyó guerras, plagas, y el conocido “Great Fire of London”. Existieron diferentes interpretaciones respecto a estos hechos, pero con el denominador común de, o bien absolver, o bien culpar, los grandes poderes de la jerarquía social, Dios y el Rey (Charles II). Dryden proyecta en su poema la interpretación de que tras estos desastres que funcionan como actos y símbolos purificadores, la ciudad de Londres resurgirá como el Fénix de sus propias cenizas con poder renovado.

Este proceso es invocado por Lowell en su poema ramificando su potencial connotativo hacia una multiplicidad de niveles, tal como sucede con el paradigmático poema “Beyond the Alps” en *Life Studies*, donde funciona como umbral hacia diversos viajes simbólicos. Uno de estos viajes incluye el viaje literario y creativo impulsado por un importante cambio estilístico como expresión de un cambio espiritual. Este nivel metapoético es esencial en la secuencia de *History*. El poema final, “End of a Year” implica esa renovación y resurrección de las cenizas del texto (“carbon scarred”) como retorno con nuevas energías con el proceso de la purgación por el fuego en *Las Metamorfosis* de Ovidio y el poema “Annus Mirabilis” de John Dryden en relación intertextual.

¹⁰⁸ Un paralelismo que contiene un claro componente biográfico, ya que Lowell viajaba por estas fechas (década de los setenta) entre Inglaterra y Estados Unidos. Un momento cuando existía un conflicto y un debate moral – que se hizo público – especialmente en cuanto a la publicación de *The Dolphin*.

CALL ME CAL: LIFE STUDIES AS DEATH STUDIES.

*Faenamos en medio de los restos de nuestra propia oscuridad.
(San Agustín, Confesiones)*

Tras el análisis de la elegía en la obra de Robert Lowell, así como el cotejo con ciertos textos contemporáneos cuyos procesos creativos comparten esferas con los procesos de construcción del sistema imaginario de Robert Lowell, nuestro siguiente objetivo es el análisis de la secuencia *Life Studies*¹⁰⁹ (1959). Un libro, una secuencia poética, escrita tras la muerte de su madre, un poemario sobre el que permea la muerte de forma constante, metódica, donde se incluyen importantes elegías a otros poetas. Pero la agresividad, desconstrucción, y proyección de la culpa envuelve obsesivamente a sus familiares más cercanos, especialmente sus padres, quienes se convierten en objeto central de la semántica de la mirada lowelliana. El contraste, acaso, es doble, dado el método de expresión poética fluctuante entre lo personal y lo impersonal que Lowell había intentado desarrollar hasta este momento con una peculiar tensión entre la búsqueda y expresión de absolutos, el rechazo de su propia tradición bostoniana adoptando la religión católica no como convicción, sino como rechazo del protestantismo y sentimientos ambivalentes ante su propia tradición – Nueva Inglaterra – y el intento de superación de los preceptos de la *New Criticism*. Pero sobre todo, leemos un contraste entre un título y una forma que enfatiza la vida, y un contenido que enfatiza la muerte. Y aquí observamos nuevamente un

¹⁰⁹ La edición de *Life Studies* que seguimos en la presente tesis es: Robert Lowell. (1959). *Life Studies and For the Union Dead*. Nueva York, Farrar Straus and Giroux. *Life Studies* se publicó por vez primera en Inglaterra por “Faber and Faber” en abril de 1959, pero no incluyó la sección de prosa “autobiográfica” titulada “91 Revere Street”, sección que, en cambio, se encontraba presidiendo las páginas centrales de la edición americana, lo que produjo diferentes reacciones en la recepción del libro.

intenso y fascinante trabajo sobre lo que podemos considerar un nuevo concepto de la elegía según los esquemas y procedimientos analizados a lo largo del capítulo anterior, para ahora añadir el análisis de la secuencia poética titulada de forma prácticamente irónica y paradójica como *Life Studies*.

Según Alan Williamson, lo que define a Robert Lowell como “the life-in-progress of the protean process” (Williamson 1986), se establece desde el libro *Notebook* hacia libros posteriores. Sin embargo, ya en los primeros libros se observa esta tendencia que Williamson vuelve a calificar como “as representative of his time and place. Lowell is also travelling over the waste land of his culture. Writing now becomes an existential act, a means of establishing presence” (Williamson 1986). Por tanto, Lowell desarrolla un proceso de constantes retornos y fluctuaciones fundamentado sobre un efecto de distanciamiento poético a través de la utilización del recurso artístico de la distancia psíquica entre el hablante lírico y la escena o asunto del poema, y entre el lector y la visión del contenido que se le plantea.

Este proceso revela, en primera instancia, una profunda e intensa manipulación de los materiales presentados en muchas ocasiones bajo la máscara de la sencillez y la transparencia. Este efecto de distanciamiento viene unido al efecto de extrañamiento provocado también por la capacidad del poeta de introducir la distancia necesaria para elaborar la compleja ironía que se hilvana a lo largo del libro y que incluso descarga en humor grotesco en ciertas ocasiones. Esto conlleva la idea implícita de desconstruir la solemnidad y el sentimentalismo en un proceso sistemático de desacralización. En parte se trata de una consecuencia de la mirada crítica ante el *hecho* (acto o experiencia) que el hablante se encarga de relativizar a través de la construcción de una distancia motivada por el lenguaje cotidiano y el tono conversacional, a lo que yuxtapone el lenguaje figurativo, arquetípico – mítico y bíblico – o la creación de una elaborada ironía que

afecta a los diferentes niveles del lenguaje que utiliza aplicándolo igualmente al tono o a la metáfora, así como la utilización de la parodia.

Otro efecto que se logra a través de este hablante lírico es que al expresar los males privados, individuales, íntimos, casi secretos, desde la utilización de un cristal óptico que manipula y desenfoca la *realidad* (donde leemos a Baudelaire en Lowell) – objetos, lugares o personas – en un metódico proceso de *desfiguración-figuración-desfiguración*, se traduce en una proyección existencial que el autor, según indicamos, pretende ampliar hacia la expresión de su propio tiempo, mostrando así la capacidad expresiva de su voz pública: “*Life Studies* gives us the naked psyche of a suffering man in a hostile world” (Rosenthal 1967: 141). Y aquí Robert Lowell también sigue el principio establecido por Thoreau quien sostenía que “the poet writes the history of his body”.

En *Life Studies* el aparente descuido formal y estructural resulta solo aparente y el efecto del verso libre contribuye a esa *sensación* de verosimilitud y de lo instantáneo o inmediato buscado en el texto, junto a un tono conversacional que busca la complicidad del lector. Únicamente un trabajo cuidadoso situaría intencionadamente a “Beyond the Alps” como umbral iniciando la secuencia lírica y el poema “Skunk Hour” culminando el proceso. Dos poemas donde se conjugan efectivamente lo personal y familiar y lo público e histórico, pasando a niveles distintos a los que plantean poemas que contienen información sobre el pasado familiar del poeta, por ejemplo: “in a larger, more impersonal context, these poems seemed to me one culmination of the Romantic and modern tendency to place the literal Self more and more at the center of the poem.” (Rosenthal 1967: 28). La secuencia lírica *Life Studies* se origina y concluye con una transgresión, desde la perspectiva de que se elabora una secuencia de *Death Studies* a partir de la invocación de la yoidad. Tal como concluye Hellen Vendler en su artículo “Robert Lowell and History”: “Lowell, however, could not escape the tapes in his head, playing back to him, one

after another, all his strategies for coping with history, from *Land of Unlikeness* to *Day by Day* – all right, all wrong” (Vendler 1995: 28).

Dos hechos importantes llaman la atención en una primera aproximación a la secuencia: el título y la ordenación de los poemas, la composición estructural. Lowell divide el material de la secuencia en cuatro secciones diferenciadas. A su vez divide la cuarta sección en dos partes. Sin embargo, el análisis de los poemas nos lleva a una serie de sub-divisiones que esquematizamos como sigue:

PRIMERA SECCIÓN:

- “Beyond the Alps”
- “The Banker’s Daughter”
- “Inauguration Day: January 1953”
- “A Mad Negro Soldier Confined at Munich”

SEGUNDA SECCIÓN:

- “91 Revere Street”

TERCERA SECCIÓN:

- “Ford Madox Ford”
- “For George Santayana”
- “To Delmore Schwartz”
- “Words for Hart Crane”

CUARTA SECCIÓN:

Primera parte:

Primera Sub-División:

- “My Last Afternoon With Uncle Devereux Winslow” [compuesto en cuatro partes]
- “Dunbarton”
- “Grandparents”

Segunda Sub-División:

- “Commander Lowell”
- “Terminal Days at Beverly Farms”

Tercera Sub-División:

- "Father's Bedroom"
- "For Sale"
- "Sailing Home from Rapallo"
- "During Fever"

Cuarta Sub-División:

- "Waking in the Blue"
- "Home After Three Months Away"

Segunda Parte:

Primera Sub-División:

- "Memories of West Street and Lepke"
- "Man and Wife"
- "To Speak of Woe That is in Marriage"

Segunda Sub-División:

- "Skunk Hour"

En la primera sección encontramos cuatro poemas de importantes conexiones entre lo público y lo privado, donde el plano público se explicita enfáticamente para ir progresando hacia esa carga con la que el autor provee a la mayoría de sus poemas: el nivel mítico realizado desde un cuestionamiento y un auto-cuestionamiento crítico. La tensión característica de la secuencia se concreta en el intento de coser puntos de sutura entre un yo que contiene la multiplicidad como característica inherente a su esencia, y el hecho de ir situando a ese yo en el centro del poema con la intención de proceder desde la objetivación a su elevación mítica. Para ello es necesaria la perspectiva histórica y la utilización de los recursos de distanciamiento tanto psíquico como estético. Un ejemplo reside en el hablante lírico de "Beyond the Alps", ya que activa los niveles de conciencia y subconsciencia cuya finalidad es descubrir consiguientemente las dimensiones que posibilitarán conferir una gran carga cultural a cada verso, a cada expresión, a cada palabra.

Los cuatro primeros poemas pueden considerarse como cuatro perspectivas que analizan el *waste land* del mundo contemporáneo a través del *waste land* del individuo, de las sensibilidades

que hablan en los poemas, las mismas sensibilidades que a través de una serie de figuraciones se autoconstruyen en una yoidad fluctuando entre los márgenes de la elegía. En este punto es importante tener presente que los viajes simbólicos que plantea “Beyond the Alps” poseen una característica fundamental y que resulta necesario comentar en este momento. Se trata del nivel metatextual en la secuencia. Es otro ejemplo de la precisión en la colocación de los poemas. Robert Lowell, al situar este poema abriendo la secuencia, inmediatamente activa uno de los viajes simbólicos que caracterizan esencialmente a *Life Studies*: el viaje autoconsciente y reflexivo hacia la yoidad, luchando por juntar todos los fragmentos ante la orilla de su propia ruina y expresando de esta manera inquietante la soledad y alienación del sujeto (aquí leemos la personificación satírica de John Berryman en el verso “He stared at ruin. Ruin stared straight back” en “Dream Song 45”).

Este viaje, asimismo, se sirve de las estrategias inevitables de extrañamiento para situar en el centro de esa reflexión un análisis de los procesos de creación. Así, entendemos que para Robert Lowell el doloroso proceso de búsqueda y análisis de este nuevo sujeto nacido en las postrimerías de la Primera Guerra Mundial, viviendo de forma dolorosa la llamada guerra fría ante la perspectiva de una posible exterminación mundial, pasa fundamentalmente por los procesos estéticos y literarios: encontramos en *Life Studies* una conjugación profunda de vida y muerte, de experiencia, poesía, y arte, que acaban trabándose, confundiéndose desde la proyección de la mirada estetizante, irónica y trágica de la existencia.

La segunda sección titulada “91 Revere Street” se concentra sobre un período específico de la infancia de Robert Lowell. Se trata de un relato escrito en prosa donde el narrador ataca sistemáticamente a sus padres desde un envoltorio y contexto familiar. Aquí sorprende inicialmente tanto la gran distancia que adopta el hablante para realizar la crítica a su entorno como la situación de sí mismo en esa mirada crítica. Por tanto el yo se objetiva para ser analizado

en su propio entorno y desde la relación con los otros. Esta sección provee un material muy valioso en cuanto a la contextualización de la secuencia poética. A su vez, la prosa ágil, cuidadosa, calculada, culta, de Lowell muestra un potente mensaje en la estructura profunda que subvierte el nivel superficial. Y esta es ya una estrategia definitiva del estilo de Robert Lowell. Se está revelando el absurdo, la locura, el límite, la decadencia, subyacente a la existencia cotidiana y rutinaria.

La tercera sección está compuesta por cuatro elegías a escritores de importante influencia sobre Lowell. Se trata de una secuencia de poemas donde llama la atención la técnica del “double thought” o en términos de Seamus Heaney “ventriloquizing...through Lowell’s autobiographical voice” (1989 (1979): 143), especialmente la elegía dedicada a Hart Crane en un proceso interesante de pliegue de yoidades. Aquí radica una cierta progresión en lo que se refiere a la identificación entre imaginarios. Lowell sigue buscando referentes con los que identificarse y esta sección desprende una sensación de sentimiento generacional. Son, así, elegías que podemos sumar al espacio construido en *History*¹¹⁰, especialmente las elegías dedicadas a F. O. Matthiessen, Sylvia Plath, Randall Jarrell, Theodore Roethke, Delmore Schwartz (“In Dreams Begin Responsibilities”), John Berryman, y también a sus favoritos de generaciones anteriores como Allen Tate, T. S. Eliot, Ezra Pound, Louis MacNeice, William Carlos Williams o Robert Frost. Por tanto, se trata asimismo de una sección con interesante material implícito respecto a las circunstancias que rodean las relaciones en vida de los tres primeros con Lowell: Madox Ford, Santayana y Schwartz, mientras que el poema dedicado a Hart Crane revela importantes incidencias en el sistema imaginario.

¹¹⁰ Resaltemos que *Life Studies* (1959) es anterior a *History* (1973).

La pertinencia analítica de la cuarta sección exige una serie de subdivisiones. Se trata de una estructura con una clara progresión en la profundización de la yoidad que revela un progresivo desplazamiento temático desde la mirada sobre el otro – Grandfather Wislow, Uncle Devereux, Aunt Sarah – coincidiendo evidentemente con la infancia de Lowell, hacia una serie de transgresiones que afecta a la relación entre Lowell y sus padres en vida como su elegía particular respecto a ambos tras su muerte. El contexto poemático y el presente como momento de escritura se van acercando, de tal forma que ahora el hablante centra su mirada sobre sí mismo. Este proceso codifica una vertiente más pública con referencia a su encarcelamiento tras objetar a formar parte del ejército de su país así como su abierta confrontación contra la política exterior, y una vertiente más íntima que cubre tanto las crisis nerviosas de Lowell como su crisis matrimonial con Elizabeth Hardwick. El poema que culmina la secuencia, “Skunk Hour”, contiene un profundo simbolismo y una intensa intertextualidad que por una parte recoge los temas y motivos desarrollados desde “Beyond the Alps”, y por otro, abre al imaginario una serie de caminos por andar pero también por recuperar.

Robert Lowell a través de la construcción de la yoidad en estos poemas cuestiona la premisa barthesiana de la disolución del autor en su propia escritura. Los fragmentos y posos de la yoidad son constantemente recuperados y fermentados en viajes de ida y vuelta en unos procesos donde Lowell, a través de ese efecto de verosimilitud que venimos analizando, logra uno de los mayores momentos no solo de la poesía llamada confesional, sino de la secuencia poética en poesía moderna. De esta forma, la literatura funciona como un filtro desde el cual gotea cada célula vital, arrastrando en el proceso esas escamas literarias consigo, creando así una simbiosis perfecta y adherente pero inquietante y misteriosa a la vez:

The progression of the four poems is clear. They move from a general critical summing-up of the state of the civilization – similar in conception though not in style or the specifics of political attitude to that made familiar to us by Pound and Eliot – to an equally harsh comment on the state of the Republic, and then to a close-up of the effect of the last war on one Negro soldier. This final poem in the introductory group shifts our attention from the madness of society to its embodiment in one man. We may assume an intended relationship between this progression and the prose account of his family background, his father's failure especially, that Lowell gives in "91 Revere Street". (Rosenthal 1967: 33)

Este movimiento que concentra una mirada crítica que se posa sobre la experiencia personal y que paulatinamente se va abalanzando sobre el concepto de civilización se logra, en gran parte, a través de la incidencia del trabajo sobre la distancia a la que nos venimos refiriendo. La distancia psíquica se fundamenta en gran medida sobre la relación entre el hablante lírico y el tema en cuestión. Recordemos que esto se encuentra bajo el influjo del tono del poema, la estructura prosódica y el proceso de identificación. Robert Lowell introduce constantemente el tono irónico para crear una actitud crítica y distanciada. En último término el intenso trabajo de la asimetría y la desacralización desemboca en el absurdo, destruyendo acaso los lugares comunes del sentimentalismo poético y sus convencionalismos. Asimismo, junto a la distancia entre el hablante lírico y el tema del poema, hay que destacar la distancia entre el lector y la visión o perspectiva creada en el poema. La utilización del yo poemático y la calculada estratificación de la yoidad permite jugar con esta espacialidad para lograr una multiplicidad de efectos, por ejemplo, la búsqueda de una experiencia paralela en el lector, una distancia crítica, un efecto de perturbación, confusión o inquietud, lo cual conlleva una característica fundamental de la poética lowelliana: la creación de discursos polifónicos en relación estrecha con esa estratificación¹¹¹.

¹¹¹ Esto nos lleva a pensar en la poética de Dylan Thomas, específicamente en el poema titulado "O Make Me a Mask" (*The Map of Love*), donde el poeta construye una máscara para proteger sus sentimientos de los otros, a la vez que le permite *ver* esos sentimientos ajenos.

4.1 “Beyond the Alps”: Más allá de la conciencia o el descenso a Tierra Firme.

Con la publicación en 1959 de *Life Studies* tras nueve años de silencio respecto a su anterior libro *The Mills of the Kavanaughs* (1951), Lowell va a continuar con la construcción de ese sistema imaginario estructurado sobre la conflictividad axiológica y la constante revisión de la yoidad. El análisis de estos mecanismos conducirá a las claves interpretativas que se desarrollan estratégicamente en el libro de poemas *For the Union Dead* (1964) tras *Life Studies* como punto de inflexión y epicentro irradiador en el proceso de construcción del sistema imaginario de Robert Lowell. A pesar de la distancia en el tiempo, el proceso de construcción de ese sistema se sigue desarrollando, desde la conflictividad axiológica, en torno a tres conceptos fundamentales y recurrentes: la introspección – espacialidad vertical – la retrospección – espacialidad extensional – y la circularidad – como tipificación existencial. Estos conceptos que se establecen como principios ordenadores del sistema imaginario encuentran una mayor concreción en dos estrategias que el poeta activa en la creación. En primer lugar, se trata del uso de un tejido contrastivo como expresión de una sensibilidad que posibilita que el sujeto se trascienda a sí mismo, generando diferentes niveles de concreción y abstracción. De esta forma, se está activando un proceso de reordenación constante de la secuencia poética y creativa estructurado en torno a un juego dialógico tanto en el nivel microtextual como macrotextual. Un claro ejemplo que compete a la poética de Lowell surge en la relación entre *Life Studies* y *For the Union Dead* y se concreta en el poema “Beyond the Alps”. Este poema en *For the Union Dead* consta de una estrofa más, un soneto en sí mismo. Parece ser que Lowell incluyó tal estrofa por consejo de John Berryman. En la introducción al libro, el autor expresa: “‘Beyond the Alps’ is the poem I published in *Life Studies*, but with a stanza restored at the suggestion of John Berryman” (Lowell 1964).

“Beyond the Alps” es el poema que inicia la secuencia, el primer peldaño de una intrincada escalera que Robert Lowell ha dado en llamar *Life Studies* y cuyo último peldaño es el poema “Skunk Hour”. Ambos poemas enmarcan temática y estructuralmente el libro. En cambio en *For the Union Dead* el primero compartirá un ámbito estructural de distinto orden con otros dos poemas como son “Going to and fro” y “Florence”, cuyo proceso secuencial, por consiguiente, funcionará de forma diferente al anterior libro.

El epígrafe que Lowell incluye en el poema que inicia *Life Studies* hace referencia a uno de los viajes simbólicos que serán representados en el poema, un viaje hacia el racionalismo y la secularización de las creencias religiosas de evidentes tintes autobiográficos. En esta versión no se incluye un segundo epígrafe que desvela el origen del título, además de incluir en el proceso que implican los viajes simbólicos a un personaje importante en la imaginería lowelliana como es Napoleón: “ ‘Au delà les Alpes est l’Italie,’ Napoleón 1797.” Y aquí leemos nuevamente a Emerson en Lowell, especialmente en lo que a las ideas desarrolladas en el ensayo que lleva por título “Napoleon; or, the Man of the World” desde el desarrollo de un *American Sublime* y la construcción de ideales universales desde la identificación individual tal como ejemplificó la figura de Napoleón en su momento (Emerson, 2000 (1849): 449-468).

Por otra parte, Lowell retoma el título de este poema de un verso de un poema anterior titulado “Falling Asleep over the Aeneid” (*Lord weary’s Castle*): “The elephants of Carthage hold those snows, / Turms of Numidian horse unsling their bows, / The flaming turkey-feathered arrows swarm / Beyond the Alps”. Se trata de un poema que comparte el estilo de la poesía temprana de Robert Lowell, pero a su vez asienta una serie de patrones poéticos recurrentes en las distintas etapas de la obra lowelliana. Así, esencialmente, en “Falling Asleep over the Aeneid” se conjuga y reinventa la relación entre mito y sueño a través de la revelación poética. El enmarcamiento espacial es decididamente puritano como marco donde desarrollar la

confrontación entre el presente religioso puritano frente al pasado mítico pagano cuyo espacio es ahora el funeral de Pallas. En esta compleja propuesta es nuevamente la búsqueda de la identidad la que marca la pauta poética: “Who am I, and why?” El epígrafe introductorio de Lowell es suficientemente ilustrativo: “An old man in Concord forgets to go to morning service. He falls asleep, while reading Vergil, and dreams that he is Aeneas at the funeral of Pallas, an Italian prince” (Lowell 1946: 101). Aquí Robert Lowell parece coincidir con el proyecto estético y la ruptura que suspuso en su momento la *Eneida* de Virgilio. *Life Studies* a través del umbral del poema “Beyond the Alps” convoca una nueva ramificación estética, pero asimilando las estructuras del pasado tanto personal como histórico y mítico:

La *Eneida* es una reinterpretación, en un contexto histórico alejado del mundo heroico, de ese mismo contexto sirviéndose de representaciones míticas. Realiza plenamente y a conciencia la labor de toda gran literatura: aceptar las convenciones que el pasado le transmite y que forman sus señas de identidad para abolirlas e incorporarlas en una nueva totalidad estética que satisfaga las aspiraciones de su época. (Fernández Corte 1995: 14)

“Beyond the Alps” comienza con una referencia del hablante lírico sobre aquello que está leyendo en un tren que está cruzando los Alpes. El enfoque de este hablante lírico va a ir sutilmente variando, ahora hacia los movimientos casi rituales de los asistentes del tren. Desde estas descripciones del exterior, el sujeto va a ir invirtiendo el proceso cuyo punto de inflexión viene expresado a raíz del verso “Life changed to landscape”. Este verso sería modificado en la versión de *For the Union Dead*: “Man changed to landscape”. El tono es similar, y la estructura y función del verso son también similares, sin embargo se observa una mayor concreción en la segunda versión. Este verso indica la fusión entre el exterior y el interior que se encuentra simbolizado en el mito del viaje: el viaje y movimiento que realiza el tren funciona paralelamente al viaje interior, imaginario, que experimenta el sujeto.

Interesa enfatizar aquí la sección sexta de la secuencia titulada *Heart's Needle* de W. D. Snodgrass, concretamente los tres últimos versos de la primera estrofa: “We shout along our bank to hear / our voices returning from the hills to meet us. / We need the landscape to repeat us.” Tal como se observa en estos versos, se confirma la importancia del entorno y del paisaje en estos poetas que escriben tras la Segunda Guerra Mundial. El paisaje resulta imprescindible a lo largo de la tradición literaria y cultural de los Estados Unidos creando una interesante y densa tradición teniendo en cuenta el amplio espectro de ésta en relación estructural con la construcción paulatina de una identidad norteamericana.

Con referencia a la secuencia titulada *Heart's Needle* de Snodgrass, existe una mayor concreción histórica donde la asociación que funciona como eje de la secuencia es la desaparición de la hija “child of my winter” y la actividad de los soldados en la guerra. La concreción en el paisaje de las referencias cronotópicas explicitadas en la secuencia revelan la importancia de la relación entre el ser y el exterior. En el poema “Beyond the Alps”, el verso “Man changes to landscape” introduce una metamorfosis producida en la mente del sujeto que experimenta el viaje cronotópico y mítico. Ahora bien, en el caso de Snodgrass, “we need the landscape to repeat us”, verso clave en la secuencia, la actitud del sujeto hablante varía levemente respecto al anterior, observable a través tanto del verbo “need” como de “repeat”. Las constantes referencias al tiempo ya iniciadas en el primer verso de la secuencia “child of my winter” encuentra su conceptualización en el verso mencionado correspondiente al sexto poema de la secuencia. La situación del hablante es tan desesperada que se ve inducido a expresarse con el verbo “need”. Por otra parte, “repeat” revela una clave metapoética que apunta hacia la estrategia que el propio poeta está utilizando en su creación, esto es, la constante repetición de variables espacio-temporales que reflejan y refractan esa desesperación del poeta. En definitiva, en ambos

casos, Lowell y Snodgrass, nos encontramos con estrategias de conceptualización y sublimación que se concentran en la relación metamórfica entre el ser y el entorno.

Volviendo a “Beyond the Alps”, los versos siguientes expresan una simbología en lo que a la imaginería se refiere. Se trata de un viaje histórico, a través del tiempo, que recorrerá todo el poema hasta el final. La referencia a Mussolini es irónica. Enfatiza los delirios de grandeza del mismo: el águila es símbolo de poder. Se trata, asimismo, de un probable guiño al símbolo de los Estados Unidos conformando así un puente entre el imperio romano y el imperio norteamericano (una idea o proceso en la que profundizará en el libro *Near the Ocean*). A su vez, se está empezando a entrever otro movimiento paralelo a través de las interpretaciones que realiza el hablante lírico, tratándose del viaje del imaginario colectivo hacia el individual:

Man changed to landscape. Much against my will,
I left the City of God where it belongs.
There the skirt-mad Mussolini unfurled
the eagle of Caesar. He was one of us
only, pure prose.

Los siguientes versos hacen referencia a la trivialidad y materialismo de recientes antepasados, lo cual contrasta con la espiritualidad expresada tanto por “City of God” como por la espacialización vertical (recorriendo los Alpes en tren) en el momento en que se encuentra el sujeto al realizar la reflexión, en un proceso ambiguo de recuperación y desmitificación del pasado. Estos versos expresan otro contraste que versa sobre la oposición entre tecnología y naturaleza, iniciada desde los primeros versos entre el tren como símbolo de la tecnología y el paisaje por el que cruza el mismo.

Este contraste entre materialismo y espiritualidad caracteriza la segunda estrofa. Desde esta perspectiva observamos que se está produciendo una secularización de la religión, una

desacralización de la misma, lo que implica un viaje simbólico cuyo paralelo es el viaje de descenso de los Alpes hacia “tierra firme”. A medida que avanza el poema se intensifica la mirada crítica y distanciada del hablante lírico, a través de un profundo trabajo sobre el distanciamiento desacralizador, utilizando constantemente el recurso de la creación de un conflicto entre la vivencia cotidiana y el peso de creencias tradicionales. “Electric razor” vuelve a encarnar la tecnología moderna, representando a su vez el viaje temporal. El hablante lírico hace utilización del recurso de *bathos* aplicado a la figura del Santo Padre: la maquinilla eléctrica “ronronea” (“purred”) mientras el Santo Padre sostiene en su mano derecha su “pet canary” (aquí, la referencia al canario podría aludir a la figura de Cristo). Se produce una yuxtaposición de elementos cotidianos – que se potencia a través de la personificación – y la figura que se considera como el máximo representante de la institución eclesiástica. Por tanto, el hablante lírico está construyendo una gran distancia entre su actitud y posición y el tema desarrollado. Y desde aquí se desprende una perspectiva cínica, consiguiendo el efecto de una escena prácticamente absurda junto al asentimiento del lector¹¹². Un procedimiento de desacralización que remite nuestra mirada hacia la obra pictórica de Francis Bacon (1909-1992), especialmente su etapa creativa conocida como fase del “Grito”. Particularmente pertinente resulta la comparación con la desconstrucción y desacralización a la que procede Bacon en lo que podemos considerar su continuo *Estudio según el retrato del Papa Inocencio X realizado por Velázquez* (1953). Un grito macabro y angustiado que sufriría un proceso de serenamiento en años posteriores, tal como muestra la nueva versión del año 1962¹¹³.

¹¹² Se trata de un efecto similar al que consigue el poeta chileno Nicanor Parra en su poema “Agnus Dei” (*La camisa de fuerza*), donde leemos: “Cordero de Dios que lavas los pecados del mundo / Dame tu lana para hacer un sweater” transgrediendo y desacralizando el Salmo 51 (*Miserere*).

¹¹³ Una técnica pictórica de profunda reflexión espacial cuya propuesta es muy interesante y sobre la que sin duda volveremos. Al respecto de este cotejo artístico, mencionaremos finalmente el procedimiento de difuminación y disolución del rostro sobre un fondo calculadamente indefinido y oscuro.

Así, las implicaciones de estos versos de “Beyond the Alps” son varias, ya que no se trata únicamente de que el pájaro es susceptible de ser engullido por el gato, sino que se trata de un contraste entre el irracionalismo y el racionalismo, entre la “fe” y la “ciencia”. Según Irvin Ehrenpreis, “the pope is depicted, with grotesque irony, between a purring electric razor in one hand (the cat of rational science) and a canary in the other (the dove of faith)” (1970: 86). Respecto a la imagen de la virgen, ésta es observada también de manera irónica. Mientras que el Santo Padre se asocia con “pet canary”, se describe a la Virgen como “Mary risen, gorgeous as a jungle bird” en una conjunción semántica sugiriendo que “jungle bird” es la progenitora de “pet canary”:

The Holy Father dropped his shaving glass,
and listened. His electric razor purred,
his pet canary chirped on his right hand.
The lights of science couldn't hold a candle
to Mary risen, gorgeous as a jungle bird!

Los versos siguientes retoman la alusión a Mussolini expresada en la primera estrofa, pero progresando en el sistema opositivo, donde se expresa su linchamiento. Se observa una gran precisión en cuanto a la colocación de los adverbios junto a los verbos caracterizadores, desde la ironía, tanto de los peregrinos como de Mussolini:

Pilgrims still kissed Saint Peter's brazen sandal.
The Duce's lynched, bare, booted skull still spoke.
God herded his people to the *coup the grace-*
the costumed Switzers sloped their pikes to push.
Oh Pius, through the monstrous human crush...

A través del adverbio “still”, se implica que tanto los peregrinos como Mussolini intentan proyectar hacia el presente sus respectivas filosofías, y donde lo pagano se encuentra

constantemente aflorando en la superficie del Cristianismo. La siguiente referencia a los escaladores suizos articula esta estrofa con la anterior, así como la realidad exterior con la interior en el sentido de que el hablante lírico estaba realizando una lectura para posteriormente dejar volar su imaginación, lo cual revela de nuevo la fluctuación de perspectivas, donde se yuxtapone la cotidianeidad, el *day by day*, con las realidades imaginadas.

El final de esta estrofa da paso hacia otro nivel de introspección, otras estaciones de paso en el viaje hacia el subconsciente, hacia el mito, hacia la historia pasada. Es la estrofa que Lowell añadió en la versión de *For the Union Dead*. Al respecto J. Meyers apunta: “The restored stanza, as Berryman perceived, reinforced the dominant thematic polarities in the poem. Caesar-Pope, Pagan-Christian, Gods-Mary, Ruler-Poet, Ovid-Lowell as exiles from Rome and the Blackness of the earth, sea and Etruscan cup” (Meyers 1987: 98).

El verso que inicia la estrofa es suficientemente significativo: se trata de un importante énfasis sobre una pieza clave del sistema imaginario, Ovidio. Llama la atención la falta de conexión aparente de este verso con el resto de la estrofa, ya que las conexiones se basan en asociaciones. Las referencias míticas van adquiriendo mayor importancia a lo largo del viaje, y además expresa el fragmentarismo y la falta de lógica lineal respecto al funcionamiento de la mente, tanto en los niveles conscientes como inconscientes. Detectamos en esta estrofa incidentes ecos de la “voz” de Allen Tate, especialmente el tono y la imagería del poema “Aeneas at Washington”, donde el hablante lírico realiza una reflexión en torno al presente y al pasado configurándose el yo como puente entre ambas ciudades, Troya y Washington, la época clásica y la moderna. Esta técnica proyecta la idea del trans fondo mítico de la realidad que tan profundamente caló en Robert Lowell. El poema referido de Allen Tate finaliza así: “Stuck in the

wet mire / Four thousand leagues from the ninth buried city / I thought of Troy, what we had built her for.¹¹⁴”

Tras el primer verso de la tercera estrofa se invoca la incorporación de Satán, que activa la relación entre tecnología y destrucción a través de la compleja asociación donde el *bathos* sigue funcionando en el nivel de la activación de la distancia sacralizadora:

I thought of Ovid. For in Caesar's eyes
that tomcat had the Number of the Beast,
and now where Turkey faces the red east,
and the twice-stormed Crimean spit, he cries:
“Rome asked for poets. At her beck and call,
came Lucan, Tacitus and Juvenal,
the *black republicans* who tore the tits
and bowels of the Mother Wolf to bits -
then psychopath and soldier waved the rod
of empire over Caesar's salvaged bog...
Imperial Tiber, Oh my yellow dog,
black earth by the black Roman sea, I lie
with the boy-crazy daughter of the God,
Il Duce Augusto. I shall never die.”

“Tomcat” se asocia con “purred”, lo cual provoca el conflicto entre Satán y el Santo Padre, siendo el primero quien tiene la posición de ventaja. Sin embargo, esto viene filtrado por la mirada de César, a quien se concede voz en la mayor parte de la estrofa. De esta manera, César expresa la decadencia de Roma invocando a los poetas críticos del Imperio y contrastando con el “prosaísmo” de Mussolini, quien jugaba a ondear el águila de César en una inversión del sentido del viaje, ahora proyectándose hacia el presente. Este viaje encuentra su paralelo en el viaje fragmentario que está realizando el hablante lírico, donde se observa otro contraste. Se trata de la oposición entre el poder imaginativo de la poesía frente al prosaísmo de la leyenda de la creación

¹¹⁴ Remitimos, asimismo, al lector al análisis del poema “The Exile's Return” (capítulo segundo), importante poema que abre el libro *Lord Weary's Castle* (1946), donde Lowell reproduce el tono y readapta la imaginería de Allen Tate. El poema mencionado se inicia con los siguientes versos: “There mounts in squalls a sort of rusty

de Roma. Por otra parte, la referencia a “black republicans” aplicado a los poetas, conecta con el pareado final, también final del viaje simbólico. En este marco, debemos recordar que Augusto, primer emperador de Roma, adoptó a Apolo como protector personal. Esta asociación continúa la activación del viaje mítico que conectará y culminará en la siguiente estrofa. Recordemos que Apolo engendra el amor y la naturaleza, al igual que la guerra, y que con sus arcos y flechas era capaz de matar “dulcemente”:

Our mountain-climbing train had come to earth.
Tired of the querulous hush-hush of the wheels,
the blear-eyed ego kicking in my berth
lay still, and saw Apollo plant his heels
on terra firma through the morning's thigh -
each backward wasted Alp, a Parthenon,
fire-branded socket of the cyclops' eye ...
There are no tickets to that altitude,
once held by Hellas when the Goddess stood,
prince, pope, philosopher and golden bough,
pure mind and murder at the scything prow -
Minerva the mis-carriage of the brain ...

Now Paris, our black classic, breaking up
like killer kings on an Etruscan cup.

Apolo es la figura clave para la interpretación de esta última estrofa. Según la mitología, Apolo envía a los griegos reunidos ante Troya una peste que diezma su ejército, para obligar a Agamenón a devolver la joven Criseida, que tenía cautiva a su sacerdote Crises. En la *Iliada* lucha en favor de los troyanos contra los griegos, protege a Paris en la batalla, y a su intervención – directa o indirecta – se atribuye la muerte de Aquiles. Esta explicación es importante para la interpretación del poema, ya que se establece una asociación entre el tren y Apolo, quien también simboliza la razón y la música (poesía). Ambos descienden a tierra firme tras el viaje. Esta

mire, / Not ice, not snow, to leaguer the Hôtel / De Ville, where braced pig-iron dragons grip / The blizzard to their rigor mortis.”

asociación también se establece respecto al sujeto que viaja en el tren, quien progresa hacia una crisis simbólica.

La forma y el contenido funcionan de manera paralela, ya que esta cuarta estrofa es un soneto perfecto con pareado final incluido reflejando así una estructura diferenciada de las estrofas anteriores. Esto nos lleva a la reflexión de que el fragmentarismo que proyecta el contenido y que funciona como sistema asociativo aparece también reflejado en la falta de seguimiento de las convenciones métricas. Por otra parte, respecto a la última estrofa, esa simetría encuadra con el racionalismo que implicaba el descenso a tierra firme, así como la falta de espiritualidad y el final del viaje hacia la secularización. Sin embargo, esto provoca una cierta crisis en el sujeto¹¹⁵, que se asocia al contenido mítico de la estrofa. Los versos que no siguen el patrón de la rima son los pentámetros yámbicos sexto y duodécimo. No es casual que sean estos versos, ya que establecen un segundo patrón conceptual interno. La estructura de las modificaciones rimadas del soneto dibujan la estructura [a-b-a-b-c-d-c-e-[f]-g-g-h-(ii)]. El verso que corresponde a [f] figura entre paréntesis debido a que crea una cohesión interna respecto al anterior [e]. Las estrofas primera y segunda son variantes más tradicionales del soneto que la cuarta estrofa, siendo la segunda también una excepción a la norma (nos referimos al soneto shakespeariano, formado por tres cuartetos y un pareado final). Podemos concluir que esta estructura refleja que la tendencia a la ruptura del soneto shakespeariano clásico simboliza y así representa la tensión entre paganismo y Cristianismo.

Los versos sexto y duodécimo de la última estrofa (“d” y “h” son los únicos que no riman teniendo en cuenta el “sunken rhyme” entre “e” y “f”), delimitan los márgenes de la crisis del

¹¹⁵ En este sentido se podría aplicar junto al concepto de nostalgia del pasado que veremos en el análisis del poema “Florence”, el concepto de “nostalgia del futuro”: a medida que se produce el descenso hacia París, hacia la “modernidad”, la crisis del sujeto refleja el deseo de un futuro compuesto por los elementos imaginarios mitológicos que ya no serán posibles, y para los cuales la religión Cristiana no posee sustituto: “I thought of Ovid”.

sujeto cuya referencia es claramente mitológica. Tengamos en cuenta que el Partenón es el templo erigido a la diosa Minerva, quien preside toda actividad intelectual. Uno de los templos más antiguos dedicados a Minerva se levantaba en el monte Celio, la colina donde, según se decía, se había establecido en otro tiempo el contingente etrusco venido en auxilio de Rómulo. El templo se llamaba “Minerva Capta”, y según la leyenda es posible que fuese erigido para guardar una Minerva capturada en Falerios cuando los romanos conquistaron la ciudad. Esta referencia ya anuncia el final del viaje cuyo pasado es irrecuperable y enlazará con el pareado final, donde se produce una doble referencia respecto a París y a la figura mitológica Paris.

Se trata de la culminación del viaje en la modernidad, introducido y actualizado por el adverbio “Now”, invocando el tiempo presente. La doble referencia se aplica tanto a la capital de Francia, como a Paris, hijo de Príamo, rey de Troya y amante de Helena, el *causante* de la destrucción de Troya. Finalmente, la referencia “our black classic”, entronca con la anterior estrofa y cuyos “black republicans” acabaron con la leyenda que aprisionaba Roma. Esta ruptura se encuentra enfatizada a través de la alta densidad del fonema /k/ (consonante velar oclusiva sorda) conformando aliteración y de esta forma realizando una peculiar textura fonológica que apunta en último término al efecto que se busca con el pareado, esto es, que el simbolismo auditivo envuelva la potencia de la imagen.

Para concluir, insistiremos en la importancia de este poema en su dimensión “metaliteraria”¹¹⁶. Según vimos en nuestra introducción, *La Iliada*, el mito de la guerra de Troya y la cólera destructiva de Aquiles, se configuran en la poética lowelliana como conflictividad

¹¹⁶ Katie Wales en su diccionario estilístico define “metalanguage” como “The use of metalanguage in linguistics is particularly associated with the work of Hjelmslev (1943); it is a sign-system developed to talk about another sign-system as content, or a higher-level language to talk about another language, the object-language. Even in ordinary speech we use language metalinguistically, to frame utterances by drawing attention to them for some reason: to check, on a particular pronunciation, to query a dialect word, to note an ambiguity, etc” (Wales 1989: 294).

axiológica que rige la estructura profunda del sistema imaginario de este poeta. Queremos incidir de nuevo que se trata de entender la poesía como vía de conocimiento – iter cognoscitivo – como profundización en los procesos mentales, intelectuales, y espirituales activando las tradiciones culturales.

Recordemos en este contexto que Apolo es el dios de la poesía y que Minerva reina sobre los procesos intelectuales, y mencionemos que el prefijo “meta” proviene del griego significando “más allá”, “después”, etc., y que ha sido utilizado en teoría literaria desde los años sesenta con la acepción fundamental de “más allá” o “encima”. Los niveles a los que se aplica este prefijo indican una percepción y consideración teórica con los diferentes niveles de lenguaje y discurso. Asimismo, al tener la característica de la reflexividad, se trata de un prefijo que viene íntimamente unido a los procesos de realzamiento o puesta en primer plano. Entonces, el trabajo constante sobre la distancia en el poema apunta hacia una influencia sobre la experiencia del lector. El hablante lírico consigue por un lado desacralizar la institución eclesiástica mientras logra que el lector le acompañe por el viaje mítico descendente. Por otro lado consigue que el lector reflexione sobre el proceso poético, donde se ha creado un paralelismo entre ambos viajes, el viaje psíquico y el viaje creativo, logrando, finalmente, que la “mirada sea el acontecimiento” (Pingaud 1968: 42).

4.2 Alienación, Automatismo, o Rebelión: “Filing before the clock”.

El hablante lírico que aparece en “Beyond the Alps” está anunciando al lector lo que va a suceder en los poemas a continuación tanto en el nivel del contenido que se relata como en el nivel simbólico: el viaje secular, el paso de Roma a París, el hecho de darle la espalda a la

religión en una clara referencia autobiográfica, indica los lugares donde se van a producir las consiguientes reflexiones y análisis.

“The Banker’s Daughter” va a profundizar en la crítica hacia los sistemas económicos, sociales y políticos en relación con las estructuras de poder. Estas relaciones de poder comienzan en la representación de la boda entre Marie de Medici y Enrique IV de Francia. En el poema se percibe una falta de información contextual¹¹⁷, por ejemplo la conexión entre el adulterio de la reina (tal vez como venganza) y el adulterio del rey, o que el hijo, Luis XIII, dirige el asesinato del amante de la reina (llamado Concini) (en Mazzaro 1965: 94). Aparte de esta información, el mismo Lowell en el epígrafe al poema describe el exilio de la reina en una casa que le fue cedida por el pintor Rubens, cuya obra proyecta cierta incidencia sobre la poética de Robert Lowell. Estos hechos históricos resultan aparentemente necesarios para proceder a la interpretación más personal del poema a la luz de las relaciones de poder entre las personas y proyectadas por las instituciones y que manchan así, en último término, la armonía y equilibrio tanto personal como estatal. Diversos críticos de la obra de Lowell han encontrado relaciones concretas entre la familia Medici y la familia Lowell (Yenser, Hamilton, Mazzaro). Este último incluso ha relacionado este poema con “The Mills of the Kavanaughs” a través del discurso final de la protagonista Anne Kavanaugh.

¹¹⁷ Hugh Staples en su investigación sobre la poética de Robert Lowell, ofrece una relación de los datos históricos necesarios para una mejor localización espacial y temporal de los hechos expresados en el poema. Marie de Medici, era hija de Francesco de Medici. Una de las cabezas de esta influyente y poderosa familia, Enrique III, fue asesinado por un monje fanático llamado Jacques Clement en 1589. También Enrique IV fue asesinado en 1610 por François Ravaillac. Una gran parte de la política exterior de Enrique IV se dirigía contra la dinastía de Habsburgo, encabezada por Felipe II de España, y con este fin se hizo con Holanda. Según Hugh Staples, el hijo al cual se hace referencia en el poema es, probablemente, Luis XIII, quien hizo fortuna y poder a través de la creación de bancos.

El siguiente poema, “Inauguration Day: January 1953” realiza una crítica al sistema militar y político de los Estados Unidos enfocado sobre dos presidentes, Grant, primero, y “Ike” (Eisenhower), después. La rima feista entre “want” y “Grant” en la primera estrofa, y entre “alike” y “Ike” en la segunda, junto a la rima interna elaborada sobre la asonancia entre “Ice” y “Ike” confiere a este extraño soneto una intencionada crítica explicitada y potenciada en la cohesión formal y conceptual:

The snow had buried Stuyvesant.
 The subways drummed the vaults. I heard
 the El's green girders charge on Third,
 Manhattan's truss of adamant,
 that groaned in ermine, slumped on want. . .
 Cyclonic zero of the word,
 God of our armies, who interred
 Cold Harbor's blue immortals, Grant!
 Horseman, your sword is in the groove!

Ice, ice. Our wheels no longer move.
 Look, the fixed stars, all just alike
 as lack-land atoms, split apart,
 and the Republic summons Ike,
 the mausoleum in her heart.

Salta a la vista que la crítica abarca dimensiones mucho mayores de las explicitadas en el poema. Los tres personajes históricos que se invocan en este poema recorren una largo periodo que discurre entre los años sesenta del siglo XVII en una probable referencia a la rendición de la ciudad de “New Amsterdam” en 1664 por parte del General Stuyvesant, pasando por el General Grant quien fuera presidente de los Estados Unidos entre 1869 y 1877 destituido por protagonizar un desastre político, hasta llegar a Eisenhower quien presidió la nación entre 1953 y 1961 cambiando el cuartel por el despacho “civil”, coincidiendo con el periodo de gestación y publicación de *Life Studies*. Por tanto, la crítica de la mirada lowelliana se concentra sobre el hecho equívoco de manchar la vida civil con la vida militar desde las más altas instancias de la

jerarquía del poder. El denominador común de los tres personajes explicitados por Lowell es su carrera militar y su posterior desastre o derrota en el mando o presidencia de la nación.

Robert Lowell ha calculado aquí que las omisiones contengan una enorme importancia. Y también son estratégicas las connotaciones de los periodos históricos elegidos. Nos referimos específicamente a que la omisión en cuanto a la mención del presidente Lincoln quien fuera asesinado cobardemente por J. Wilkes Booth el 14 de abril de 1865 tras el fin de la Guerra Civil, se encuentra en la mente del lector, especialmente en el caso de Grant. Por tanto, Andrew Johnson o Grant suplen un vacío insustituible. Es este vacío el que se encuentra entre líneas en el poema. Siguiendo este razonamiento, el lector se ve canalizado a pensar en el presidente que sustituye a Eisenhower en el cargo de presidente, J. F. Kennedy. Esta es la técnica que desarrolla Lowell en el poema exigiendo un lector altamente activo.

El cuarto y último poema de esta primera sección, “A Mad Negro Soldier Confined at Munich”, merece atención aparte:

A Mad Negro Soldier Confined at Munich

“We’re all Americans, except the Doc,
a Kraut DP, who kneels and bathes my eye.
The boys who floored me, two black maniacs, try
to pat my hands. Rounds, rounds! Why punch the clock?”

In Munich the zoo’s rubble fumes with cats;
hoydens with air-guns prowl the Koenigsplatz,
and pink the pigeons on the mustard spire.
Who but my girl-friend set the town on fire?

Cat-houses talk cold turkey to my guards;
I found my *Fraulein* stitching outing shirts
in the black forest of the colored wards –
lieutenants squawked like chickens in her skirts.

Her German language made my arteries harden –
I’ve no annuity from the pay we blew.
I chartered an aluminum canoe,

I had her six times in the English Garden.

Oh mama, mama, like a trolley-pole
 sparking at contact, her electric shock –
 the power-house!... The doctor calls our roll –
 no knives , no forks. We file before the clock,

and fancy minnows, slaves of habit, shoot
 like starlight through their air-conditioned bowl.
 It's time for feeding. Each subnormal boot –
 black heart is pulsing to its ant-egg dole.”

Este poema plantea varios ejes fundamentales que se desarrollarán a lo largo de la secuencia, además de observarse ya importantes puntos de contacto con la poética de Sylvia Plath, por ejemplo. Fue precisamente Sylvia Plath quien caracterizó en una reseña sobre la antología de Donald Hall (*Contemporary American Poetry*), la poética de Lowell como “tightrope walks of a naked psyche.”

A través de la utilización de la metonimia, la celda del prisionero negro representa la celda del propio Lowell, configurándose así el hablante lírico como *persona*, como máscara de una sensibilidad. En este caso el sujeto utiliza una máscara de identificación, localización y contextualización inmediata, ya inscrita en el mismo título. El sentimiento de alienación es fácilmente identificable, utilizando en este caso la adjudicación de la “voz” al propio personaje una “máscara” para poder identificar y localizar efectivamente el discurso. Según Amalia Rodríguez, el protagonista es “la imagen distorsionada que el poeta proyecta de sí mismo, la metáfora del aislamiento en que el sujeto moderno se ve sumido y la extensión metonímica de su propio sentimiento de alienación” (Rodríguez Monroy 1997: 143).

En cada estrofa se va introduciendo un nuevo aspecto como formante fundamental de la identidad. Obsérvese que ya desde el título se establecen las coordenadas cronotópicas (“Soldier” y “Munich”) además de la utilización estratégica de los términos “mad” y “confine” – dos

términos asociados con el extrañamiento y la alienación. No es casual que el poema se inicie con el verso “We are all Americans, except the Doc” ya que uno de los componentes formantes de la identidad es el lugar de origen, la procedencia, el espacio donde uno busca reconocerse. En este sentido detectamos una cierta ironía habilitada por la distancia provocada por la estrategia de darle “voz al *otro*”. A través del verso “the boys who floored me, two black maniacs, try” se vuelve a incidir sobre el tema de la diferencia entre el yo y el otro, además de la continuación del campo semántico de la locura. Todo esto se ve potenciado por el hecho de que la escena discurra presumiblemente en la clínica de la cárcel alemana.

La estructura sintáctica de los versos en esta estrofa y en las siguientes reproduce el tono de histeria, violencia y locura que se busca en este poema. Asimismo, la rima también reproduce formalmente los conceptos mencionados logrando así una interesante cohesión. Por ejemplo, encontramos un “sunken rhyme” entre “confined” (título), “eye” (segundo verso) y “try” (tercer verso) de la primera estrofa, pero además ese “sunken rhyme” se sigue trabajando en la repetición del posesivo “my” y de la partícula interrogativa “why”, incidiendo así en la asonancia producida por la recurrencia del diptongo /ai/. En esta misma estrofa encontramos junto a este patrón, la rima entre el primer y el cuarto verso creando así una estructura [a-b-b-a], donde la forzada rima [a-a] (versos primero y cuarto), “Doc” y “clock” crean un segundo patrón que cohesiona en el nivel rítmico para producir ese sentimiento de locura reinante. Además, situando “clock” como último término de la estrofa se produce un realzamiento o puesta en primer plano del mismo, y por extensión, de la pregunta: “Why punch the clock?” Por inferencia, esta pregunta nos dice mucho del estado del personaje y de la escena. La premura de querer anular el tiempo, pero preguntarse a su vez por qué, apunta hacia el vacío existencial del prisionero. Esta alusión sugiere una reacción a través de la interrogación sobre el acto de “fichar” la tarjeta horaria como exponente del automatismo al que conduce la era industrial. La ironía es aplastante si abstraemos

estas ideas y las aplicamos a la América de los años cincuenta, “los tranquilized fifties” según se expresa más adelante en otro poema de *Life Studies*.

La segunda estrofa, con una estructura [a-a-b-b], reincide sobre el tema de la violencia. La cohesión formal y conceptual es precisa. Obsérvese, por ejemplo, la rima “feista” entre “cats” (primer verso) y “Koenigsplatz” (segundo verso). Si examinamos la estructura rítmica de las siguientes estrofas, detectamos tres diferentes estructuras estróficas cuyo patrón predominante en el poema es [a-b-a-b] (estrofas 3, 5 y 6), mientras que en las estrofas primera y cuarta la estructura es [a-b-b-a]. Únicamente esta segunda estrofa contiene un patrón “aislado”. Esta estructura poemática rompe claramente la monotonía del monólogo dramático, cuya intención es reproducir la alienación, la locura, el desorden individual – existencial, la violencia exterior y su paralelo, la violencia interior. Es por ello que a partir de la creación de un patrón predominante, se produce su ruptura: se construye para después desconstruir. La construcción intencionada de las escenas fundamentadas en bruscos cambios espaciales y temporales contribuye a crear esa *sensación* de soledad y alienación.

En este sentido, las estrofas segunda y tercera describen situaciones externas al sujeto para ir progresivamente atrayendo ese exterior hacia el interior del propio sujeto, observable gramaticalmente a través de un énfasis sobre el pronombre de primera persona en la cuarta estrofa. Dos hechos vuelven a hacer referencia en estas estrofas al cuestionamiento de la identidad. En primer lugar, la referencia indirecta al lenguaje alemán en la tercera estrofa a través de la inclusión del término “Fraulein”, y la referencia directa en la cuarta estrofa “Her German language”, cuando el lenguaje es el componente esencial de la noción del yo – y por tanto de la identidad. Este hecho se ve potenciado cuando en esa progresión del “afuera” hacia “adentro” que venimos observando se describe de manera violenta – violenta tanto por la precisión como por la aparente frivolidad de la descripción – la posesión por parte del protagonista de su novia

alemana: “I had her six times in the English Garden” produciendo el consiguiente conflicto – también por sus asociaciones históricas – entre “English” y “German”.

La quinta estrofa revela ya una absoluta inmersión en sí mismo, donde se produce una situación caótica expresada a través de la sintaxis rota (obsérvense los guiones y los puntos suspensivos). La confusión entre su “visión” interior y su “visión” exterior encuentra su punto álgido en esta estrofa, en los versos primero al tercero, careciendo de verbos, estructuras oracionales y lógica, hasta que la llamada del doctor presumiblemente detiene ese proceso interior: “The doctor calls our roll - / no knives no forks”. El último verso de esta quinta estrofa cohesiona con el último verso de la primera estrofa a través del término “clock” y por extensión a través de la referencia temporal en una vuelta a la descripción exterior en tiempo presente. Esta vuelta a la normalidad, irónicamente, contiene la “no-normalidad”, expresado a su vez por un verso realzado: “it’s time for feeding”. El sentimiento de alienación viene finalmente descrito en la conclusión a esta última estrofa donde se explicita esa anormalidad personificada en los carceleros alemanes: “Each subnormal boot-/ black heart is pulsing to its ant-egg dole.”

4.3 “91 Revere Street”: ¿Radiografía de la Conciencia?

Tras estos cuatro poemas iniciales, aparece la segunda sección de *Life Studies*, compuesta por lo que la crítica ha denominado como “prosa autobiográfica” bajo el título de “91 Revere Street”. Es preciso tener en mente que tanto “91 Revere Street” como “Antebellum Boston” Y “Near the Unbalanced Aquarium” (recogidos en Giroux 1987) son textos de enorme relevancia y

muestran ser excelentes complementos para los “espacios vacíos”¹¹⁸ que dejan los poemas en cuanto a diversos mecanismos y procesos de contextualización se refiere.

La estrategia narrativa de esta sección es oblicua. Aparentemente, Robert Lowell va a realizar una historia personal que transitaría desde el pasado hacia el presente. Por tanto, el material que nutre su relato proviene de personajes familiares, amigos, y numerosos lugares conocidos y frecuentados por el poeta. Los nombres propios y topónimos envuelven el texto.

Como si del ojo de una cámara se tratara, la primera descripción se enfoca sobre el retrato del abuelo de su madre, Major Mordecai Myers. Dos aspectos fundamentales destacan del cuadro de su antepasado: su actividad militar y su origen judío. Pero tal descripción se ve envuelta por una cierta ambigüedad que en parte se debe al desarrollo oblicuo de la misma. Pronto aprendemos que se está confrontando una época pasada, principios del siglo diecinueve, frente al presente. Recordemos, un presente que corresponde a finales de los años cincuenta, pero la evocación registra un periodo desde los años veinte en adelante. Nada puede sustraerse ante la mirada crítica e irónica del narrador, salvo el abuelo Winslow, quien adopta un lugar privilegiado – aunque ambiguo en ocasiones – en el imaginario lowelliano. Sin embargo, sus sentimientos hacia el abuelo, según vimos en la secuencia elegíaca que Lowell le dedica en *Lord Weary's Castle*, fluctuaban entre el resentimiento y el cariño. A esta figura dedicará Lowell gran parte de los poemas por venir en siguientes secciones. El relato que ahora nos ocupa irá cambiando su punto de enfoque hacia los padres de Robert Lowell desde el centro irradiador de la casa en “91 Revere Street”.

La descripción que empieza con su antepasado Mordecai Myers se desplaza del ambiguo elogio, “the account of him is platitudinous, worldly and fond, but he has no Christian name [...]”,

¹¹⁸ Situación similar a los libros *Delusions, etc.*, la novela inconclusa *Recovery* de John Berryman, y sus ensayos bajo el título *The Freedom of the Poet* (publicados conjuntamente y de forma póstuma en 1976).

hacia la crítica irónica, “Dissappointingly, his famous ‘blazing brown eye’ seems in all things to have shunned the outrageous”. Obsérvese la precisión del adjetivo “platitudinous”, un término que por extensión metonímica se aplica a la figura de Mordecai Myers en su totalidad, y de la misma forma a la sociedad del momento.

Así, desde el inicio, el material que sirve como información histórica se va configurando como una confrontación entre el siglo pasado y el presente, cuyo centro es la crítica aguda hacia el entorno familiar. Poco a poco esta familia se va configurando como representativa de una clase social determinada. Lo interesante es que el propio narrador se sitúa en el centro de esa mirada crítica. Asimismo, el hecho de recordar su infancia apoyándose en una multiplicidad de hechos, anécdotas y lugares concretos, le permite la distancia necesaria para lograr el tono que caracteriza el relato.

La sutil asimetría que utiliza Lowell para su primera descripción se extiende a la totalidad de la sección. Es decir, se trata de una narración que fluctúa entre la grandilocuencia de su antepasado interpretado desde la mente de Lowell adulto a partir de un libro de un familiar suyo, Cousin Cassie, donde se observa una descripción y un retrato de Myers. La imaginación de Lowell se proyecta sobre el material que va a ir trabajando, intentando buscar correspondencias entre héroes públicos y personajes familiares. Sin embargo – aquí radica otra asimetría – entre la familia no aparecen figuras adecuadas, sino todo lo contrario. Pronto la narración crea un puente entre esos antepasados y los padres de Lowell, lo cual será el eje de todo el relato:

My mother was roused to warmth by the Major’s sacrlot vest and exotic eye. She always insisted that he was the one properly dressed and dieted ancestor in the lot we had inherited from my father’s Cousin Cassie. Great-great-Grandfather Mordecai! Poor sheepdog in wolf’s clothing! In the anarchy of my adolescent war on my parents, I tried to make him a true wolf, the wandering Jew! *Homo lupus homini!* (Lowell 1959: 12)

Todo adquiere un significado concreto en la imaginación del que observa. El yo proyecta su psiquismo sobre los objetos, pero sobre todo hacia los lugares y la casa en la calle Revere. Aquí el narrador introduce una de las claves del relato, una especie de declaración de principios donde expresa cómo funciona el recuerdo y la proyección mental sobre los objetos. Este párrafo tiene una función metatextual. Hace reflexionar sobre el mismo relato, además de servir como teoría subyacente a los textos por venir:

Major Mordecai Myers' portrait has been mislaid past finding, but out of my memories I often come on it in the setting of our Revere Street house, a setting now fixed in the mind, where it survives all the distortions of fantasy, all the blank befogging of forgetfulness. There, the vast number of remembered *things* remains rocklike. Each is in its place, each has its function, its history, its drama. There, all is preserved by that motherly care that one either ignored or resented in his youth. The things and their owners come back urgent with life and meaning – because finished, they are enduring and perfect¹¹⁹. (Lowell 1959: 12-13)

El significado que interpreta este yo es que todo lo que le rodea es mediocre y se encuentra en plena decadencia. También interpreta que toda época pasada era mejor. Pero este mundo presente y mediocre objeto de su crítica es el mundo del que Lowell también forma parte. Desde esta perspectiva, al situarse en el centro mismo de la crítica, concede al lector un gran margen para olvidar que se trata de una elaboración en el presente y dar crédito a toda la información que se plantea. Esta es una de las virtudes de la narración oblicua, ya que a lo largo del relato y a través de lo que es aparentemente una relación de hechos y anécdotas familiares, aprendemos el alcance mental del narrador. En este sentido, Lowell empuja hacia el límite el “pacto autobiográfico” (Phillipe Lejeune) con el lector. La inscripción de la yoidad en el texto es muy potente. Veamos un ejemplo:

I was in the third grade and for the first time becoming a little more popular at school. I was afraid Father's leaving the Navy would destroy my standing. I was a churlish, disloyal, romantic boy, and quite without hero worship for my father, whose actuality seemed so inferior to the photographs in uniform he once mailed to us from the Golden Gate. My real *love*, as Mother used to insist to all new visitors, was toy soldiers. For a few months at the flood tide of this infatuation, people were ciphers to me – valueless except as chances for increasing my armies of soldiers. (Lowell 1959: 13)

Resentimiento, culpabilidad, fracaso social y existencial, decadencia, soledad, locura, dolor, envuelven esta historia personal y familiar. La acumulación de anécdotas puntualmente triviales adquiere en su totalidad el valor de un mensaje profundo. Este mensaje se reinventa desde el presente donde la imaginación concede una multiplicidad de significados a todo lo que le rodea, y especialmente a los sonidos, a la imaginación auditiva: “[...] and I, knowing nothing of the rights and wrongs, would half-perversely confuse Helen Bailey with Helen of Troy and harden my mind against the monotonous *parti pris* of Mother's voice” (“91 Revere Street”, 13). La inconformidad con el sistema de vida de sus padres y extendido al resto de su entorno familiar se va convirtiendo en abierto rechazo. La dura crítica comienza por la falta de comunicación, una situación que nadie se esfuerza por solucionar. El carácter histérico y autoritario de la madre de Robert Lowell se acaba imponiendo sobre la debilidad del padre quien es manipulado por su mujer, de tal forma que la crítica fluctúa entre la radical imposición materna y la debilidad y fracaso personal y social paterno. Una de las reacciones ante las discusiones y falta de comunicación que en definitiva sufre Robert Lowell niño lo proyecta en el siguiente círculo social, el colegio. Aquí, Robert Lowell se autodescribe (bajo la máscara narrativa) como un adolescente violento en búsqueda obsesiva de reconocimiento público: “What mattered more than sex, athletics, or studies to us at Brimmer was our popularity; each child had an unwritten class-popularity poll inside his head” (Lowell 1959: 29).

¹¹⁹ Seguiremos profundizando en esta idea en el apartado que dedicamos a la poética del espacio en *Life Studies*.

Busquemos una calculada y sutil ironía detrás del título de esta sección en prosa enfatizando el término “Revere”. Cualquier diccionario nos concederá entradas del tipo “to regard with high respect, to venerate, respectful, submissive”, lo cual convierte la ironía en pilar estructural del texto. La yoidad procede a realizar múltiples transgresiones, y nunca venera sino todo lo contrario, ataca, critica, analiza de forma mordaz. El nombre de la calle que desde una perspectiva biográfica concedería cierta neutralidad a otra imaginación, en cambio en Robert Lowell alimenta esa estructura profunda que juega con las palabras, con los conceptos y así también con el lector. Busquemos, por tanto, lo contrario en la primera parte de “life” detrás del título, y de la misma forma busquemos lo contrario en “Revere” detrás del nombre de una calle que impulsa toda la potencia de una imaginación irónica e incluso cínica.

El material que Robert Lowell elabora, reinventa, amplifica, sintetiza, manipula, en esta sección en prosa, será invocado constantemente a lo largo de la obra poética por venir. El gran ejemplo que prueba el efecto irradiador de *Life Studies* es el libro *Day by Day*. Realizaremos un acercamiento a este libro y a este proceso en un capítulo posterior, sin embargo queremos adelantar aquí una conexión importante con referencia a una preocupación que persiguió a Lowell toda su vida. “91 Revere Street” finaliza de forma enigmática con el siguiente párrafo breve: “Taking hold of the table with both hands, the Commander tilted his chair backwards and gaped down at me with sorrowing Gargantuan wonder: ‘I know why Young Bob is an only child’” (p. 46). En el poema “Unwanted” Lowell vuelve a revisar su infancia bajo el prisma de la crítica hacia su madre y hacia el “psiquiatra familiar” Dr. Merrill Moore. Hacia el final del poema sitúa las siguientes palabras en boca de éste: “When I was in college, he said, ‘You know you were an unwanted child?’” (*Day by Day*, 122). Con cierta perplejidad el hablante lírico reflexiona ante estas palabras. El verso que concluye la estrofa dice así: “unwanted before I am?”. Una efectiva

circularidad temática que convierte reflexiones personales del pasado en interrogantes universales sobre el futuro.

4.4 “Cooling our universal *Angst*”

La tercera sección de *Life Studies* está compuesta por cuatro poemas. Una sección donde los temas de la locura y alienación, junto a la obsesiva devoción al arte a través del filtro literario vuelve a aparecer, estableciendo una inquietante intertextualidad con escritores que Lowell conoció en vida: Ford Madox Ford, George Santayana, Delmore Schwartz, siendo Hart Crane la excepción. Cabe mencionar inicialmente que uno de los denominadores comunes entre los cuatro escritores, junto a Robert Lowell, es la controvertida relación entre arte y vida, y la dificultad que todos ellos encontraron desde su posición de escritores en cuanto a la convivencia con el día a día.

En el caso de los poemas dedicados a Madox Ford, Delmore Schwartz, y George Santayana¹²⁰, la “elegía” surge desde la experiencia personal, desde situaciones vividas y compartidas por Lowell con los tres escritores. Desde esta perspectiva, el poema dedicado a Hart Crane se desencadena desde parámetros exclusivamente imaginarios.

Ironía, parodia, crítica, simpatía, enorme bagaje cultural, afinada sensibilidad, pero sobre todo empatía, fueron procesos que provocaban la identificación de Lowell con los cuatro

¹²⁰ En 1937 Lowell estudió en Kenyon College, bajo la tutoría de J. Crowe Ransom. Uno de los cursos que seguía versaba sobre Estética, y trabajaban textos sobre el concepto de lo Sublime, especialmente los siguientes autores: Longinus, Burke, Kant, Hegel, Schopenhauer, Shaftesbury, Ruskin, Reynolds, A. C. Bradley, y finalmente, George Santayana.

escritores. La dificultad de las circunstancias y la vida cotidiana, sumados al obsesivo regocijo en el arte, el sentimiento y las ideas, les hizo prófugos de sí mismos, empujándoles a ocupar lugares que Foucault definiría como el otro o el margen. Respecto a Ford Madox Ford, Lowell recuerda sus palabras en un artículo que lleva su nombre como título: “He gives sound and intense advice to a beginning poet: ‘Forget about *Piers Plowman*, forget about Shakespeare, Keats, Yeats, Morris, the English Bible, and remember only that you live in our terrific, untidy, indifferent empirical age, where not a single problem is solved and not a single Accepted Idea from the poet has any more magic’” (Lowell en Giroux 1987: 5). A continuación, Lowell puntualiza esta acotación: “Yet he himself as a poet was incurably of the nineteenth century he detested, and to the end had an incurable love for some of its most irritating and overpoetic conventions” (Lowell en Giroux 1983: 5).

Santayana, maestro y gran amigo de Robert Lowell, murió en Italia en 1952 en un hospital-monasterio atendido por monjas, tal como relata el poema que Lowell le dedica. Esto conlleva cierta ironía, dada la homosexualidad de Santayana y su profesado rechazo a la religión católica (“free-thinking Catholic infidel”). Se trata de una suerte de exilio que recuerda a Pound y a Yeats, poetas que trataba Lowell por entonces, además de experimentar un gran impacto en su visita a Italia entre los años 1950 y 1952.

Robert Lowell y Delmore Schwartz compartieron peligrosos episodios de paranoia y alcoholismo. Schwartz murió en julio de 1966 de un ataque al corazón, de forma “anónima” y solitaria en un hotel, a los cincuenta y dos años de edad. Eileen Simpson relata así su visión del poeta al enterarse de su muerte:

At the morgue, because ‘there were no readers of modern poetry’ around, as Saul [Bellow] wrote of his character Humboldt, Delmore’s body lay unclaimed for two days.

My tears were not for the death at the Columbia Hotel. They were for the ten years of living hell – of paranoid rages, terrifying anxiety and, in more stable periods, aching insight, loneliness and despair over his lost promise – that Delmore had suffered before the heart attack [...] The wonder was how this man who, as Dwight wrote, had ‘a positive genius for self-destruction’ had been able to wait so patiently for the death of his body to catch up with the death of his spirit. (Simpson 1982: 244-5)

La secuencia trágica que establece Lowell con los poemas dedicados a estos escritores culmina con la figura de Hart Crane, quien se suicidó en 1932, contando con solo treinta y siete años de edad. Hart Crane representa, tal vez junto a Ted Roethke algo más tarde (*The Far Field* se publica en 1964, mientras que *The Bridge* data de 1930), la asimilación de la poética de Walt Whitman a la nueva era industrial y tecnológica.

El primer verso del poema “Ford Madox Ford” reproduce el movimiento y el sonido de la pelota de golf rodando sobre la hierba. Los puntos suspensivos que mantienen al espectador en vilo dan paso a un guiño humorístico a través de la coincidencia fonética en “a birdie Fordie”:

The lobbed ball plops, then dribbles to the cup. . .
 (a birdie Fordie!) But it nearly killed
 the ministers. Lloyd George was holding up
 the flag. He gabbled, “Hop-toad, hop-toad, hop-toad!
 Hueffer has used a niblick on the green;
 it’s filthy art, Sir, filthy art!”
 You answered, “What is art to me and thee?”
 Will a blacksmith teach a midwife how to bear?”
 That cut the puffing statesman down to size,
 Ford. [...]

Una de las características fundamentales de este híbrido elegíaco es que son poemas que sugieren asociaciones genéricas y universales a partir de experiencias particulares y personales. Según observamos en este poema, la reflexión viene desencadenada a partir de una anécdota muy específica. Desde esta anécdota, la descripción de una escena exterior, se procede a un cambio brusco de perspectiva a través del diálogo entrecomillado entre Lloyd George y el propio Ford. Pero a continuación aparece otro cambio de perspectiva que de nuevo afecta al sistema

pronominal configurado en el poema, en este caso a raíz de la inclusión del apóstrofe y la reproducción de la “voz” del mismo: “What is art to me and thee?”, una pregunta formulada por Ford a Lloyd George, con la que se identifica Lowell en ese cambio de perspectiva. De una descripción exterior y superficial, en voz de Madox Ford, se procede a una de las preguntas centrales de la sección y también de la secuencia, en definitiva, una interrogación que preocupó de forma constante y profundamente a Robert Lowell.

A partir de este momento del poema, se describe la imposibilidad por parte de Madox Ford de llevar una vida ordenada sostenida en parámetros de éxito y reconocimiento social: “ah Jonah – O divorced, divorced / from the whale-far of post-war London! Boomed, / cut, plucked and booted! In Provence, New York. .. / marrying, blowing...nearly dying / at Boulder, when the altitude / pressed the world on your heart”.

Se inicia con este poema un “bestiario” que encontrará su continuación a lo largo de toda la secuencia, incluyendo la cuarta parte de *Life Studies*. Este es un campo donde aparece otro denominador común en lo que a los cuatro poemas de esta tercera sección se refiere. Se trata de la expresión de la idea de separación, desmembración, una división o desunión que afecta a todas las dimensiones del ser: el individuo alienado de la sociedad, el artista recogido en su refugio en una época de automatismo y avances tecnológicos y militares, el divorcio del matrimonio en diversos niveles.

De esta manera, la forma como nos presenta Lowell el “cuerpo” a través de múltiples sinécdoques, y en su extensión de la metonimia, se expresa la fragmentación de la yoidad. Asimismo, desde esta perspectiva, se presenta al artista como “otro”, como ser sensible obligado a refugiarse en sí mismo y en el arte. Sin embargo, este proceso que nos describe Lowell no es estático. Según podemos comprobar en el poema, el bestiario que aparece viene unido a la idea de transformación, y potenciado por términos como “sandman”. La expresión del bestiario da

paso a una progresiva personalización física de la persona de Madox Ford, en una asimilación entre animales enormes, “mammoth mumblor” (debe observarse la aliteración en bilabial-nasal /m/ y la recurrencia del término “mumblor” que se repite unos versos más adelante, así como su cualidad onomatopéyica)¹²¹, o “unforgetting elephant” (en alusión a la gran capacidad de memoria que poseía Madox Ford) y figuras de la tradición literaria y cultural como Falstaff o Timón de Atenas. Otro animal que se asocia a Madox Ford es el pez, y es característico de tal bestiario que las particularidades de la personalidad de Ford se describan a través de estos animales: “while you stood / mumbling, with fish-blue-eyes, / and mouth pushed out / fish-fashion, as if you gagged for air”. Debe observarse la aliteración fricativa en /f/, en una continuación del alto grado de términos que contienen este fonema, conformando un cierto patrón potenciado por la similitud: “puffing”, “unforgetting”, “huffing”, junto a la cualidad onomatopéyica del verbo “gagged”.

Los puntos suspensivos dan paso a un soneto, a pesar de no existir división estrófica. Esto es una marca cualitativa, ya que hasta ahora no se ha seguido un patrón métrico fijo, entre otras cosas, porque hubiera quitado naturalidad al diálogo dramático que se construye en la primera parte del poema, así como a la instantaneidad y espontaneidad que se buscaba. Así, la rima que se constituye en este particular soneto es el siguiente: [abab – cddc – efg – fge]. Todo ello es descrito de forma cariñosa hacia la persona de Madox Ford, una perspectiva que va adquiriendo un tono más íntimo, personal y sincero a medida que el poema se acerca a su conclusión. Esto, en gran medida, se debe a la inclusión de la primera persona (conjuntamente con la rima) para

¹²¹ Robert Lowell, en el artículo mencionado, “Ford Madox Ford” (1963), vuelve a utilizar el término “mumblor” para caracterizar al novelista: “He seemed to like nothing that was mediocre, and miss nothing that was good. His humility was edged with a mumbling insolence. His fanatical life-and-death dedication to the arts was messy, British, and amused. As if his heart were physically too large for his body, his stamina, imperfection, and generosity were extreme.” (Lowell en Giroux 1983: 4)

crear así un cambio de perspectiva cuya intención es la realización de una estrecha aproximación entre el hablante y el mensaje:

Sandman! Your face, a childish *O*. The sun
is pernod-yellow and it gilds the heirs
of all the ages there on Washington
and Stuyvesant, your Lilliputian squares,
where writing turned your pockets inside out.
But master, mammoth mumbler, tell me why
the bales of your left-over novels buy
less than a bandage for your gouty foot.
Wheel-horse, O unforgetting elephant,
I hear your huffing at your old Brevoort,
Timon and Falstaff, while you heap the board
for publishers. Fiction! I'm selling short
your lies that made the great your equals. Ford,
you were a kind man and you died in want.

Finalmente, interesa incidir sobre el cromatismo que enfatizan los dos primeros versos de la citada sección. El color amarillo se asociará, entonces, con tres de los cuatro escritores que conforman el centro temático de esta secuencia:

- “Ford Madox Ford”: “Sandman! Your face, a childish *O*. The sun / is pernod-yellow and it gilds the heirs[...]”
- “For George Santayana”: “I see your child’s red crayon pass, [...] that worn arena, where the whirling sand / and broken-hearted lions lick your hand / refined by bile as yellow as a lump of gold.”
- “To Delmore Schwartz”: “Even when we had disconnected it, / the antiquated / refrigerator gurgled mustard gas / through your mustard-yellow house, [...]”

El color amarillo se asocia en los dos primeros casos a procesos de transformación. Tengamos en cuenta que la arena es uno de los símbolos tradicionales asociado a la idea de

cambio y metamorfosis. En ambos poemas, asimismo, viene asociado a la infancia o al mundo de la niñez. Es esta conexión del color amarillo con el pasado el que se expresa en el tercer poema, "To Delmore Schwartz". Se trata de un color que en este poema caracteriza lo antiguo, lo gastado, acompañando la idea que se inicia en el principio del poema de la incapacidad de convivir con la cotidianeidad, tal como se explicita significativamente a través de los términos "disconnected", "antiquated", "gurgled mustard gas", "mustard-yellow house". Esta atmósfera amarilla que reproduce el inexorable paso del tiempo hasta dejar un tinte enfermizo es compartida por el poema dedicado a Santayana, donde el amarillo se asocia a la enfermedad del escritor y filósofo.

Robert Lowell dedica otro de sus breves artículos sobre escritores a George Santayana bajo el título genérico de "New England and Further". Tal como anota el editor de la prosa de Lowell, Robert Giroux, se trata de un texto que Lowell empezó hacia finales de los años sesenta, y que lo dejaría aparte hasta el año 1977, pocos meses antes de su muerte. Este ensayo recoge diversas figuras del mundo cultural de Nueva Inglaterra, desde Cotton Mather hasta T.S. Eliot, pasando por poetas de la importancia de Wallace Stevens y Robert Frost. En el artículo dedicado a Santayana, Lowell recuerda su encuentro con el filósofo en los años en que compuso el poema, presumiblemente en 1952 y que iba a titular inicialmente como "Santayana's Farewell to His Nurses": "I used to visit George Santayana in 1950 and 1951 in Rome. He was just under ninety, I was just over thirty. He took a fancy to my craggy, dark, apocalyptic poetry because I was both and old Bostonian and an apostate Catholic" (Lowell en Giroux 1983: 205). Estos años se configuraron como esenciales en la vida de Robert Lowell. Se estaba gestando un importante cambio en cuanto a la dirección que iba a tomar su poesía, un cambio representado por el libro *Life Studies*. El poema que abre el libro, "Beyond the Alps", refleja y simboliza el cambio estilístico y la crisis religiosa de Lowell, influido por el escepticismo religioso de George

Santayana (conectando, entonces, ambos poemas). Precisamente el viaje de Robert Lowell y su mujer Elizabeth Hardwick a Roma coincidió con lo que Lowell recordaría más adelante como “when the Vatican made Mary’s Assumption dogma”, proclamado por el Papa Pio XII.

El tercer poema, dedicado a Delmore Schwartz, incluye un epígrafe que evoca un momento específico, el año 1946, y un espacio concreto, Cambridge (Harvard). Hacia mediados de junio del año 1946, Jean Stafford y Robert Lowell aceptaron una invitación de Delmore Schwartz para trasladarse a su casa en Cambridge. Hacía poco, entonces, que se había separado de su mujer Gertrude Buckman, quien trabajaba para la *Partisan Review*. Según Ian Hamilton esta es la razón por la que Schwartz “was eager to have others share his domestic chaos” (Hamilton 1983: 109). Esta relación más cercana entre Robert Lowell, Jean Stafford, y Delmore Schwartz fue bastante cordial y afable según los biógrafos de uno y otro (Ian Hamilton, Paul Mariani y James Atlas), pero pronto la relación se deterioraría.

El primer verso del poema ya enfatiza la incapacidad de ambos poetas para asimilar y convivir con el día a día. Aquí observamos una progresiva implicación por parte de Robert Lowell en lo que al mensaje poético se refiere. En los dos poemas anteriores, a pesar de la simpatía y el afecto que muestra Lowell respecto a Madox Ford y a Santayana, sigue existiendo una distancia formal y temática, aunque la “elegía” surja de la experiencia personal. Por otra parte, en este poema dedicado a Delmore Schwartz, y sobre todo el siguiente a Hart Crane, esa distancia se acorta en gran medida en el primer caso y muestra ser inexistente en el segundo, donde las voces de “Crane” y “Lowell” se asimilan en un monólogo dramático. La primera estrofa del poema a Schwartz versa como sigue¹²²:

¹²² Ian Hamilton se ha referido a la anécdota que describe Lowell en el poema de la siguiente forma: “the visit Lowell writes of here had been maneuvered so that Henry Ware Eliot could arrange a Briggs-Copeland

We couldn't even keep the furnace lit!
 Even when we had disconnected it,
 the antiquated
 refrigerator gurgled mustard gas
 through you mustard-yellow house,
 and spoiled our long maneuvered visit
 from T. S. Eliot's brother, Henry Ware. . .

Siguiendo con el bestiario iniciado en el primer poema de la secuencia, la estrategia radica en la utilización de la sinécdoque para reproducir físicamente la desmembración espiritual o existencial. De esta forma, la anécdota descrita en el poema con referencia al pato muerto por Delmore Schwartz adopta tintes grotescos desde el inicio, procediendo a una progresiva asimilación entre la situación del pato y la situación de ambos poetas enfatizando el campo semántico de la visión. Esta anécdota, a través del proceso de asimilación sufre un desplazamiento hacia la reflexión central del poema, la angustia existencial que explicita en cursiva como “our universal *Angst*”, de tintes heideggerianos:

Your stuffed duck craned toward Harvard from my trunk:
 its bill was a black whistle, and its brow
 was high and thinner than a baby's thumb;
 its webs were tough as toenails on its bough.
 It was your first kill; you had rushed it home,
 pickled in a tin wastebasket of rum –
 it looked through us, as if it'd died dead drunk.
 You must have propped its eyelids with a nail,
 and yet it lived with us and met our stare,
 Rabelaisian, lubricious, drugged. And there,
 perched on my trunk and typing-table,
 it cooled our universal
Angst a moment, Delmore. We drank and eyed
 the chicken-hearted shadows of the world.
 Underseas fellows, nobly mad,
 we talked away our friends. “Let Joyce and Freud,
 the masters of Joy,
 be our guests here,” you said. The room was filled
 with cigarette smoke circling the paranoid,

lectureship for him at Harvard, but the scheme eventually came to nothing. Schwartz was fond of inaugurating stratagems like this, and he enjoyed playing the senior literary figure to the youthful Lowells” (Hamilton 1983:109).

inert gaze of Coleridge, back
 from Malta – his eyes lost in flesh, lips baked and black.
 [...]

Ese proceso de asimilación al que nos venimos refiriendo se observa en la ambigüedad gramatical que afecta a la modificación adjetival de los términos “Rabelaisian, lubricious, drugged”, donde Lowell vuelve a hacer uso de información concerniente a la vida de ambos poetas. Se trata de un proceso que va adquiriendo complejidad a medida que avanza el poema con la introducción del tema de sus conversaciones en la habitación, con evidente ironía en ese brindis a Freud y Joyce que propone Delmore, especialmente en la caracterización de ambos como “Masters of Joy”. La comparación con Coleridge se torna incluso más grotesca ya que sugiere una nueva asimilación triangular con el pato que sigue presidiendo la escena. Hacia el final del poema esa situación mental referida de forma recurrente como “paranoia”, adquiere circularidad. Debe observarse la utilización del verbo “inert gaze” y la expresión “his eyes lost in flesh” y “lips baked black” en la descripción de Coleridge, asimilándole al pato, mientras que de nuevo la expresión “circling the paranoid, inert gaze” le asimila a Delmore Schwartz, configurando así el triángulo al que nos hemos referido. Esa paranoia se reproduce unos versos más adelante, formalmente, a través de encabalgamientos y anacolutos, expresando un discurso trabado, e incluso el relativo ritmo yámbico que predominaba hasta este punto se torna irregular:

You said:
*“We poets in our youth begin in sadness;
 thereof in the end come despondency and madness;
 Stalin has had two cerebral hemorrhages!”*
 The Charles
 River was turning silver. In the ebb-
 light of morning, we stuck
 the duck
 -‘s web-
 foot, like a candle, in a quart of gin we’d killed.

La acotación en cursiva se debe a que pertenecen a unos versos de Wordsworth, pero donde se cambian ciertos términos en progresión negativa. Así, sustituye “gladness” por “sadness”, y “sadness” (que figuraría en el segundo verso) por “madness”. En este contexto es inevitable invocar la figura de John Berryman, quien parece presidir la escena desde su ausencia. Ahora bien, las elegías de Berryman a Delmore Schwartz son de corte bien distinto a las dos elegías de Lowell. La muerte de Schwartz parece que aumentó los instintos autodestructivos de John Berryman, quien expresó en una de las elegías de resonancias shakespearianas a través del hablante lírico que en papel de Rey Lear recita: “This world is gradually becoming a place / where I do not care to be any more. Can Delmore die? / I don’t suppose / in all them years a day went ever by / without a loving thought for him. Welladay. In the brightness of his promise, // unsustained, I saw him thro’ the mist of the actual blazing with insight, warm with gossip [...]” (“Dream Song 149”).

Los temas tratados a lo largo de esta secuencia se concentran en el poema “Words for Hart Crane”, dejando el escenario preparado para el salto a la cuarta sección:

Words for Hart Crane

“When the Pulitzers showered on some dope
or screw who flushed our dry mouths out with soap,
few people would consider why I took
to stalking sailors, and scattered Uncle Sam’s
phoney gold-plated laurels to the birds.
Because I knew my Whitman like a book,
stranger in America, tell my country: I,
Catullus redivivus, once the rage
of the Village and Paris, used to play my role
of homosexual, wolfing the stray lambs
who hungered by the Place de la Concorde.
My profit was a pocket with a hole.
Who asks for me, the Shelley of my age,
must lay his heart out for my bed and board.”

El hablante lírico, un Robert Lowell que habla desde la experiencia personal que busca conferir significados más amplios a la anécdota o circunstancia individual y cotidiana, se ha ido acercando cada vez más hacia una identificación con el mensaje poético. Habíamos anunciado la perspectiva más distanciada en el primer poema, pero se trata de una distancia que se ha ido reduciendo paulatinamente. Podemos describir este proceso como una progresiva implicación íntima en cuanto a la participación de la experiencia descrita en cada poema, como si la yoidad se tornara más transparente a cada paso. En el poema donde comparte la escena con Delmore Schwartz, el grado de empatía se agudiza, de tal manera que cuando el hablante lírico describe al otro, se autoinscribe en esos lugares, fundamentalmente la relación paranoica entre arte y vida desde su interpretación. En el poema “Words for Hart Crane” Robert Lowell no solo remite al poema “A Mad Negro Soldier Confined at Munich” a través de la construcción del monólogo dramático en una identificación entre “Lowell” y “Mad Negro”, entre yo y el otro, sino que utiliza la acumulación de significados para crear una red asociativa. Esta red se nutre a su vez tanto de información relativa a la vida de Hart Crane, por ejemplo la mención explícita a la homosexualidad, a la relación intertextual sugiriendo la conexión entre *The Bridge* y Walt Whitman, como a la percepción del hablante. La superposición de voces en el poema configura un palimpsesto discursivo que permite la construcción de una yoidad difuminada. Obsérvese, por ejemplo, la asimetría configurada entre el título y el poema. Esa asimetría es una marca que identifica dos voces diferentes, por ejemplo, “words for Hart Crane”, cuando el poema es dicho por él mismo. Pero esto es una ilusión (ventriloquismo), un juego y un pliegue donde Lowell construye una especie de pacto con el lector y con el sujeto del poema. La distancia que existe en esa asimetría se elimina, integrando la voz de Lowell en el poema.

Por otra parte, se crea una circularidad temática en torno a la tensión entre materialismo y arte, donde se critica ese proceso del mercado artístico, “When the Pulitzers showered on some

dope / or screw who flushed our dry mouths out with soap”, en una sociedad consumista donde el artista carece de provecho material: “My profit was a pocket with a hole”. Este tema se extiende en los últimos versos hacia la cuestión de la popularidad del artista, una cuestión que preocupó a Robert Lowell a lo largo de su vida. Este es un mensaje importante en el libro que nos ocupa, *Life Studies*: el artista es un caminante solitario. Se trata de un poema con un tono desesperanzado, de fracaso o derrota, una sensación trágica potenciada por el acto subyacente al mismo pero que no se explicita, el suicidio.

Lowell compartió con los escritores a los que dedica los cuatro poemas analizados, sentimientos de alienación de la sociedad americana, así como la imposibilidad de encontrar un “lugar” cómodo donde conjugar la vida y el arte, resultando en textos donde se expresa dolor y sufrimiento. La soledad y desolación expresados en el poema que concluía la primera sección, “A Mad Negro Soldier Confined at Munich”, antecedió así la atmósfera que se iba a expresar en los siguientes poemas. Ahora, a través del ejemplo de estos cuatro escritores, encontramos subyacentes a todos ellos una mayor concreción respecto a aquello que habíamos anunciado anteriormente: el dolor existencial del sujeto en estos poemas encuentra cobijo en la intertextualidad con los textos de estos otros autores, ya que la intención aquí es, de nuevo, conferir a los versos un mayor peso que el meramente superficial. Ahora bien, en parte, depende de la competencia del lector la posibilidad de interpretar y activar esas asociaciones. Resulta interesante que Lowell así juegue otra vez con la referencia externa y la traducción y codificación de la experiencia. De esta forma, descubrimos que estructuralmente, tampoco es casual la colocación del poema dedicado a Hart Crane al final de esta sección, pues engarza de forma interesante con el poema “A Mad Negro Soldier...”. La intención vuelve a ser doble, ya que Lowell establece una conexión literaria en el nivel secuencial, teniendo en cuenta que Hart Crane utilizó la secuencia poética como forma de expresión de un mosaico cultural, histórico, mítico en

la búsqueda y construcción de una identidad. Esta identificación dará paso a la cuarta sección, dividida en dos sub-secciones, donde el yo será ahora colocado progresivamente en el centro de la mirada crítica en una clara progresión de la individualización hacia la profundización interior culminando en “Skunk Hour”¹²³.

4.4.1 Hart Crane.

La relectura de la reencarnación de los *poetas malditos* por parte de la generación norteamericana de poetas de la segunda posguerra pasa ineludiblemente por la vida y obra de Hart Crane. Este breve apartado que tiene como objeto la construcción de un puente entre el imaginario de Crane y el de Lowell debiera situarse cronológicamente en nuestro mapa de relecturas realizado en el primer capítulo antes de las reflexiones en torno a la secuencia *Four Quartets* de T. S. Eliot (1888-1965). Éste nació once años antes que Crane (1899-1932) quien falleció muy joven, saltando por la borda del barco que le llevaba de vuelta a Nueva York de un viaje a México (a los 33 años) en una edad simbólica, especialmente para John Berryman quien gustaba de cábalas y profecías.

¹²³ Un último denominador común que debemos sacar a relucir aquí, viene dado por la ausencia de presencia femenina en estos cuatro poemas (acaso las monjas del poema dedicado a Santayana sea circunstancial). Incluso, si observamos detenidamente los primeros poemas de la secuencia, únicamente existe una fuerte presencia femenina, la madre de Robert Lowell, ya que la figura de su tía Sarah Winslow desprende sentimientos ambivalentes por parte del mismo. Por otra parte, el tratamiento de la mujer en la sección en prosa “91 Revere Street”, tanto la figura materna como otros familiares o conocidos, revela una postura crítica, incluso grotesca,

Sin embargo, introducimos estas reflexiones aquí a modo de epílogo a este importante poema que Lowell dedica a Hart Crane en *Life Studies*, tanto por cuestiones formales como por cuestiones relacionadas con el sistema imaginario. Por tanto, la reinterpretación de la importancia radical de los elementos visionarios en poesía, así como la tamización del material poético desde proyecciones de la yoidad en una lectura trágica de la existencia como destino maldito, son los pilares constructivos de ese puente mediador entre ambos imaginarios. Pero no debemos obviar otro pilar esencial en el pensamiento de los románticos, especialmente Herman Melville (recordemos el sentido poema de Hart Crane titulado “At Melville’s Tomb”), y específicamente en Crane, la lectura de Walt Whitman.

El Libro de Job (I.7) sirve de epígrafe introductorio a *The Bridge* y a su vez sirve de título a un poema de Lowell en *For the Union Dead*, “Going to and Fro”. Se trata de unas palabras de Satán a Jehovah como caminante nómada en respuesta a donde había estado: “From going to and fro in the earth, and from walking up and down in it”.

Por tanto, el primer poema de la secuencia *The Bridge* titulado “To Brooklyn Bridge” además de contextualizar la secuencia establece una declaración de intenciones: la creación de un mito – Brooklyn Bridge – como exponente de la vanguardia tecnológica y de la modernidad, pero sobre todo un mito que permita la generación de interrelaciones moduladas por la imaginación. Se trata por tanto, de un nuevo mapa de relecturas en la creación de un espacio donde convivan Cristóbal Colón, Captain John Smith y Pocahontas, Rip van Winkle, Herman Melville, Edgar Allan Poe, y un largo registro de nombres que el imaginario acumula anulando la visión dualista del realismo para mostrar una estrecha herencia – puente – entre la

en un mundo presidido por el hombre, en gran parte debido a la influencia preponderante del abuelo Winslow en el imaginario lowelliano.

contemporaneidad y el pensamiento romántico. La estrofa a la que hacemos referencia es altamente ilustrativa como explicitación del mito al que venimos aludiendo:

*O Sleepless as the river under thee,
Vaulting the sea, the prairies' dreaming sod,
Unto us lowliest sometime sweep, descend
And of the curvship lend a myth to God.*

Cuando el poema comienza con el primer retorno del viaje del *descubrimiento* de Cristóbal Colón para llevar la *palabra* como confirmación de tal acto, pensamos en el trasfondo mítico de la revelación de lo que estos viajeros interpretaron como un *nuevo* espacio descubierto: “Be with me, Luis de San Angel, now – / Witness before the tides can wrest away / the word I bring.” El contraste respecto al poema introductorio salta a la vista de forma calculada de tal manera que el mito comienza a funcionar efectivamente desde parámetros imaginarios anulando cinco siglos pero generando nuevos espacios. Y aquí debemos citar el verso “While Iliads glimmer through eyes raised in pride” (“Cape Hatteras”) en un momento de exaltación proyectando una mirada épica.

Pero ¿quién habla en este poema que se titula “Ave Maria” balanceándose entre el Génesis y el Réquiem? ¿Qué tipo de *yo* es el que se expresa con ese aura salvífico a través del verso “the word I bring”? Evidentemente leemos la voz ventrilocua de Crane. Es esta voz que representa el pensamiento nómada desplegado a lo largo de la secuencia uno de los mayores logros que sobresalen respecto a ciertas debilidades. Por otra parte, existe una latente honestidad en la búsqueda de una identidad por parte de Hart Crane. Y el tratamiento de mitos específicamente *americanos* son ejemplos ilustrativos. Este proceso revela la esencia del proyecto inclusivo de Crane: que el mito del puente sea un espacio físico e imaginario capaz de contener todos esos

sueños hacia los que la humanidad dirige su mirada con una base sólida en la asimilación de los mitos esenciales del pasado. Observemos que la influencia de Whitman es decisiva.

Una multiplicidad de posos que han fermentado en estos procesos en el imaginario de Crane, resurgen de forma sofisticada en la poética de Lowell. Las siguientes palabras de Cándido Pérez Gállego dirigen nuestra mirada hacia ciertos elementos constructivos en la evolución técnica del trabajo de la secuencia poética de Robert Lowell. Estas palabras se refieren a *The Bridge*: “Pero la dimensión retórica del libro se dirige a toda la historia americana y por ello Pocahontas convive con ‘dioses cristianos’ y cuando nos lleva al metro neoyorquino es para imaginar que vamos a un extraño viaje al purgatorio” (Pérez Gállego 1992: 254). Y aquí el concepto “imaginar” es decisivo. Se trata acaso de fundir en una ritualización presente los mitos del pasado con la construcción de nuevos mitos. Pero sobre todo, se trata de reconocerse a través de la identificación de un mito individual con un mito colectivo.

Según Sacvan Bercovitch (1975) Walt Whitman supone una continuación tanto de Cotton Mather (*Nehemias Americanus*) como de Ralph Waldo Emerson (*The American Scholar*) desde la perspectiva de que a partir del registro y la identificación de culturas del pasado todo confluye hacia el *Nuevo Adán* como personificación de la nueva nación. La búsqueda de identidad y de referentes en los que reconocerse encuentra una continuación en Hart Crane. Finalmente, Lowell utiliza la voz ventrilocua de Crane en una relectura personal de la imaginación trágica. Por tanto, desde una razonable distancia crítica la poética de Lowell revaloriza y replantea la importancia de la obra de Crane.

4.5 Estudio y construcción de la Identidad: “Moving portraits” o la Estratificación de la Yoidad.

En la primera sección de la cuarta parte de *Life Studies*, a través de la activación de la memoria, el sujeto se confronta con el pasado. En este proceso, el hablante lírico realiza una revisión de los familiares más cercanos, así como de *sus* crisis nerviosas y depresiones. Los poemas que trabajan información concerniente con su niñez pueden dividirse en tres sub-apartados, donde figuran tres poemas dedicados a la relación del niño con sus abuelos, y seis poemas dedicados a la relación con sus padres. Los poemas que versan directamente sobre el tema de la crisis nerviosa – la locura – son “Waking in the Blue” y “Home After Three Months Away”.

Podemos considerar que la segunda parte de esta cuarta sección contiene cuatro poemas, donde dos de ellos tratan el tema del matrimonio, uno trabaja la confrontación contra la Segunda Guerra Mundial, y un último poema que versa sobre el estado mental del sujeto. Estos cuatro poemas tienen importantes conexiones con los cuatro primeros del volumen, con la diferencia ya mencionada respecto a que ahora es el mismo hablante lírico, la ficcionalización del yo, la que se sitúa en el centro mismo de los poemas como objeto. Se trata de la ejemplificación de la culminación de ese viaje simbólico mencionado, iniciado en “Beyond the Alps”, y que ha sufrido un proceso progresivo de interiorización, aunque siempre con su proceso de reflexión y refracción exterior. El último poema de la secuencia, “Skunk Hour”, vuelve a ser enigmático en cuanto a que se omite la directa referencia exterior, y ahora el hablante lírico a través de la activación de sistemas culturales ya existentes y de un símbolo primordial, la mofeta, cargado con múltiples connotaciones provocando así una multiplicidad de posibles interpretaciones, eleva

el yo a nivel mítico. Consideramos que “Skunk Hour” es uno de los momentos de máxima autorrealización más importantes de la secuencia tanto a nivel microtextual como macrotextual, cuya complejidad ha exigido un extenso recorrido analítico. “Skunk Hour” es el puente necesario para establecer conexión y cohesión formal y conceptual, según veremos, en relación con la obra posterior de Robert Lowell.

Desde su infancia, Robert Lowell demostró una apasionada fascinación por los héroes, los personajes de “poder”, el uso que hacían de ese poder, las causas que producían la aparición de esos héroes y las situaciones, historias, que se derivaban de todo ello. Lowell encontró en la literatura una fuente inagotable de historias que aplicar a su mundo personal – que incorporar a su sistema imaginario. Su apodo “Cal” – “Calígula”, tema que la crítica ha explotado hasta la saciedad – es indicio de ello. Lo primero que nos interesa destacar aquí es la incorporación personal de héroes individuales al sistema imaginario que ya contiene otros héroes que el propio Lowell ha incorporado a través de sus lecturas. Sin olvidar que los yos que deambulan por *Life Studies* son una construcción y producción textual – a partir de un yo que rememora desde el presente y se proyecta hacia el pasado, el hablante lírico de los poemas de las dos últimas secciones, así como el “yo protagonista” de “91 Revere Street” descubre, encuentra, y reinventa a su héroe personal en la figura de su abuelo.

De esta forma, los poemas de la cuarta sección evocan, y así invocan también, ese mundo presidido por su abuelo, localizado en la granja de verano que poseía. Estos poemas se confrontan con los de la siguiente sección donde se proyecta un sentimiento de culpa potenciado por la ironía y el humor perfilado por el distanciamiento narrativo estratégico concretado en la debilidad del padre y la tiranía de la madre. Estos sentimientos aparecen contrarrestados por otros aspectos que simbolizan el “mundo del abuelo”, como un orden y una jerarquía más antigua – con su correspondiente nostalgia no sustentada en experiencia vivida, sino contada o leída – y un

personaje – su abuelo – que simboliza asimismo un poder físico y espiritual que en vida “dialogaba” al mismo nivel que los héroes personales imaginados de Lowell.

Ya habíamos indicado anteriormente la importancia del título del libro. Observamos a estas alturas que el título apunta hacia la soledad existencial del sujeto al aplicar una mirada microscópica y existencial a la vida personal que engloba desde lecturas propias como poetas, amigos y familiares, un significativo énfasis sobre topónimos, y finalmente un estudio oblicuo de la yoidad. En “Beyond the Alps” ya se observaba la fascinación del sujeto por los personajes de poder, Mussolini, Cristo y sus abstracciones – Lucifer y Dios – así como grandes personajes mitológicos como Apolo y Minerva, incluso la mención explícita (en el poema) del gran narrador de historias en su esencia metaliteraria, Ovidio y sus *Metamorfosis*. Ahora bien, lo interesante del caso es que los poemas de estas secciones de *Life Studies* no han encontrado un sustituto ante tal desaparición, la muerte del abuelo del sujeto, un vacío que se respira en toda la obra posterior del poeta.

La estructura de la cuarta parte de la secuencia muestra una interesante estructuración y ordenación de los ejes espaciales y temporales:

EJE ESPACIAL

Cuarta Parte, Sección I:

A: “My Last Afternoon With Uncle Devereux Winslow”: énfasis sobre el “mundo” del abuelo: la granja de verano del abuelo como lugar favorito del sujeto hablante [yo ficcionalizado: Robert Lowell en la edad de cinco años]

B: “Dunbarton”: el cementerio familiar.

C: “Grandparents”: “the farm’s my own”. Herencia de la granja, pero no es el mismo espacio sin la presencia de su abuelo.

D: “Commander Lowell”: énfasis sobre el “mundo” de los padres; casa del “padre” actitud crítica e irónica, mundo claustrofóbico y depresivo.

E: “Terminal Days at Beverly Farms”: la muerte del padre en la casa de Beverly Farms.

F: "Father's Bedroom": concreción: de la casa a la habitación del padre. Utiliza el espacio para seguir describiendo su inconformismo con el mundo del padre.

G: "For Sale": venta de la casa tras la muerte del padre.

H: "Sailing Home from Rapallo": muerte de la madre. Viaje de vuelta de Italia.

I: "During Fever": énfasis sobre el cuarto de la madre. Enfoque sobre la yoidad e intensificación en la construcción del "hero demens" a partir del cambio de perspectiva.

J: "Waking in the Blue": hospital. Hacia una estética del método neurótico que progresará hasta su culminación en "Skunk Hour"

K: "Home After Three Months Away": del hospital a "su" propia casa.

Cuarta Parte, Sección II:

A: "Memories of West Street and Lepke": su casa en Marlborough Street, y la cárcel en West Street.

B: "Man and Wife": la casa propia en Marlborough Street.

C: "To Speak of Woe that is in Marriage": la casa propia, y énfasis en la habitación del matrimonio.

D: "Skunk Hour": movimiento espacial: del mar hacia la montaña: del pueblo a la colina solitaria: énfasis sobre la actividad ascensional. Epifanía y transfiguración: consecución de la autorrealización del "hero demens". Reafirmación y ambigüedad.

EJE TEMPORAL

Cuarta Parte, Sección I:

A: Rememoración de la Infancia: preside el mundo del abuelo: presencia.

B: Rememoración de la Infancia: preside el mundo del abuelo. El cementerio familiar.

C: Rememoración de la Infancia: preside el mundo del abuelo. Pero el abuelo ya no está: impresencia.

D: Recuerda la muerte del padre. Elegía y transgresión.

E: Recuerdo de la Infancia: el mundo claustrofóbico de sus padres, y la muerte del padre.

F: Recuerdo de la Infancia: la habitación del padre. Proyección de la psique sobre los objetos pero sobre todo sobre esos recuerdos que tiñe e interpreta.

G: Recuerdo de la Infancia: venta de la casa.

H: Recuerda el viaje a Italia con su madre, donde ésta muere. Elegía y transgresión.

I: Adulto, casado y con una hija, tiene una crisis, y recuerda la habitación de su madre.

J: Recuerda su internamiento en el hospital, dejando a su familia por tres meses.

K: Recuerda la vuelta a su casa tras el internamiento en el hospital.

Cuarta Parte, Sección II:

A: Siendo profesor, recuerda la vida matrimonial en Marlborough Street, y su internamiento en la cárcel por objetar a ingresar en el ejército.

B: Vida matrimonial, y recuerda que hace doce años que murió su madre.

C: Retrata a través de un monólogo dramático el desastre de la vida matrimonial.

D: Evocación de la soledad y la locura. Culminación del “viaje” y de los simbolismos. Énfasis sobre “La Noche Oscura” y la intertextualidad múltiple. Epifanía y Anticlímax.

Veremos con detenimiento cada uno de estos ejes en el análisis de cada poema concreto.

Nos interesa resaltar a través de este esquema la clara progresión de la secuencia hacia una mayor interiorización e individualización – hasta llegar a “Skunk Hour” donde se enfatiza la alienación, la soledad y la locura – proceso en el cual el tiempo y el espacio contribuyen a simbolizar la percepción, el mundo interior y su interpretación por parte de la estratificación de la yoidad que nos *dice* su inmensidad íntima en los poemas.

4.5.1 “My Last Afternoon With Uncle Devereux Winslow” o la Antielegía.

All, all are sleeping, sleeping, sleeping on the hill
(Edgar Lee Masters. *Spoon River Anthology*)

“My Last Afternoon With Uncle Devereux Winslow”, elegía que inicia la cuarta sección de *Life Studies*, está estructurada en cuatro partes. Se trata de una rememoración en tiempo pasado de una secuencia de imágenes que recuerda la yoidad desde el presente. La concreción del tiempo – los cinco años – así como del espacio – la granja del abuelo donde solían veranear Robert Lowell y sus padres, espacio, a su vez, como símbolo del mundo del abuelo – evidencia una cuidada estructura formal y conceptual. Este poema, según veremos, revela cómo bajo una “normalidad aparente” – utilización de un verso libre que tiende a la narración y que fluctúa entre el coloquialismo y la erudición – se encuentra un mundo inquietante, surrealista, en una constante ruptura de expectativas. Esto evidencia que el poema trabaja dos estructuras fundamentales, una superficial y otra profunda, encontrándose esta última subvirtiendo a la primera, siempre en función de la estratificación de la yoidad.

En primer lugar, observaremos que el título abre una serie de expectativas que no serán cumplidas. La primera sección del poema está centrada en la preferencia del niño por el mundo de su abuelo y su confrontación y rechazo del mundo de sus padres. El verso que abre esta sección, entre comillas, en boca del niño, es el único en tiempo presente de todo el poema. Asimismo, se reproduce la parataxis del habla de los niños e inmediatamente se introduce la escena del rechazo a los padres en una expresión que invoca a la poesía como “infancia fermentada” (Gaston Baquero, 1918-1997). La segunda sección, la más breve del poema, se describe irónicamente el niño a sí mismo observándose narcisísticamente frente al espejo. La

tercera sección versa sobre la locura de “Aunt Sarah”, también observado con inquietante humor desde los ojos crueles del niño. Finalmente, bien entrada en la cuarta sección, aparece la primera mención a “Uncle Devereux”, también descrito – como tía Sarah – a través de una lente distorsionadora.

El primer punto en común entre las cuatro secciones es, según venimos indicando, lo absurdo que se encuentra bajo lo cotidiano, bajo los objetos, lugares y personas que nos rodean diariamente. En este caso, hemos visto que Lowell elige lo más cercano a sí mismo para desentramar esa locura subyacente a unas personas rodeadas de objetos y de otras personas, pero en absoluta soledad. Si en el poema “A Mad Negro Soldier...” el contexto era el hospital de una cárcel en Alemania donde se pretende expresar la soledad y alienación del sujeto, en este caso ese sentimiento viene expresado a través de los ojos de un niño que siente una enorme soledad en el mismo ambiente familiar, y sólo encuentra cobijo y regocijo en la figura de su abuelo y su mundo, evidenciando así una curva de movimiento imaginario desplegado en la secuencia que ahora descende hacia una profundización interior.

La segunda ruptura de expectativas viene producida a raíz de la aparente falta de reflexión espiritual o simbología que pudiera apuntar hacia una meditación sobre la muerte o desaparición de una persona (un familiar). Aunque únicamente aprendemos que “Uncle Devereux” está en fase terminal de la enfermedad de Hodgkins hacia el final de la cuarta sección, ya el título indica que se va a “hablar” de una separación. Únicamente al final conocemos a qué se refiere “last” en el título. Esta ruptura de expectativas apunta hacia la creación de una antielegía que expresa un mundo y una sociedad plagada de antihéroes en la imaginación del sujeto, ruptura que asimismo viene unida a la forma en que es descrita la situación del tío Devereux. Existe una enorme distancia, como si el hablante lírico se encontrara abstraído de la escena y no le afectara en absoluto, salvo la expresión “I cowered in terror” que parece indicar más un sentimiento de

reacción ante un interrogante o un misterio que ante la enfermedad de su tío. A medida que avanza el poema observamos un énfasis sobre el mundo físico, un mundo que el niño extrae a raíz de reflexionar sobre el mundo de su abuelo. La clave nos la da la repetición de “earth” y “lime”, dos veces en la primera sección (versos 21-22 y último verso de esta sección), y en la última sección (versos finales). El simbolismo que va adquiriendo un verso aparentemente fuera de lugar, “Our farmer was cementing a root-house under the hill”, cohesionará sin embargo a través del verbo “cementing” con la descripción de ese mundo “físico” realzado, a su vez, por el énfasis sobre las “manos” potenciado por la repetida sinécdoque. Es el lector, entonces, quien activa esa segunda dimensión que no se describe, que no aparece en el texto, pero es ciertamente intencionada, tal como se observa a través de estos indicios que el sujeto hablante va inscribiendo:

My Last Afternoon with Uncle Devereux Winslow
[1922: the stone porch of my Grandfather's summer house]

I

“I won't go with you. I want to stay with Grandpa!”
That's how I threw cold water
on my Mother and Father's
watery martini pipe dreams at Sunday dinner.
...Fontainebleau, Mattapoisett, Puget Sound...
Nowhere was anywhere after a summer
at my Grandfather's farm.
Diamond-pointed, athirst and Norman,
its alley of poplars
paraded from Grandmother's rose garden
to a scarey stand of virgin pine,
scrub, and paths forever pioneering.

One afternoon in 1922,
I sat on the stone porch, looking through
screens as black-grained as drifting coal.
Tockytock, tockytock
clumped our Alpine, Edwardian cuckoo clock,
slung with strangled, wooden game.
Our farmer was cementing a root-house under the hill.
One of my hands was cool on a pile
of black earth, the other warm

on a pile of lime. All about me
 were the works of my Grandfather hand's:
 snapshots of his *Liberty Bell* silver mine;
 his high school at *Stukkert am Neckar*;
 stogie-brown beams; fools"-gold nuggets;
 octagonal red tiles,
 sweaty with a secret dank, crummy with ant-stale;
 a Rocky Mountain chaise longue,
 its legs, shellacked saplings.
 [...]

No one had died there in my lifetime...
 Only Cinder, our Scottie puppy
 paralysed from gobbling toads.
 I sat mixing black earth and lime.

Aquí podemos observar cómo se produce el realzamiento – la colocación en primer plano – del último verso como conclusión a esta primera sección. También resulta inquietante, y aparentemente fuera de lugar, la descripción de la muerte del perro por ingerir sapos, y que significativamente recibe el nombre de “Cinder”. Estos indicios revelan una calculada oscuridad que prueban la idea de que a lo largo del texto suben a la superficie las inequívocas señales de ese mundo absurdo que se encuentra bajo una cotidiana realidad que se presenta como inocua e inofensiva.

De esta forma, surge un yo observador que activa una información que se encuentra en circulación – la historia y biografía de la familia Lowell – y que aprovecha la circunstancia para “inscribirse” en el texto. Ahora bien, ese yo utiliza conscientemente una máscara y manipula la información para ofrecer una imagen distanciada, irónica, interesada de su propia vida, una interpretación personal, desencajada y conflictiva como análisis y espacio donde se autoinscribe. Esto es inmediatamente perceptible desde la elección del material – hechos, anécdotas, personajes – que presenta y trabaja en los poemas.

La memoria describe una serie de situaciones en un proceso retrospectivo, pero tanto en la elección de los materiales – de la información – y en la elección de la forma como se presenta esa

información, aflora ese otro yo dejando signos de ese mundo terrible que se encuentra efectivamente subyacente a todo lo que se dice. Todo esto, finalmente, envuelve a la yoidad que se encuentra en tiempo presente pero no aparece y “dialoga” con el resto del material presentado en *Life Studies* como secuencia poética. Este poema es un buen ejemplo de la heteroglosia y el dialogismo textual, representado por una cuidadosa estratificación de las ficciones del yo utilizando diferentes formas de ironía.

Procederemos, entonces, a considerar una relación básica y delicada entre el “archivo” de Robert Lowell – persona que existió, incluida en el censo, familiares, lugares que frecuentó o fueron importantes en su vida, material en circulación como cartas, artículos, etc. – y los modos que elige Robert Lowell-poeta para expresarse en función de una “máscara” o un yo ficcionalizado: el yo, por ejemplo, que se encuentra *detrás* del título. Por tanto detectamos inmediatamente un desplazamiento en la perspectiva considerando los libros anteriores a *Life Studies*, desde una voz que tiende a fluctuar entre lo personal y lo impersonal, hacia una voz mucho más personal acercando el mensaje hacia esferas de la intimidad que según vimos ha llevado a la crítica a denominar este modo poético como “confesional”.

Ahora bien, este es sólo el inicio del proceso: una vez activado el mismo se va a producir una estratificación intencionada de este yo ficcionalizado produciendo una multiplicidad de voces que están vinculadas entre sí, creando en último término efectos concretos y diversos niveles de enunciación. Podemos proceder a la identificación de diferentes sensibilidades que subyacen a la yoidad. En ocasiones estas sensibilidades coinciden o se solapan expresando simultáneamente diversos mensajes. Por tanto la división que proponemos es una estrategia analítica para acercarnos a la forma en que se canaliza el proceso de simulación del propio acto de comunicación intratextual. Esta estratificación se encuentra condicionada por los saltos temporales. Por consiguiente, el yo – como hablante pero también como sensibilidad y entidad

psíquica – que se explicita en el primer verso del poema se enfoca a través del entrecomillado, buscando un “efecto de realidad”. Se trata de la configuración de un marco enunciativo en el espacio del texto con la prosopopeya como figura prominente. Sin embargo, esta figura depende del des-pliegue calculado de yoidades.

Designaremos, por tanto, a este yo como [yo^a]: se confiere voz a un yo que es pasado pero con “efecto de presente” y que además se encuentra realizado a través de ese efecto, dado que es el único verbo en presente de todo el poema (inserción de un discurso dicho en un marco narrativo). Este yo es personaje – el niño – que se autoinscribe en el poema en un proceso de búsqueda de presencia textual a través del lenguaje poético, y que, en cuyo proceso, “dialoga” con el “archivo Lowell” expresando en ese primer verso su preferencia por el abuelo y su rechazo a los padres en una activación del proceso retrospectivo donde a través de la memoria también dialogan estos dos yos.

Este yo^a invoca el conocimiento extratextual biográfico – vida de Robert Lowell – funcionando como puente entre la realidad objetiva (archivo) y la realidad intratextual. De esta forma, a partir de [yo^a] se crea un segundo yo que será el que predomine en el texto, instaurándose como hablante lírico desde el segundo verso. Es así un yo que manipula la información utilizando diversas estrategias, un yo que observa y que espía, pero también un yo que confirma el primer verso – voz del [yo^a]. Se trata, en definitiva, de un “yo-personaje” que no hay que confundir con el poeta.

A partir de este yo² se crea una doble estratificación que funciona en dos planos diferentes. Un tercer yo [yo³] que funciona en el plano superficial y un yo [yo⁴] que funciona en el plano profundo. La estrategia es, entonces, que a partir de este [yo²] se codifica un mensaje que, en esta parte del proceso, produce un desdoblamiento entre la estructura profunda y la estructura

superficial. Finalmente, en la estructura profunda encontramos un último desdoblamiento que experimenta el [yo4] en “otro” como culminación del proceso.

Cada uno de estos yos que se *expresan* en el texto, se encuentran relacionados con un contenido específico. Incidamos en la idea de que se dan simultáneamente en el texto y que la división en diferentes figuraciones siguiendo diferentes marcas y señales formales y conceptuales es una estrategia de análisis poético-discursivo a partir de una inmersión en la complejidad y sofisticación de la yoidad. Habíamos visto que el poema se divide en cuatro secciones, y que esta estructura parte desde el mismo título de una estrategia de ruptura de expectativas. La información que se facilita en el poema puede dividirse en último término en tres niveles: el nivel descriptivo, el nivel perceptivo y el nivel simbólico. Estos tres niveles, a su vez dialogan con la información extratextual, con la experiencia externa al poema y perteneciendo a otro contexto diferente al poemático. El nivel descriptivo corresponde a la narración y a la estructura superficial, y se remite a un yo que cuenta algo. El nivel perceptivo corresponde a la interacción entre la estructura superficial y la estructura profunda. El nivel simbólico corresponde a la estructura profunda, la cual es activada, actualizada, e interpretada por el lector.

Todos los motivos del poema interaccionan, están relacionados entre sí, aunque en cada sección predomina uno de ellos:

1ª división: el mundo del abuelo, la preferencia de este mundo por parte de un hablante lírico que se *muestra* como un yo que observa; comienzo del proceso simbólico a través de claves como “earth” y “lime”.

2ª división: el yo frente al espejo: la construcción del “otro”. Es el pasaje más breve del poema con diferencia.

3ª división: la locura de tía Sarah.

4ª división: primera aparición de “Uncle Devereux”: su enfermedad [y motivo *aparente* de la generación de la elegía]

De esta forma, en el nivel descriptivo de la primera sección, el hablante lírico expresa la preferencia por el mundo del abuelo y el rechazo del mundo de los padres. Esa explicitación de la preferencia por el abuelo se potencia a medida que progresa el poema. En la segunda estrofa encontramos una apreciación del hablante lírico aparentemente inconexa y carente de mayor importancia en el nivel descriptivo, pero a medida que se avanza en la sección adquiere una gran importancia en la estructura profunda. Este hecho viene posibilitado por el nivel perceptivo. Es decir, este segundo yo decide incluir esta información en esta sección del poema, en esta estrofa en concreto, precediendo la importante sinécdoque referida a las manos del abuelo. Este verso también precede la acumulación tanto de los objetos del abuelo, como de aquello que ha construido con sus manos. Así, el lector activa el nivel simbólico estableciendo un paralelismo entre “Our farmer was cementing a root-house under the hill”, “One of my hands was cool on a pile / of black earth, the other warm / on a pile of lime”, y “All about me / were the works of my Grandfather’s hands”. Por lo tanto, detectamos una serie de términos clave que cimentarán precisamente ese sistema asociativo a través de la utilización del mismo campo semántico, por una parte, y por otra, a través de la extensión de la sinécdoque con la utilización del término “hands”. Estos dos procesos se fusionan al final de esta primera sección como culminación de los niveles de descripción y percepción, experiencia y la asimilación de esa experiencia, donde detectamos, asimismo (por inferencia), la existencia de un mundo espiritual subyacente al mundo físico que se describe: si al principio cada mano ocupaba un elemento, la tierra y la cal, al final, sin la utilización de la sinécdoque ahora, el yo los mezcla a ambos, “I sat mixing black earth and lime”. De esta forma, la repetición del acto inicialmente “trivial” del niño va adquiriendo

diversos significados como resultado de una compleja codificación. El mensaje implícito es que bajo nuestros actos cotidianos y superficiales subyacen significados profundos, espirituales, una idea típicamente romántica.

Ahora bien, es en la progresión de la ruptura de expectativas, la asimetría entre lo que se dice y cómo se dice, la tensión disonante, y el establecimiento de ese proceso de inferencia donde se encuentra el tercer yo [yo3] que es el sujeto que se impone en la estructura profunda. Es el sujeto que no existe como personaje, pero que existe como signo implícito en el texto: es el sujeto que nos *dice* desde la estructura profunda que hay algo que no funciona correctamente en la estructura superficial. Es así un yo textual creado a partir de la asimetría. El cuarto yo [yo4] surge en el momento en que ese yo se observa a sí mismo creando a un “otro” y estableciendo a su vez a través de una estrategia de distanciamiento irónico una comparación con el motivo de la sección cuatro. Este cuarto yo surge como resultado de un cuestionamiento no sólo de la estructura superficial, de la experiencia objetiva, sino también del cuestionamiento de sí mismo para provocar en último término la creación de ese “otro” que le refleja y refracta: una conclusión y una posibilidad. En la línea de pensamiento freudiano se trataría de que en el análisis del proceso de melancolía, el “ego” puede autodestruirse cuando se observa como objeto. Tal vez el caso de Sylvia Plath sea un ejemplo extremo de este proceso donde el yo se sitúa intencionadamente en el lugar que como “otro” asiste a su propia desintegración. En el caso que nos ocupa, se trata en definitiva de un yo que expresa y confirma la ruptura de expectativas:

II

I was five and a half.
 My formal pearl gray shorts
 had been worn for three minutes.
 My perfection was the Olympian

poise of my models in the imperishable autumn
 display windows
 of Rogers Peet's boys store below the State House
 in Boston. Distorting drops of water
 pinpricked my face in the basin's mirror.
 I was a stuffed toucan
 with a bibulous, multicolored beak.

[...]

IV

I picked with a clean finger nail at the blue anchor
 on my sailor blouse washed white as a spinnaker.
 What in the world was I wishing?
 ...A sail-colored horse browsing in the bullrushes...
 a fluff of the west wind puffing
 my blouse, kiting me over our seven chimneys,
 troubling the waters....
 As small as sapphires were the ponds: *Quittacus*, *Snippituit*,
 and *Assawompset*, halved by "the Island,"
 where my Uncles duck blind
 floated in a barrage of smoke-clouds.
 Double-barrelled shotguns
 stuck out like bundles of baby crow-bars.
 A single sculler in a camouflaged kayak
 was quacking to the decoys....
 at the cabin between the waters,
 the nearest windows were already boarded.
 Uncle Devereux was closing camp for the winter.
 As if posed for "the engagement photograph,"
 he was wearing his severe
 war-uniform of a volunteer Canadian officer.
 Daylight from the doorway riddled his student posters,
 tacked helter-skelter on walls as raw as a board-walk.
 Mr. Punch, a water melon in hockey tights,
 was tossing off a decanter Scotch.
La Belle France in a red, white toga
 was accepting the arm of her "protector,"
 the ingenu and porcine Edward VII.
 The pre-war music hall belles
 had goose necks, glorious signatures, beauty-moles,
 and coils of hair like rooster tails.
 The finest poster was two or three young men in khaki kilts
 being bushwhacked on the veldt –
 they were almost life-size....

My Uncle was dying at twenty-nine.
 "You are behaving like children,"
 said my Grandfather,
 when my Uncle and Aunt left their three baby daughters,
 and sailed for Europe on a last honeymoon...
 I cowered in terror.
 I wasn't a child at all –

unseen and all-seeing, I was Agrippina
 in the Golden House of Nero....
 near me was the white measuring-door
 my Grandfather had pencilled with my Uncle's heights.
 In 1911, he had stopped growing at just six feet.
 While I sat on the tiles,
 and dug at the anchor on my sailor blouse,
 Uncle Devereux stood behind me.
 He was as brushed as Bayard, our riding horse.
 His face was putty.
 His blue coat and white trousers
 grew sharper and straighter.
 His coat was a blue jay's tail,
 his trousers were solid cream from the top of the bottle.
 He was animated, hierarchical,
 like a ginger snap man in a clothes-press.
 He was dying of the incurable Hodgkin's disease....
 my hands were warm, then cool, on the piles
 of earth and lime,
 a black pile and a white pile....
 Come winter,
 Uncle Devereux would blend to the one color.

Esta conexión entre las secciones bajo una apariencia “inocente” revela finalmente la asociación en el nivel simbólico, posibilitada por el nivel perceptivo que capta una experiencia objetiva habitando el nivel descriptivo-objetivo. Así se observa en el último verso de esta cuarta sección que se encuentra realizado no sólo por culminar la sección y el poema, sino también por formar la clave del nivel asociativo en una excelente circularidad y cohesión:

A/ “I sat mixing black earth and lime”

B/ “Uncle Devereux would blend to the one color”

De esta forma, dos verbos pertenecientes al mismo campo semántico, “mix” y “blend”, posibilitan y sugieren la asociación: la conexión esencial entre el juego del niño y la muerte del tío Devereux. Es por ello que mencionábamos la clave del verso “I sat mixing black earth and lime” creando un puente entre lo específicamente físico y su contenido espiritual. El [yo4] nos indica que es de naturaleza nada inocente, frente a la inocencia aparente del yo^a que se expresaba a través de la parataxis, una parataxis que inmediatamente ha cambiado en un salto temporal

hacia una hipotaxis que revela la ficcionalización y estratificación de ese primer yo que aparece en el texto.

La interpretación de este poema nos lleva a concluir que se nos presenta un contexto exterior que interactúa con un contexto interior – poemático – y aprovechando esa relación se crean una serie de voces que dialogan entre sí revelando los diferentes yos que se encuentran funcionando en diferentes niveles del texto. Finalmente, la estructura profunda aflora a través del nivel simbólico que revela el patetismo y el absurdo de una relación familiar extrapolable a una relación social mayor. Así, se sigue expresando el sentimiento de soledad y alienación que se había iniciado al principio de la secuencia. De un niño “inocente” que expresa su “deseo” observamos otra serie de *yos* que expresan su inconformismo con el entorno y la sociedad que les rodea revelando así un sujeto capaz de producir en el lector un sentimiento de inquietud y desajuste, permitiendo sin embargo que imagine y deduzca que ese sujeto sí es capaz de *leer* y en definitiva existir en la estructura profunda tanto del texto como del contexto extratextual, interpretando la conexión entre materia y espíritu: Uncle Devereux vuelve a la tierra de donde proviene. Aquello a lo que se sujeta este hablante que domina en una calculada fluctuación sonora y silenciosa en un mundo que sabe que le destina a volver a la tierra – la muerte – es su héroe personal, aquello que interpreta como formante fuerte y sublime dentro de su sistema imaginario, su abuelo: “Like my Grandfather, the décor / was manly, comfortable, / overbearing, disproportioned”. Efectivamente, existe un momento en el poema donde desde la distancia se revela la percepción de la mezcla entre materia y espíritu: “I cowered in terror”. Es por ello que el cuarto yo identifica tanto el paso inexorable del tiempo como una muerte que interpreta como “My Last Afternoon”: su última tarde.

Recapitulando, podemos concretar que la estratificación de la yoidad se fundamenta sobre la construcción de una serie de ficciones del yo en relación estrecha con el nombre propio y

personas que interactuaron en vida con Robert Lowell. Esta línea de conexión se filtra hacia el plano de la representación, ya que aparecen como personajes que interactúan en la imaginación del hablante lírico con otros personajes que pueblan su imaginación, incluso con la interpretación que realiza en cuanto a la idealización ambivalente de su abuelo y su asimilación con figuras que representan el punto álgido de una jerarquía o un poder más totalitario.

El eje de la construcción de las ficciones del yo interactúa desde el lugar del nombre propio del poeta, en primer lugar, con la realidad objetiva, concretamente con el archivo biográfico de Lowell y un material o información en circulación como eventos públicos, cartas, reseñas en periódicos, etc. En segundo lugar, interactúa con la realidad intratextual deslizándose hacia el plano de la representación en el contexto poemático generando diversos niveles de enunciación. Este plano o nivel consta de, al menos, dos estructuras diferenciadas y también interactuantes, la estructura superficial y la estructura profunda. En este plano, el eje que ocupa la ficción del yo posee una fluctuación representada en cada caso por la voz del hablante lírico en cuestión. Este proceso finalmente deviene en lo que damos en llamar estratificación de la yoidad. De esta forma, la estructura profunda depende directamente del nivel que filtra el hablante lírico en un inicio de la actividad de la construcción del yo, adecuándose acaso a lo que hemos designado como [yo^a] y [yo₂] para diferenciar la voz, actitud, el tono, y la perspectiva de ambas sensibilidades. A partir de este nivel se produce un desplazamiento hacia la estructura profunda que exige otra figuración, esto es, una continuación en la estratificación que hemos designado como [yo₃] y [yo₄]. Es en este nivel donde se procede a la activación del simbolismo del poema, donde el material filtrado desde el nivel perceptivo adquiere otros significados bajo la participación del lector. A través de este simbolismo se produce la capacitación para la interpretación del poema.

La sección en prosa que Lowell denominó como “autobiográfica”, “Near the Unbalanced Aquarium” está fechada en 1957. Esta *prosa autobiográfica*, por tanto, está escrita con anterioridad a *Life Studies*, y su contenido evidencia que se trata del material que después se incluiría en el mismo¹²⁴:

On an August afternoon in 1922, I sat squatting on the screened porch. The porch was ranch-style. Like everything Grandfather built it was a well of comfort. Comfortable, yes; but stern, disproportioned, overbearing [...] I sat on the tiles, all of three and a half. My new formal gray shorts had been worn for all of three minutes. Obsequious little drops of water pinpricked my face reflected in the basin. I felt like a stuffed toucan with a bibulous multi-colored beak. Up in the air, on the glass porch, my Great-aunt Sarah played the overture to *The Flying Dutchman*. [...] I scratched destructively at the blue anchors on my sailor blouse, which was like a balloon jib. What in the world could I be in want off? [...] I wasn't a child at all. Unseen and all-seeing, I was Agrippina at the palace of Nero. I would beg my Uncle Devereux to read me more stories about that Emperor, who built a death barge for his mother, one that collapsed like a bombarded duck blind! And now I sat in my sailor blouse, as clean as Bayard, our carriage horse. And Uncle Devereux stood behind me. His face was putty. His blue coat and white-flannel trousers grew straighter and straighter, as though he were in a clothes press. His trousers were like solid cream from the top of the bottle. His coat was like a blue jay's tail feather. His face was animated, hieratic. His glasses were like Harold Lloyd's glasses. He was dying of the incurable Hodgkin's disease. (Lowell en Giroux 1983: 361)

Junto a este fragmento, reproducimos ahora otro fragmento situado hacia el final del mismo artículo. Cabe mencionar, sin embargo, que las escenas de recuerdo o rememoración de la infancia (pasado) se ven interrumpidas constantemente por escenas correspondientes al momento de escritura (presente) que tienen que ver con su internamiento en un hospital. Lo que nos interesa ahora es el proceso de escritura: el concepto de autobiografía y autorrepresentación, la relación entre Robert Lowell y la ficcionalización del yo, la relación entre prosa y poesía, y todo ello relacionado con la composición estructural de *Life Studies*, donde se sigue observando la interacción entre esas escenas del pasado y el momento de la escritura, el presente:

¹²⁴ Debido a la longitud de esta sección en prosa, transcribimos aquí únicamente los fragmentos que vamos a aplicar a nuestro siguiente análisis.

I am writing my autobiography literally to “pass the time.” I almost doubt if the time would pass at all otherwise. However, I also hope the result will supply me with swaddling clothes, with a sort of immense bandage of grace and ambergris for my hurt nerves. Therefore, this book will stop with the summer of 1934. A few months after the end of this book, I *found* myself. (Lowell en Giroux 1983: 362)

En primer lugar, llama la atención la autoconciencia del proceso escritural de Robert Lowell, así como la inquietante frase que concluye este párrafo, teniendo en cuenta todo lo que hemos leído anteriormente en su sentido acumulativo. Desde esta perspectiva, queremos incidir sobre el proceso de escritura metaforizado en el sentido de “vestirse”. En este contexto, el acto de vestirse se encuentra asociado al efecto del disfraz o la máscara, además de asociarse con algo más esencial y profundo, adoptando el papel de la misma epidermis, pero en el sentido de una capa curativa para los nervios. En este último ejemplo llama la atención la utilización de la estrategia de desacralización (*bathos*) para expresar esta idea al introducir “swaddling clothes” junto a la seriedad de “my hurt nerves” que viene cargado de significación tras el proceso de desquiciamiento sufrido y que ha sido explicado hasta llegar a este momento.

De esta forma, observamos que se establece una correspondencia asimétrica entre la estructura profunda y la estructura superficial, sirviendo la ropa como metáfora de esta última. Así, debe observarse la insistencia en cómo visten tanto el tío Devereux como el hablante lírico, siempre descrito por este último. En la segunda sección, según hemos visto, se incide, por una parte, en el “efecto espejo”, donde el proceso de observación se produce sobre sí mismo situando en este caso al yo como objeto. Por otra parte, se enfatiza la ropa que lleva en el momento de observarse en el espejo. Al inicio de la sección cuarta se retoma la descripción de la ropa de este hablante para ir progresivamente cambiando de perspectiva y finalmente centrarse en el inquietante pasaje correspondiente al tío Devereux. En este momento del poema, se enfatiza la ropa que lleva Devereux descrito desde una intencionada parataxis, estableciendo circularidad y

cohesión formal con el comienzo del poema, además de constituir y perfilar una asimetría entre lo grave de la situación, la incurable enfermedad de Devereux, que únicamente ocupa el espacio de tres versos en cuanto a su referencia directa: “He was dying of the incurable Hodgkins disease”, “Uncle Devereux would blend to the one color”, y “My Uncle was dying at twenty nine”.

En relación con la sección en prosa, la referencia a la ropa descrita por el hablante se encuentra de forma más dispersa, menos concentrada que en el poema. La primera descripción y la segunda que se corresponde con la segunda y cuarta sección en el poema, aparecen separadas por el pasaje correspondiente a la locura de tía Sarah, es decir, la sección tercera. Este hecho viene unido a una progresión fundamental que hasta el momento no habíamos mencionado, correspondiente a la incidencia en el simbolismo de la tierra, el agua y el aire (también apuntado por Rodríguez Monroy 1990: 143). Si en la primera sección del poema predominaba el mundo físico representado por la tierra, en la segunda sección predomina el agua, y en la tercera el aire. Finalmente, en la cuarta sección se produce una mezcla entre el agua y el aire en referencia al hablante lírico y entre el agua y la tierra, representando la muerte de Devereux. Este proceso es metapoético. La progresión del simbolismo del poema encuentra su paralelo en la progresión del proceso creativo, que viene dictado por el proceso “mental” del sujeto. Habíamos descrito anteriormente la relación que se establecía entre el mundo objetivo y el subjetivo, cuyo puente era la percepción de este sujeto. Por lo tanto, la utilización simbólica de estos elementos, así como la intencionada metaforización de la ropa como acto encubridor de la estructura profunda y en último término el uso del lenguaje y del proceso “autobiográfico” como herramienta para “descubrirse” a sí mismo, o en términos de Paul de Man, para “des-figurarse”, revela el proceso metapoético del poema. Veamos los siguientes ejemplos ilustrativos:

- Yo: “My formal pearl gray shorts / had been worn for three minutes. / My perfection was the Olympian / poise of my models...” [sección II]; “I picked with a clean finger nail at the blue anchor / on my sailor blouse washed white as a spinnaker. / A fluff of the west wind puffing / my blouse, kiting me over our seven chimneys, / troubling the waters...” [sección IV]
- Uncle Devereux: momento de conexión entre ambos en sección IV: “While I sat on the tiles, / and dug at the anchor on my sailor blouse, / Uncle Devereux stood behind me”; “His face was putty. / His blue coat and white trousers / grew sharper and straighter. / His coat was a blue jay’s tail, his trousers were solid cream from the top of the bottle.”
- “At the cabin between the waters, / the nearest windows were already boarded. / Uncle Devereux was closing camp for the winter [...] As if he posed for <<the engagement photograph>>, / he was was wearing his severe / war-uniform of a volunteer Canadian officer.”

Las palabras de Paul De Man respecto a la relación entre cuerpo y espíritu, y la distinción entre “pensamiento encarnado” y “ropaje del pensamiento”¹²⁵ son suficientemente explícitas:

[...] Pero, a diferencia de los pensamientos por ellas representadas, la carne y la vestimenta tienen, al menos, una propiedad en común: su visibilidad, su accesibilidad a los sentidos [...] La secuencia ropaje-cuerpo-alma es una cadena metafórica de perfecta consistencia: la vestimenta es la parte visible del cuerpo de la misma manera que el cuerpo es la parte visible del alma. (Man 1984: 113)

¹²⁵ Una idea que ya encontramos en Emerson, por ejemplo en “Nature”: “A man conversing in earnest, if he watch his intellectual processes, will find that a material image more or less luminous arises in his mind, contemporaneous with every thought, which furnishes the vestment of the thought” (Emerson en Atkinson, 2000 (1836): 16).

Finalmente, el verso “Uncle Devereux stood behind me” encuentra su realización en la estructura formal del poema, en cuyo final, tras la descripción de la vestimenta de su tío, el yo se torna sobre sí mismo manteniendo al personaje-Devereux detrás, hasta concluir con la referencia a la conjunción final: “Uncle Devereux would blend to the one color”, formando el paralelo simbólico con “earth” and “lime” según habíamos visto.

Por otra parte, la prosa nos informa acerca de otro elemento interesante que omite el poema: se trata de la referencia a la lectura de la historia de Nerón que hacía Devereux para su nieto, otro personaje que fascinaba a Robert Lowell. Existe, en este sentido, otra referencia intertextual que apunta a la alusión a Agripina que espiaba a su hijo Nerón, pues sospechaba que éste había envenenado a su otro hijo Británico (un hecho que sí registra en poemas posteriores). Una asociación que se aplica de forma inmediata a sí mismo como sujeto hablante en relación con la estrategia de observación que reina en el poema. Asimismo, se trata de otro ingrediente añadido a ese mundo absurdo y terrible que se encuentra subvirtiendo la estructura superficial. La alusión, junto al paralelismo expresado en el poema, resulta muy visual: podemos imaginar a Lowell-niño espiando a su tío Devereux, e imaginándose a su vez en el papel de Agripina. En este sentido se encuentra una superposición entre el presente y el pasado, ya que ahora el sujeto describe una escena del pasado interpretada desde el presente marcando así la relación y el dialogismo entre los diferentes “yos” que se construyen en el poema.

A lo largo de esta argumentación nos hemos referido en diversas ocasiones a la utilización de máscaras, de la prosopopeya, de estructuras asimétricas entre niveles de significado, de variaciones de tono, de ruptura de expectativas. Todos estos elementos se conjugan en una elaborada y prodigiosa ironía que funcionan desde momentos concretos hasta la conformación de una intrincada estructura. Recordemos que la ironía es un tropo que etimológicamente proviene del griego por vía del latín significando “simulación”. Las definiciones tradicionales del concepto

expresan que la aparición de la ironía se debe a la utilización de palabras o expresiones que vienen a significar lo contrario al sentido requerido en un contexto determinado en función, asimismo, de la intención del hablante. De esta forma, el funcionamiento de la ironía depende enormemente de la estructura del círculo comunicativo. En el caso del poema de Lowell, la captación, incluso la interpretación de la ironía, depende evidentemente de la competencia del lector. La ironía en este poema funciona conjuntamente con la construcción y estratificación de la yoidad que hemos venido analizando. Geoffrey Leech cita a H. W. Fowler con motivo de la definición de ironía como un modo de expresión que postula una “doble audiencia”, “one of which in ‘in the know’ and aware of the speaker’s intention, whilst the other is naive enough to take the utterance at its face value” (Leech 1993: 171). Según Leech, la base de la ironía aplicada al lenguaje proviene de la actitud humana de adoptar una pose o utilizar una máscara, si bien podríamos utilizar los términos de figuración y desfiguración en relación con la prosopopeya en el contexto que nos ocupa.

En relación con esta idea, la antielegía, por tanto, se perfila como un tipo de ironía fundamentado sobre la ruptura de expectativas. En este poema se conjuga la ruptura de un género tradicional con la ironía que afecta al tono utilizado en el mismo: tanto el contenido como la expresión son moldeados por el poeta para conseguir ese efecto. Desde ese punto de vista podemos considerar, al construir la antielegía sobre una variedad de registros que rompen con la expectativa creada, que la ironía es estructural. Veamos el siguiente ejemplo:

- Título: “My Last Afternoon with Uncle Devereux Winslow”.

Según habíamos visto, el título responde a una partida, a una separación, a una posible elegía, a una expectativa, tal como va *descubriendo* el lector a lo largo de la primera sección. Este inicio se ve alterado ya en el primer verso:

- “I won’t go with you. I want to stay with Grandpa!”

A medida que avanza el poema, el lector va descubriendo que se trata de una antielegía, especialmente al llegar a la sección cuarta en un verso particular: “My Uncle is dying at twenty-nine”. Si no había estado claro para el lector hasta este momento, a partir de aquí todos los símbolos, temas y motivos, se conjugan y cobran sentido en ese envoltorio irónico, donde la estratificación de la yoidad responde a las preguntas surgidas desde la más que probable perplejidad inicial. No vamos a repetir lo anteriormente analizado, sin embargo cabe incidir en la concentración final del proceso irónico como concentración de la progresión de todos los elementos. La sección cuarta describe la muerte del tío Devereux. Existen diversos tipos de ironía funcionando simultáneamente en esta sección del poema. Veamos el siguiente ejemplo:

- “He was animated, hierarchical, / like a ginger snap man in a clothes-press. / He was dying of the incurable Hodgkin’s disease [...]”

Aquí observamos la utilización de una descripción coloquial que colisiona con la seriedad del caso. Incluso existe colisión entre los tres versos desde el punto de vista del enfoque del campo semántico. No concuerdan los términos “animated” y “hierarchical” con el símil “like a ginger snap man in a clothes-press”, donde por ejemplo “hierarchical” contrasta con el coloquialismo “ginger snap”, o “animated” colisiona con “dying” y “disease”. Pero todo ello es parte de un engranaje mayor. La construcción irónica efectivamente se apoya sobre las posibilidades que explota el autor con referencia a la estratificación y la máscara. En esta sección donde se describe la muerte del tío Devereux, el ejemplo que acabamos de citar se ve envuelto por dos referencias que apuntan hacia el contexto global del poema: “His face was putty” y “Come winter, / Uncle Devereux would blend to the one color.” Así, “putty” es un significativo adjetivo con el que describir el rostro de una persona, y este hecho conduce a la intención existente detrás de la expresión en cuestión. La prosopografía, la descripción de los rasgos físicos de la persona, participa más en la composición de la patopeya y la etopeya que como descripción

con un fin propio, visto por el hablante: “Putty” pertenece al campo semántico de “earth and lime” que convertido en símbolo estructural apunta al símbolo final – la muerte – en “winter” y “blend to the one color”: la consecución de la ironía.

Recordemos que Robert Lowell sometía sus textos a continuos procesos de revisión y cambios, realizando finalmente una gran variedad de versiones del mismo poema. En lo que a este poema se refiere, encontramos tres interesantes versiones hasta llegar a lo que Lowell consideraría la versión final. Respecto a la tercera sección del poema veamos el pasaje correspondiente a “Near the Unbalanced Aquarium”:

Up in the air, on the glass porch, my Great-Aunt Sarah played the overture to *The Flying Dutchman*. She thundered on the keyboard of her dummy piano, a little soundless box bought to spare the nerves of her sister-in-law, my Grandmother Winslow, who despaired of all music except the pastoral symphony from Haendel’s *Messiah*. But once in a vexed mood, my grandmother had said, “I don’t see why Sally must thump all day on that thing she can’t hear.” Great-aunt Sarah lifted a hand dramatically to the mute keys of the dummy piano. “Barbarism lies behind me,” she declaimed grandly. “Mannerism is ahead.” It was teatime in New England. (Lowell en Giroux, 1987 (1977))

En este fragmento observamos la estrategia lowelliana del cambio de perspectiva. Desde la descripción distanciada de la locura de tía Sarah tocando un piano que no emite ningún sonido se desplaza hacia el final del pasaje hacia la rutina diaria, hacia la norma cotidiana, en una nueva utilización del humor y la ironía. Se trata de una especie de desacralización que opera desde la lectura de la locura de la tía en su lenguaje incoherente desde el punto de vista del otro, cuyo mensaje implícito es que vive en su mundo ya que su voz aparece descontextualizada de la situación, mientras el resto de la sociedad está inserta en la aquiescencia cotidiana de la hora del té. Este esquema de actuación excéntrica por parte de su familia en la que se autoinscribe el hablante implica una extensión a la norma de la sociedad en Nueva Inglaterra. Asimismo, se

establece un interesante e irónico contraste entre la locura de tía Sarah que encuentra regocijo en sus silencios, frente a la abuela Winslow, cuya única pieza que es capaz de escuchar es el *Messias* de Haendel. Se trata de un pasaje intencionadamente dotado de humor. En conexión con este fragmento, observemos la primera estrofa de tres versiones del poema:

- 1- Up in the air,
by the sunset window in the billiards-room,
my Great Aunt Sarah
was learning the *Overture to the Flying Dutchman*,
and thundered on the keyboard of her dummy piano.
With gauze skirts like a boudoir table,
accordion-like, yet soundless,
it had been bought to spare the nerves
of my Grandmother Winslow,
tone-deaf, quick as a cricket –
now grousing through a paper-bound *Zola*, and saying:
“Why does Sally thump forever
on a toy no one can hear?”
- 2- Up in the air
by the lakeview window in the billiards-room,
lurid in the doldrums of the sunset hour,
my Great Aunt Laura
was learning *Samson and Delilah*.
She thundered on the keyboard of her dummy piano
with gauze skirts like her boudoir table,
accordionlike yet soundless.
It had been bought to spare the nerves
of my grandmother,
tone-deaf, quick as a cricket,
now needing a fourth for *Auction*,
and casting a thirsty eye
on Aunt Laura, risen like the Phoenix
from her bed of troublesome snacks and Tauchnitz classics.
- 3- Up in the air
by the lakeview window in the billiards-room,
lurid in the doldrums of the sunset hour,
my Great Aunt Sarah
was learning *Samson and Delilah*.
she thundered on the keyboard of her dummy piano,
with gauze curtains like a boudoir table,

accordionlike yet soundless.
 It had been bought to spare the nerves
 of my Grandmother,
 tone-deaf, quick as a cricket,
 now needing a fourth for "Auction,"
 and casting a thirsty eye
 on Aunt Sarah, risen like the phoenix
 from her bed of troublesome snacks and Tauchnitz classics.

Las tres versiones comienzan así de la misma forma, con el verso que hace referencia al elemento "aire". Este proceso somatopéyico que ficcionaliza la imagen en la mente del hablante lírico como cuerpo en realidades incorpóreas. Se trata del desarrollo de una hipotiposis que mantiene siempre un cordón umbilical desde la mirada crítica hacia la genealogía familiar. Al inicio de esta estrofa se enfatiza la somatopeya para posar la semántica de la mirada lowelliana sobre la patopeya como modalidad descriptiva de los afectos y pasiones. Entre ambas figuras, la somatopeya y la patopeya, se despliegan múltiples figuras que fluctúan entre la prosopografía hasta que la mente proyecta su psiquismo sobre el espacio conectando así de forma estructural con la topografía. Por tanto, este elemento es el símbolo que preside la sección correspondiente a la locura de la tía Sarah, pero a su vez se encuentra pervirtiendo el elemento agua que correspondía al sujeto hablante, evidenciando el funcionamiento del símbolo de la locura como elemento activo. En una elegía dedicada a "Aunt Sarah", escrita y publicada unos diez años más tarde que *Life Studies* puesto que *Notebook* se publica en 1969 (edición revisada y ampliada en 1970), la visión sobre este familiar de Robert Lowell es ciertamente positivo, "in short a lady, / still reaching for the turn of the century", recreando unas palabras que Aunt Sarah dirige a Lowell al final del poema: "We've quarreled lightly almost fifty years, / Dear long enough to know how high our pulse beats, while the young / wish to stand in our shoes before we've left them" (*Notebook*, 1970).

En la introducción a sus *Collected Poems*, Robert Frost habla del proceso de “revisión” como un acto creativo, y divide el proceso en dos categorías, la revisión estilística y la revisión conceptual:

I find that my own revisions fall into two categories. First, many appear to be purely stylistic. I was raised, poetically, in a highly intellectual atmosphere; William Empson was my first love. When one of my poems goes bad, I almost always have to go back and write it longer – develop, openly and extensively, ideas which I have been trying to imply intensively. This does not involve changing the poem’s denotational sense, only its way of speaking. That does not mean that such changes are unimportant; it is at least possible to argue that a poem’s style – that quality of voice which suggests qualities of mind – that this *is* its basic meaning.

Second, however, and more immediately significant, are those revisions which I will call conceptual. Sometimes a poem *does* surprise you by taking itself out of your well-meaning hands and deciding for itself what it will say. Sometimes you find that your poem has taken you into an area where words have resonance, where the words and images echo through many areas of your thinking. You have approached something basic to that pattern of ideas and emotions and feelings which *is* your mind; you find out something of what *your* meaning is. (Frost 1964: 69)

Los constantes procesos de revisión que realizaba Robert Lowell son un claro indicativo de su concepto de “poema o libro abierto” en el sentido que le otorgaba Emily Dickinson. Recordemos que Dickinson no dejó ninguna versión definitiva de sus poemas o secuencias. Una poetisa que buscó siempre la palabra adecuada, la metáfora perfecta, el silencio necesario, la sutileza “wheatlyana”, hasta la obsesión. Esto revela lo arduo y complejo del proceso, el lugar donde recae la importancia. Lowell deja constancia de que no existe una versión definitiva y que el poema no es algo fijado sino una entidad abierta, siempre interpretable. Incluso, las revisiones estilísticas y conceptuales llegan a depender en mayor o menor grado de estados de ánimo.

Otros dos poemas forman junto a “My Last Afternoon With Uncle Devereux Winslow” el primer grupo de la cuarta parte de la secuencia de *Life Studies*: “Dunbarton” y “Grandparents”. “Dunbarton” sigue de cerca el tema iniciado en el poema anterior. En este punto, cabe decir que el yo – hablante lírico que fluctúa – que autoincorpora el mundo del abuelo como inmersión en su

sistema imaginario, y el resto de la sociedad, bien correspondiente al contexto familiar, o bien correspondiente a un contexto social más amplio, interpreta este otro mundo bajo un prisma deformador. Todo aquel que no sea Arthur Winslow aparece descrito desde una perspectiva negativa, la mayoría con ataques de locura, incluyéndose a sí mismo. Según Philip Hobsbaum, “those who stay with Grandfather end up malformed, psychologically or otherwise” (Hobsbaum 1988: 78), espacio donde se incluye el hablante ya que desea *permanecer* con su abuelo.

4.5.2 *Discordia Concors.*

En la secuencia poética *Heart's Needle* (1964) de Snodgrass, la búsqueda de identidad del sujeto pasa por un proceso de oscuridad. En la introducción habíamos realizado una aproximación a la idea de la elevación mítica de la yoidad bajo la expresión de una mitopoética en función de una serie de coordenadas y un lenguaje arquetípico matizado en cada caso. Aquí, la asociación con el primer terceto de la *Divina Comedia* es sugerente: “En medio del camino de nuestra vida / me encontré en una selva oscura, / y la derecha vía ya perdida”. El paisaje exterior resulta en último término una expresión del paisaje interior, concertando así, por ejemplo, la mente con “the marsh”, un pantano o una marisma. Este proceso, asimismo, pasaba por el sufrimiento y la reflexión sobre la separación entre padre e hija (Snodgrass), simbolizado a través de una mutilación, troncos que se parten, ramas que se arrancan u hojas que se caen. De esta forma, las aguas oscuras de la ciénaga reflejan el estado interior del sujeto, consciente de que debe seguir el proceso hacia la búsqueda de regeneración. La relación interior-exterior que

proporcionan los términos “swamp” y “swamp-fever” permiten establecer el punto de partida desde donde el sujeto debe comenzar el proceso de purificación¹²⁶.

El poema “Dunbarton”, como es característico en Lowell, está estructurado de forma circular tanto formal como conceptualmente. Dos estrofas, cada una compuesta por tres versos inician y concluyen el poema, incidiendo sobre la relación entre abuelo y nieto, remitiendo así al Arthur Winslow y Robert Lowell del archivo biográfico de Lowell:

My Grandfather found
his grandchild's fogbound solitudes
sweeter than human society.

[...]

In the mornings I cuddled like a paramour
in my Grandfather's bed,
while he scouted about the chattering greenwood stove.

En ambas estrofas el énfasis se produce sobre los sentimientos de alienación de ambos respecto a la sociedad, así como la preferencia, de nuevo, por parte del nieto respecto al mundo de su abuelo y que interpreta como recíproco. Esta relación viene expresada en la última estrofa de forma extraña a través de la comparación “In the mornings I cuddled like a paramour”, más propio de una relación adulta que una expresión supuestamente en boca de un niño. Lo destacable aquí es, efectivamente, el fuerte sentimiento del nieto hacia su abuelo, y recordemos, siempre interpretada desde la mente adulta, desde el presente como momento de la escritura.

¹²⁶ Phillips (1986) sugiere una comparación en este sentido entre Lowell, Snodgrass, Plath y Roethke, aunque únicamente lo deja indicado. Los poemas susceptibles de ser analizados serían, entonces, “Dunbarton” de Lowell, “First Meditation” de Roethke, “Full Fathom Five” y “Sheep in Fog” de Sylvia Plath, y “Heavy Waters” de Snodgrass, aunque se puede extender a un proceso más amplio en función de secuencias completas y otros autores, como es el caso de *Life Studies*, *Ariel*, *The Far Field*, *Heart's Needle*, o *Wodwo*, por ejemplo.

La segunda estrofa retoma el tema de la muerte de su tío Devereux, estableciendo así otro punto de conexión con el poema anterior. Ahora bien, la asimetría y la ruptura de los criterios de semejanza surgen de nuevo en torno a los diferentes niveles del poema canalizando el efecto hacia una ruptura de expectativas. Dunbarton es el cementerio familiar (situado en New Hampshire, donde también están enterrados los padres de Robert Lowell), hacia donde se dirige la familia para despedir al tío Devereux. Sin embargo, la descripción se desvía hacia un énfasis tanto en lo que piensan los demás respecto a su relación con el abuelo, como de lo que él mismo piensa, y cómo actúa su abuelo en esta delicada situación. Esta descripción se fundamenta sobre una ausencia: la ausencia del padre que se encuentra en “sea-duty in the Pacific”. Así, el hablante lírico aprovecha para llenar esta ausencia con la presencia que verdaderamente le importa: Arthur Winslow:

When Uncle Devereux died,
Daddy was still on sea-duty in the Pacific;
it seemed spontaneous and proper
for Mr. MacDonald, the farmer,
Karl, the chauffeur, and even my Grandmother
to say, “your Father.” They meant my Grandfather.

He was my Father. I was his son.

De esta forma, a partir de un latente egocentrismo, en el contexto del cementerio donde se esperaría tal vez una cierta actitud de decoro, el hablante aprovecha de nuevo la ocasión para romper la norma y la tradición en la creación de una asimetría estructural y describir entonces aquello que le interesa: su propio mundo disconforme con el mundo *exterior*. El efecto resultante es el desasosiego, el desconcierto, el desplazamiento.

A medida que avanza el poema descubrimos que se está activando un proceso similar al del poema anterior. Se trata de orquestar el nivel superficial del poema con el nivel profundo a través

de la creación de la asimetría que apunta hacia esa ruptura de expectativas: lo terrible, lo misterioso, lo absurdo, contenido en lo cotidiano. En un proceso similar al sufrido por el padre-hablante lírico en *Heart's Needle* de Snodgrass, donde la regeneración venía dependiendo de la relación con la hija, en el caso de Lowell, el nieto-hablante lírico, a través de la asimetría expresa su sufrimiento, aunque no lo haga explícitamente. La regeneración pasa tanto por salir de las “aguas oscuras” como por el contacto físico y espiritual con el mundo de su abuelo:

[...]
 the clump of virgin pine still stretched patchy ostrich necks
 over the disused millpond's fragrantly woodstained water,
 a reddish blur,
 like the ever-blackening wine-dark coat
 in our portrait of Edward Winslow
 once sheriff for George the Second,
 the sire of bankrupt Tories.

Grandfather and I
 raked leaves from our dead forebears,
 defied the dank weather
 with “dragon” bonfires.

[...]

I borrowed Grandfather's cane
 carved with the names and altitudes
 of Norwegian mountains he had scaled –
 more a weapon than a crutch.
 I lanced it in the fauve ooze for newts.
 In a tobacco tin after capture, the umber yellow mature newts
 lost their leopard spots,
 lay grounded as numb
 as scrolls of candied grapefruit peel.
 I saw myself as a young newt,
 neurasthenic, scarlet
 and wild in the wild coffee-colored water.

En el siguiente poema, “Grandparents”, la presencia cede el lugar a la impresencia. Si en “Dunbarton” el sujeto se reconvertía en “Grandfather and I” como formando un solo yo en un deseo tanto de apropiación del “otro”, “I borrowed Grandfather's cane / carved with the names

and altitudes” como deseo de inscripción del cuerpo propio, ahora el sujeto rememora desde la distancia esa relación. El yo ha *crecido*, pero con el crecimiento físico ha venido también la soledad. La desaparición del abuelo le ha dejado desamparado, abandonado a un sufrimiento en soledad: “They’re altogether otherworldly now”. Sin embargo aún queda la memoria. El recuerdo es el que se activa para intentar crear una presencia eterna: un recuerdo formante de un sistema imaginario donde sigue reinando la autoridad del viejo orden, un abuelo-héroe que “back in my throw –away and shaggy span / of adolescence, Grandpa still waves his stick / like a policeman”. Recordar es, entonces, reconocerse. Pero también en la memoria la imagen viril del abuelo contrasta con la feminidad de la abuela en la creación de un sistema opositivo: “Grandmother, like a Mohammedan, still wears her thick lavender mourning and touring veil”. La eternización del pasado expresado a través de las estructuras sintácticas, del ritmo de los versos, y de la colocación estratégica de los campos semánticos, jugando a su vez con la asociación posibilitada por la secuencia será una de las características fundamentales del siguiente libro, *For the Union Dead*.

Nos interesa destacar ahora la función del adverbio “still”. En este caso la cuidada conexión entre la rima y la sintaxis efectivamente sigue produciendo el inquietante efecto de la asimetría de un mundo cuyo nivel superficial se ve subvertido por el nivel profundo. Encontramos una intencionada rima forzada entre “still” y “thick”, potenciada por el encabalgamiento de este último y subvertida por “stall” situado a final del verso noveno. Esta misma circunstancia se produce entre los versos segundo y cuarto en los términos “spin” y “span”. Finalmente, en los dos últimos versos de esta primera estrofa localizamos otra rima forzada, la única rima contigua entre dos versos en la estrofa. Esta circunstancia, además de su colocación cerrando la estrofa, cohesiona con el contenido que en último término concede la clave del efecto conseguido: “the nineteenth century, tired of children, is gone. / They’re all gone into a world of light; / the farm’s

my own.” De esta forma, se está expresando aquello que la estructura formal ya nos estaba diciendo. En cohesión semántica con los primeros versos, se está expresando la desaparición del viejo orden representado por su héroe personal. Esta disolución, asimismo, viene acompañada por el desajuste entre el mundo físico o material y el interior o espiritual, expresando así que a pesar de poseer la granja, a pesar de que el mundo físico se mantiene en pie, el mundo espiritual sobre el que sostenía su existencia ha colapsado.

En las dos siguientes estrofas seguimos encontrando la estructura iniciada en la primera. Según Rosenthal, “intensity and poignancy are cradled within the gentleness, and the recovery of the past is suddenly converted, in the closing stanzas, into a stricken sense of the present instant” (Rosenthal 1967: 31-2). Los ecos del adverbio “still” se siguen produciendo; aparecen dos veces en la segunda estrofa, y una en la tercera. La rima, como construcción que se suma a la expresión de la asimetría que venimos comentando, se detecta claramente en los primeros versos:

The farm's my own!
Back there alone,
I keep indoors, and spoil another season.
I hear the rattley little country gramophone
racking its five foot horn:

El desajuste entre el mundo físico y el espiritual también se revela entre la segunda estrofa y la tercera a través de la sutil asociación del campo semántico de “mancha” en el sustantivo “stain” y el verbo “smut”, potenciado en el segundo por la invocación desesperada del hablante lírico: “His favorite ball, the number three, / still hides the coffee stain”, donde el recuerdo aparece escondido, encubierto, oculto, donde la marca física activa el recuerdo, y en el verso “Grandpa! Have me, hold me, cherish me! / Tears smut my fingers”. La impresencia física desata el sufrimiento, el dolor y la angustia interior:

Never again
 to walk there, chalk our cues,
 insist on shooting for us both.
 Grandpa! Have me, hold me, cherish me!
 Tears smut my fingers. There
 half my life-lease later,
 I hold an *Illustrated London News* - ;
 disloyal still,
 I doodle handlebar
 mustaches on the last Russian Czar.

Tras estos tres primeros poemas de la cuarta sección de la secuencia, dedicados fundamentalmente a Arthur Winslow desde la perspectiva del niño y su incorporación a la mitología personal en un proceso de alienación descrito a través de un desajuste existencial, se produce un desplazamiento hacia la descripción del mundo del padre y su relación con el hijo en “Commander Lowell”. En los tres poemas centrados en el padre se origina una doble alienación. Por una parte el hablante lírico, el hijo como personaje describe su propia alienación sobre todo respecto a su padre ausente y a su madre presente. Por otra parte, se describe la alienación del padre que fue incapaz de encuadrar en ningún grupo social, y que además se dejó manipular por su mujer – la madre – evidenciando la debilidad de su personalidad. La esencia narrativa del poema describe así la historia de un fracasado desde la perspectiva del hijo.

“Commander Lowell” está compuesto por cuatro estrofas de estructura irregular. La primera estrofa se caracteriza por la ausencia del protagonista del poema, el padre, pero iniciándose con otra ausencia: la ausencia femenina en el mundo del hablante lírico – Lowell hijo. La rima feista de los dos primeros versos del poema enfatizan este hecho: “There were no undesirables or girls in my set, / when I was a boy at Mattapoisett –”. Con la utilización de otro desplazamiento, con el siguiente verso se implica otra ausencia, la del abuelo, de esta forma desechando la presencia de la madre y realzando la ausencia del abuelo, “only Mother, still her

Father's daughter." A partir de este momento se describe la relación madre-hijo y la alienación del último, quien se encierra en el ático, memoriza doscientos nombres de soldados para dormirse y define y reconoce su propia locura. Este proceso es descrito como resultado de la "voz histérica" de su madre quien leía la historia de Napoleón al hijo proyectando su frustración sobre el mismo:

Her voice was still electric
with a hysterical, unmarried panic,
when she read to me from the Napoleon book.
[...]
and I, bristling and manic,
skulked in the attic,
and got two hundred French generals by name,
from *A* to *V* – from Augereau to Vandamme.

Se detecta a lo largo del poema, asimismo, una crítica hacia la clase dominante de Boston, descrita como hermética e intransigente, descargando así algún peso del ataque irónico con que es descrita esta historia de un fracaso. En la segunda estrofa se expresa el hecho de que el padre no es nadie de quien sentirse orgulloso ante los demás, ante la sociedad. Posteriormente se describe de forma grotesca la situación del padre quien grita que leven anclas en la bañera: " 'Anchors aweigh,' Daddy boomed in his bathtub, 'Anchors aweigh,' / when Lever Brothers offered to pay / him double what the Navy paid." El hijo, en el papel de Napoleón, "I nagged for his dress sword with gold braid", tras la decisión del padre de dejar la marina, proyecta el triunfo de la madre quien aparece a su vez objeto de las fauces del humor malvado del hijo, "and cringed because Mother, new / caps on all her teeth, was born anew / at forty." La ironía de esta estrofa se ve potenciada de nuevo por la estructura de la rima basada en la repetición de términos, bien colocados a final de verso, "pay" – "paid", "new" – "anew", o bien colocados en la cesura como es el caso de "aweigh". Finalmente, también hace patente el efecto irónico al rimar "celerity" con

“property”. Todo ello cohesiona con el ya irónico título del poema “Commander Lowell”, quien dejaría la marina, mundo que no captó el interés del hijo, salvo la espada para poder dramatizar sus héroes favoritos: un humor trágico sutilmente trabajado desde las venas abiertas entre los procesos de *bathos* y los de *pathos*.

Tal como apunta Hugh Staples (1961: 91) la alusión que aparece en la cuarta estrofa pertenece al poema “Brise Marine” de Mallarmé¹²⁷: “à la clarté déserte de sa lampe”. Esta irónica alusión al poema de Mallarmé – la aparición de cierto romanticismo que contrasta con la situación del padre – potencia la sensación de alienación del mismo. En esta estrofa, no obstante, se detecta un tono más condescendiente que en versos anteriores.

Sigue a “Commander Lowell” en la secuencia el poema titulado “Terminal Days at Beverly Farms”, el segundo poema que se centra fundamentalmente sobre la figura del padre:

At Beverly Farms, a portly, uncomfortable boulder
 bulked in the garden’s center –
 an irregular Japanese touch.
 After his Bourbon “old fashioned,” Father,
 bronzed, breezy, a shade too ruddy,
 swayed as if on deck-duty
 under his six pointed star-lantern –
 last July’s birthday present.
 He smiled his oval Lowell smile,
 he wore his cream gabardine dinner-jacket,
 and indigo cummerbund.
 His head was efficient and hairless,
 his newly dieted figure was vitally trim.

¹²⁷ Staples nos ofrece la traducción de Roger Fry respecto al pasaje correspondiente a la alusión de Lowell: “Nothing, not old gardens reflected in eyes / Will keep back this heart that is plunged in the sea / O nights! Nor the deserted light of the lamp / On the empty paper which its whiteness protects / Nor even the young woman suckling her child.” (Staples 1961: 91).

Nuevamente, la elaboración gramatical del poema es decisiva. En primer lugar, salta a la vista la densidad de los sustantivos compuestos, situados a final de verso: “deck-duty”, “star-lantern”, “dinner-jacket”. Esta característica en el nivel morfológico se ve acompañado por el nivel sintáctico, pues también a final de verso encontramos la estructura de complemento del nombre en adjetivo más nombre: “uncomfortable boulder”, “garden’s center”, “Japanese touch”, “old-fashioned”, “birthday present”, “oval Lowell smile”, “indigo cummerbund”, y en inicio de verso: “newly dieted figure” (“vitaly trim” es la excepción, adverbio más adjetivo). Estas estructuras apuntan hacia una asociación bifurcada: en primer lugar resulta de significativa importancia el espacio, ya anunciado en el título: “Beverly Farms”, (que consta de dos términos), lugar a donde los padres de Lowell se mudaron, y por otra parte el léxico y la sintaxis hacen referencia a la figura del padre: la conexión se establece a partir de la asociación de irregularidades o desajustes aplicados tanto al espacio, Beverly Farms, como al padre.

De esta forma, encontramos los términos “uncomfortable boulder”, “bulked”, e “irregular touch”, aplicados a “Beverly Farms”, y por otra parte, “after his old fashioned”, “bronzed”, “breezy”, “swayed”, “a shade too ruddy”, “efficient and hairless”, “indigo cummerbund”, “cream dinner jacket”, aplicados al padre. Asimismo, estos últimos términos, “bronzed” y “beaming” contrastan con “hairless” y “indigo cummerbund”, es decir, se está construyendo una oposición entre lo pálido y lo resplandeciente para enfatizar la idea de que existe un desajuste esencial en lo que se refiere a la figura del padre, y por extensión a su espacio, simbolizado en la casa, símbolo de gran importancia en la poética de Lowell.

Todo ello se ve potenciado por la aliteración y la rima interna utilizando una alta densidad adjetival en el nivel léxico. En el nivel sintáctico se utiliza a final de estrofa una relativa parataxis, con el pasado simple y la conjunción “and” unido a la repetición del pronombre de tercera persona: la aliteración en /b/, /br/ y /sm/ y los adjetivos terminados en /y/: “portly, breezy,

ruddy, deck-duty, newly, vitally”. Los verbos en pretérito simple se acumulan a final de estrofa, enfatizando así la irregularidad de la “presencia” del padre. En los ocho primeros versos, únicamente encontramos dos verbos, en cambio en las últimas cinco estrofas encontramos cuatro. Esto contrasta de nuevo con la alta densidad adjetival. Por otra parte, podemos afirmar que todo ello apunta hacia la falta de actividad, hacia una característica pasividad, tanto del lugar – “Beverly Farms” – como del padre, potenciado por verbos que carecen también de energía y movimiento: “smiled”, “wore”, “was”.

La irregularidad se ve continuada en el tema del poema en la siguiente estrofa, que por coherencia se hubiera situado al principio del poema, sin embargo advertimos cierto desajuste de nuevo entre los primeros versos de ambas estrofas: “At Beverly Farms, a portly, uncomfortable boulder” y “Father and Mother moved to Beverly Farms”, contribuyendo así a las “irregularidades” expresadas a lo largo de la primera estrofa:

Father and Mother moved to Beverly Farms
to be a two minute walk from the station,
half an hour by train from the Boston doctors.
They had no sea-view,
but sky-blue tracks of the commuters' railroad shone
like a double-barrelled shotgun
through the scarlet late August sumac,
multiplying like cancer
at their garden's border.

Así se van extendiendo los desajustes en esta estrofa. En primer lugar, la razón de la mudanza, se nos explica, es por motivos de cercanía de la estación de tren para ir al hospital. El siguiente desajuste negativo se produce en la negación de una vista al mar, y una descripción de la vista presente, que el hablante asocia en dos sentidos: en primer lugar, con la terrible enfermedad, y en segundo lugar con la descripción en el primer verso de la extraña roca que se

alzaba incoherentemente en medio del jardín, como si ocupara un lugar que no le corresponde. En esta estrofa volvemos a encontrar en los niveles léxico y morfológico la elección de términos compuestos, “two-minute walk”, “no sea-view”, “sky-blue tracks”, “double-barrelled” y también “Beverly Farms”, “Boston doctors”, “railroad”, “shotgun”.

Father had had two coronaries.
 He still treasured underhand economies,
 but his best friend was his little black *Chevie*,
 garaged like a sacrificial steer
 with gilded hooves,
 yet sensationally sober,
 and with less side than an old dancing pump.
 The local dealer, a “buccaneer,”
 had been bribed a “king’s ransom”
 to quickly deliver a car without chrome.

La expresión de la irregularidad en esta estrofa se observa ya en el primer verso, que inicia de forma inusual la estrofa. Se trata de un verso realizado no solo por el hecho de abrir la estrofa, sino también por formar una oración completa y coincidir de esta forma verso con oración, hecho inusual a lo largo del poema. Por ello enlaza con el segundo verso de la última estrofa: “His vision was still twenty twenty”, máxima expresión de la unión de términos trabajada a lo largo del poema y que en este verso se encuentra repetido en el término “twenty” bajo lenguaje médico. La irregularidad también se observa en la falta de conexión, intencionada, entre el primer verso y el resto de la caracterización del padre. En esta estrofa se describe irónicamente la preferencia del padre por el mundo “vacío” de los vehículos. Formalmente, la irregularidad viene expresada en esta estrofa a través de la rima en: “coronaries” y “economies”, “steer” y “buccaneer”, y antes de la cesura, en rima interna, “dealer” y “deliver”.

Las dos últimas estrofas inciden sobre el vacío de la vida del padre a través de la descripción de sus actos descritos como si de un pasivo ritual se tratara. Llama la atención, no ya

la poco romántica descripción de la muerte del padre, sino la casi grotesca evidencia de la muerte expresada en la última estrofa. La muerte aceptada de forma resignada vuelve a decir mucho sobre cómo el hablante lírico concibe al personaje de su padre, realizado según habíamos anunciado más arriba a través de hacer coincidir en el nivel sintáctico el verso con la oración completa, observable asimismo en el primer verso de esta última estrofa. En el tercer verso de la misma se observa la descripción grotesca de la muerte: “anxious, repetitive smiling” como anunciando el final fatal en un seguimiento de la estrategia gramatical utilizada a lo largo de todo el poema en el uso de la estructura sintáctica de complemento del nombre: es el gesto burlón de la calavera, la burla que reemplaza la solemnidad de la muerte (Foucault):

Each morning at eight-thirty,
 inattentive and beaming,
 loaded with his “calc” and “trig” books,
 his clipper ship statistics,
 and his ivory slide rule,
 Father stole off with the *Chevie*
 to loaf in the Maritime Museum at Salem.
 He called the curator
 “the commander of the Swiss Navy.”

Father’s death was abrupt and unprotesting.
 His vision was still twenty-twenty.
 After a morning of anxious, repetitive smiling,
 his last words to Mother were:
 “I feel awful.”

Los últimos versos prácticamente sobrepasan la barrera hacia una visión humorística de la situación, donde se encuentra implícita la pasividad del padre en la misma ignorancia como ausente de lo que le estuviera ocurriendo, lo que en palabras de Hobsbaum se traduce en “the vivacity of his re-creation has more than a hint of humorous scepticism” (Hobsbaum 1988: 84-5). Vemos que la elevación tradicional de una muerte épica y elogiosa queda completamente desacralizada. En el nivel lingüístico, la expectativa abierta hubiera sido una expresión formal y

conceptual elevada, mientras que bajo la forma de la sátira indirecta de connotaciones chaucerianas en voz del propio padre, tanto el personaje-sujeto como el enunciado revierten sobre sí mismo evidenciando el final de un sistemático proceso de desfiguración que apunta al agresivo ataque y desprestigio como mensaje codificado del texto. Pero, interesadamente, el Robert Lowell-personaje que envuelve el texto con su presencia, llevando a cabo ese proceso de *desfiguraciones* se autoincluye en el mismo objetivándose en el poema, hasta realizar esas “pseudo-autoelegías” y antielegías tras el ataque a su pasado y a sus familiares. Incluso este yo muestra estar constantemente en la frontera del hundimiento, en una ansiedad y sufrimiento constante, bajo una permanente amenaza de autodestrucción. Este es otro de los mensajes implícitos en estas elegías. Aquí se desprende que este yo al que hacemos referencia tal vez hubiera preferido compartir esa esfera del Tánatos que deambular como un *wanderer* o *earth-walker* enfrentándose con su culpabilidad buscando respuestas en referentes con los que identificarse y que o bien detesta, o bien no encuentra.

En el poema “Father’s Bedroom” aparece una contracción del verso que contrasta con las estructuras de los poemas anteriores. Esta contracción formal encuentra su sentido en el tema, ya que en el poema se expresa la simpleza y la superficialidad del mundo del padre, recordemos, desde la perspectiva del hablante. Esta simpleza contrasta, entonces, con la solemnidad del mundo del abuelo, de la mansión y el viejo orden de la aristocracia. Siguiendo la estrategia de los poemas dedicados al padre, la estructura del poema efectivamente expresa cierta inquietud. Llama la atención la forma como comienza el poema, con una acumulación de los objetos que encontramos en la habitación del padre, carente de verbos hasta el verso octavo.

De esta forma, la poca presencia verbal y la ausencia de verbos que denoten acción vuelve a ser característico de la visión que el hablante tiene respecto al mundo del padre. La segunda mitad del poema – que únicamente consta de una estrofa – está enteramente dedicada a la

descripción de un libro perteneciente al padre y que descansa sobre la mesita de noche. Este libro titulado "*Glimpses of unfamiliar Japan*" simboliza el mundo pasado de acción del padre, contrastando así con el presente cuya información nos llega a través de la dedicatoria del libro funcionando el hablante como mero testimonialista logrando un efecto de realidad en la descripción manipulada. El pasado de acción del padre, según leemos, no se aplica directamente a él mismo, sino al libro, que es el que parece haber sufrido las experiencias en alta mar, y no el padre.

"For Sale" es un poema centrado en la venta de la casa de "Beverly Farms" que poseía el padre en vida. Se trata de un poema situado estratégicamente en la secuencia, antes de dar paso al enfoque sobre la figura de la madre, donde se vuelve a establecer la conexión entre la casa y el padre. Ahora que el padre ha desaparecido, la casa es puesta en venta indicando la extinción conjunta de ambos: "my Father's cottage at Beverly Farms / was on the market the month he died." Al final del poema se produce un desplazamiento hacia la descripción de la madre, quien se encuentra perdida, fuera de lugar. Los últimos cinco versos del poema dedicados a la madre, preparan el siguiente poema de la secuencia. También en este caso el hablante sitúa al adjetivo antecediendo a la construcción sintáctica de complemento del nombre, a su vez, antecediendo al sujeto, rompiendo así con la estructura lógica de la oración: "Ready, afraid / of living alone till eighty, / Mother mooned in a window, / as if she had stayed on a train / one stop past her destination".

En último término, tal como sucedía en poemas anteriores, las estructuras gramaticales reproducen, a través de estratégicas rupturas, no ya las irregularidades de la existencia de unas vidas, de una familia, sino la situación mental y el lugar donde se posiciona el sujeto para expresar lo que percibe como una existencia que no comparte, tanto personal y familiar, como

referente a un contexto más amplio. Es aquí donde se observa la manipulación intencionada del material que corresponde a lo que llamamos “archivo Lowell” correspondiente a la información extratextual¹²⁸. La fría, distanciada, y física descripción del traslado del cuerpo de su madre en barco desde Italia hacia los Estados Unidos, precisamente relaciona o vincula, según veremos, la información extratextual con la intratextual a través de una reflexión irónica final sobre el nombre propio, el apellido de los “Lowell”, como colofón simbólico a las reflexiones en torno a sus padres, abuelos y tíos.

Los tres versos que componen la primera estrofa, llaman la atención por varias razones. En primer lugar se produce una localización espacio temporal que el lector debe deducir del contexto poemático. El hablante lírico viaja a Italia para recoger el cuerpo sin vida de su madre. Una vez allí, conversa con una enfermera italiana, quien intenta explicarle cómo ocurrió todo, mientras el sujeto explicita que imagina la semana final de su madre. Esta situación se describe con inquietante humor, finalizando la estrofa con puntos suspensivos cuyo anacoluto interrumpe el fluir lingüístico y por extensión, mental, sin mayores explicaciones. Por otra parte, también llama la atención la utilización del apóstrofe, que corresponde a su madre produciendo así un efecto de contraste entre la estrategia humorística de distanciamiento potenciado por la rima grotesca entre “week” y “cheeks”, y el acercamiento que produce el uso del apóstrofe:

Your nurse could only speak Italian,
but after twenty minutes I could imagine your final week,
and tears ran down my cheeks...

Este poema se caracteriza por la extraordinaria textura del lenguaje utilizado para expresar el mencionado traslado. La segunda estrofa describe directamente el barco navegando, así como

¹²⁸ Charlotte Lowell murió el catorce de Febrero de 1954. El narrador de la sección autobiográfica que data de 1957 expresa: “I arrived at Rapallo half an hour after Mother’s death” (Lowell en Giroux 1987: 349)

la descripción exterior, utilizando términos onomatopéyicos y aliteraciones para reproducir y enfatizar el movimiento del barco sobre la marea:

When I embarked from Italy with my Mother's body,
 the whole shoreline of the *Golfo di Genova*
 was breaking into fiery flower.
 The crazy yellow and azure sea-sleds
 blasting like jack-hammers across
 the *spumante*-bubbling wake of our liner,
 recalled the clashing colors of my Ford.
 Mother travelled first-class in the hold;
 her *Risorgimento* black and gold casket
 was like Napoleon's at the *Invalides*...

La onomatopeya viene producida a través de los verbos que se encuentran en gerundio creando una rima interna, cuya similitud reproduce el movimiento del barco y el efecto de este movimiento sobre el mar: “breaking”, “blasting”, “bubbling”, “clashing”. La extraña asociación entre esta visión exterior del barco y el mar, y el coche “Ford” en su tierra natal, revela una conexión nada convencional tal como prometía el inicio de esta estrofa, conectando al fiero mar con la muerte de su madre. Sin embargo, a medida que avanza la estrofa, las asociaciones se tornan cada vez más inquietantes, comenzando por el coche, pasando por el féretro, y terminando con la comparación que hace referencia, según hemos visto, a las historias que su madre le leía sobre la vida de Napoleón (nos remitimos a “Commander Lowell” y “91 Revere Street”). Se trata de una descripción más apropiada para una celebración que para una elegía a una persona fallecida, especialmente un familiar tan cercano como es la madre. Por tanto, se produce una continuación de esa sistemática ruptura de expectativas trabajada a lo largo de la secuencia, especialmente en lo que a la elegía se refiere.

En este sentido, interesa citar parte de la sección correspondiente a la muerte de la madre tal como se relata en la sección en prosa “Near the Unbalanced Aquarium”. Lowell parece haber

aprendido bien la lección de las lecturas de la obra de Melville, observable en este caso sobre todo en dos aspectos: la conciencia y puesta en práctica de las fuentes físicas del ritmo, y la creación y evocación de la experiencia a través del “movimiento” de la prosa. Por otra parte, el fragmento que citamos a continuación resulta interesante por la información contextual que aporta, así como la percepción por parte de Lowell de los hechos, y cómo experiencia y arte se confunden, filtrados a través de una delicada sensibilidad:

On the next morning, the hospital where she died was a firm and tropical scene from Cézanne: sunlight rustled through the watery plucked pines, and streaked the verticals of a Rivera villa above the Mare Ligure. Mother lay looking through the blacks and greens and tans and flashings from her window. [...] The nurse who had tended Mother during her ten days' dying stood at the bed's head [...] We stood with tears running down our faces, and the nurse talked to me for an hour and a half in a patois that even Italians would have had difficulty in understanding. She was telling me everything she could remember about Mother. For ten minutes she might just as well have been imitating water breaking on the beach, but Mother was alive in the Italian words. I heard how Mother thought she was still at her hotel and wanted to go walking, and said she was only suffering from a little indigestion, and wanted to open both French windows and thoroughly air her bedroom each morning while the bed was still unmade, and how she kept trying to heal the hemorrhage in her brain by calling for her twenty little jars and bottles with their pink plastic covers, and kept dabbing her temples with creams and washes, and felt guilty because she wasn't allowed to take her quick cold bath in the morning and her hot aromatic bath before dinner. [...] That afternoon I sat drinking a Cinzano with Mother's doctor. He showed me a copy of Ezra Pound's *Jefferson and / or Mussolini*, which the author had personally signed with an ideogram and the quotation "*Non . . . como bruti.*"¹²⁹ (Lowell en Giroux 1987: 349-350)

¹²⁹ El pasaje termina como sigue: "Then I went to Genova and bought Mother a black-and-gold baroque casket that would have been suitable for burying her hero Napoleon at Les Invalides. It wasn't disrespect or even impatience that allowed me to permit the undertakers to take advantage of my faulty knowledge of Italian and Italian values and to overcharge me and to make an ugly and tasteless error. They misspelled Mother's name on her coffin as *Lovel*. While alive, Mother had made a point of spelling out her name letter by letter for identification. I could almost hear her voice correcting the workmen: 'I am Mrs. Robert Lowell of Seventy Marlborough Street, Boston, L, O, W, E, double L.' / On the Sunday mornnign when we sailed, the whole shoreline of the Golfo di Genova was breaking into fiery flower. A crazy Piedmontese raced about us in a particolored sea sled, whose outboard motor was of course unmuffled. Our little liner was already doing twenty knots an hour, but the sea sled cut figure-eights across our bow. Mother, permanently sealed in her coffin, lay in the hold. She was solitary, just as formerly when she took her long walks by the Atlantic at Mattapoisett in September, 'the best season of the year,' after the summer people had gone. She shone in her bridal tinfoil and hurried homeward with open arms to her husband lying under the White Mountains. / When Mother died, I began to feel tireless, madly sanguine, menaced, and menacing. I entered the Payne-Whitney Clinic for 'all those afflicted in mind'." (Lowell en Giroux 1987: 350)

En estas palabras se puede observar la distancia con la que se describe la muerte de la madre, donde “Lowell” rápidamente se va colocando en el centro de la escena. Resulta interesante cómo la percepción artística de la realidad invade cada escena en descripciones altamente visuales. La proliferación de conjunciones y frases coordinadas reflejan sintácticamente una actitud psíquica que paulatinamente va desembocando en una la calculada estética de un absurdo. Se trata así de la reversión de una escena trágica a través de una interpretación que concede todo el peso de su par antitético: la ironía parasitaria contenida en la tragedia.

La tercera estrofa se caracteriza por contrastar, por un lado, el mar con la tierra del cementerio familiar en Dunbarton: “our family cemetery in Dunbarton / lay under the White Mountains / in the sub-zero weather. The graveyard’s soil was changing to stone.” Por otro lado contrasta la ociosidad de los pasajeros del barco mientras toman el sol, “while the passengers were tanning”, frente a la otra realidad, la realidad que corresponde al cementerio: la vida y la muerte. La asociación que produce el fluir mental como reproducción simbólica del viaje en barco, sigue su curso, realizando a través de la conexión establecida con el cementerio familiar una especie de resumen existencial sobre sus antepasados. La distancia existente entre el yo que describe y aquello que describe revela en la cuarta estrofa un tipo de crisis provocado por ese fluir de la conciencia. Al final de la misma se ve interrumpido por los puntos suspensivos para dar paso, de nuevo, a la descripción fría y calculada sobre el apellido “Lowell”. La descripción del cementerio familiar viene asociado significativamente al campo semántico del frío: “marble”, el oxímoron “burning cold”, “frost”, “diamond edge”, que sirve a su vez de conexión con la última estrofa que describe el cuerpo de su madre de forma grotesca (“tin foil” es el papel de plata utilizado para conservar alimentos) con una excesiva e intencionada frialdad:

In the garndiloquent lettering on Mother's coffin,
Lowell had been misspelled *LOVEL*.
 The corpse
 was wrapped like *panetone* in Italian tinfoil.

En los siguientes tres poemas de la secuencia antes de la segunda sección de esta cuarta parte, encontramos ya al sujeto adulto como hablante lírico, experimentando así un cambio en la localización e inscripción del yo. Es decir, el yo se desplaza ahora, y cada vez más a medida que avanza la secuencia, hacia el lugar donde le permita auto-objetivarse. En los poemas anteriores habíamos visto cómo el yo utilizaba una estrategia polifónica para “figurarse” – para construirse como yoidad inscribiendo el cuerpo propio – a través del proceso de intearactuación entre los niveles superficiales y profundos del texto.

En este proceso, habíamos observado que el recuerdo manipulado por la elección y el tratamiento de la información del archivo biográfico de “Lowell” buscando un efecto de verosimilitud se hacía desde una proyección del presente – momento de escritura – hacia el pasado – hechos y sentimientos que se recuerdan, pero filtrados por la perspectiva presente. Ahora la distancia entre las coordenadas cronotópicas es cada vez menor, y a medida que se acerca el yo recreado al yo presente como sujeto hablante se produce paralelamente una progresiva aproximación al punto de crisis, a la autoconciencia de la soledad y la alienación en uno mismo, hasta verse forzado a “imaginar” una transfiguración para “representar” una posibilidad de esperanza, una catarsis personal y una confirmación del arte, como es el caso del último poema de la secuencia: “Skunk Hour”.

El campo semántico expresado en la primera estrofa del poema “During Fever” ya nos da indicios de este yo que se sitúa como objeto en un proceso (situándose en el centro del poema cuyo efecto es la tensión característica que habíamos anunciado al principio) de autoinscripción

del cuerpo. Así, la ciudad es descrita como “enferma” en contraste con el saludable campo: “home from the healthy country to the sick city”, verso que conecta con la descripción de la fiebre de la hija. Lo curioso es que en el último verso de esta primera estrofa, el hablante lírico se “autoinscribe” como “dim-bulb”, situándose ya en el centro del discurso a través de un desplazamiento y de una ruptura de expectativas creada a través de la cohesión inicial del título con la explicitación de la fiebre de su hija. Este desplazamiento se continúa en la siguiente estrofa, explicitando el yo a través del pronombre de primera persona, pero utilizando la estrategia del distanciamiento para poder “analizarse” con mayor soltura. En otras palabras, el tema del poema experimenta un desplazamiento producido por la búsqueda del sujeto que mentalmente retrocede en el tiempo activando un recuerdo iniciado por una escena que también es recordada, aunque más cercana en el tiempo. A partir de aquí, el recuerdo envuelve escenas protagonizadas entre la madre “Lowell” y el hijo, y donde se describe también el espacio íntimo de la madre, la habitación, elemento que faltaba para completar los espacios determinantes de los familiares que de forma potente ocupan el imaginario de Robert Lowell. Pero a partir de aquí se dispone a describir su propio espacio. Es por ello que casas y habitaciones se conforman a su vez como símbolos importantes de la expresión del mundo del “otro”, y como metáfora de los compartimentos mentales del yo: tanto “topos” interior – conciencia y subconsciente (vigilia y sueño) – como rostro externo en la inscripción del cuerpo.

4.5.3 “Waking in the Blue”: La Estética de Lo Oculto.

“Waking in the Blue” es la versión modificada de otro poema cuyo extenso título es “To Ann Adden (Written during the first week of my voluntary stay at McLean’s Mental Hospital)”. Este primer boceto de lo que luego resultaría en la versión titulada “Waking in the Blue” fue creada por Lowell a lo largo de la primera semana en su confinamiento en el hospital de MacLean (Hamilton 1983: 244). Ian Hamilton apunta en su biografía sobre Robert Lowell que los versos que excluye el poeta de su última versión del poema son aquellos pertenecientes a alusiones de su nueva relación con Anne Adden. Por otra parte, el poeta recuperaría esos versos, que formarían parte del material que compondría parte de los poemas “1958” publicado en el libro *Near the Ocean* (1967) y “Mania” publicado en *Notebook 1967-68*¹³⁰.

Hobsbaum anota respecto a “Waking in the Blue” y los dos siguientes poemas que “fact is indeed raised to metaphor, if not allegory, in a trio of poems evoking people in asylum and in gaol” (Hobsbaum 1988: 86). En los tres poemas el yo se localiza a sí mismo en el momento de crisis, pero con la suficiente distancia como para poder realizar el extrañamiento necesario para desdoblarse y que en ese desdoblamiento surja la escritura. En este poema el presente del contexto poemático busca solaparse con el presente del momento de escritura:

The night attendant, a B. U. Sophomore,
rouses from the mare’s-nest of his drowsy head
propped on *The Meaning of Meaning*.
He catwalks down our corridor.
Azure day
makes my agonized blue window bleaker.
Crows maunder on the petrified fairway.
Absence! My heart grows tense
as though a harpoon were sparring for the kill.
(This is the house for the “mentally ill.”)

¹³⁰ En 1969 se publica *Notebook 1967-68*, el mismo año en que se publica *Prometheus Bound*. En 1970 publica una versión modificada del primero, titulada *Notebook*.

La ironía expresada en estos versos evidencia la distancia desde la que se auto-observa el hablante. La semántica de Ogden y Richards es invocada aquí (*The Meaning of Meaning*¹³¹) para expresar irónicamente la inútil búsqueda del “significado del significado”. La desviación semántica en el verso “makes my agonized blue window bleaker” revela el estado interior del hablante quien expresa su estado interior a través de la interpretación de lo que ve y la elección de la escena. Este yo que se acerca a la ventana, primero expresa la personificación de la misma como si de un reflejo interior se tratara (“agonized”, “bleaker”), y posteriormente describe lo que observa a través de ella, “crows maunder on the petrified fairway”, por extensión, otro reflejo del estado interior. En los versos finales de esta estrofa, se realiza intencionadamente el contenido a través de la rima forzada entre “kill” e “ill”, además de la colocación entre paréntesis del último verso que no concuerda con el anterior en cuanto a contenido (anacoluto).

El sujeto que observa sufre un proceso mental que surge desde la mirada hacia la ventana que interpreta como “agonizante”, hacia la visión negativa de lo que ve en el exterior – los cuervos – y esta mirada se vuelve hacia el interior en ese verso con rima interna donde se produce el desdoblamiento del yo¹³², “Absence! My heart grows tense”, para finalmente volver en sí mismo y expresar la evidencia y autorreconocimiento, “this is the house for the ‘mentally ill’”. La conciencia del proceso que sufre el yo se explicita en el primer verso de la siguiente estrofa: “What use is my sense of humor?” Es precisamente el humor ácido y distanciado lo que

¹³¹ Ogden, C. K. y Richards, I. A. *The Meaning of Meaning: A Study of the Influence of Language upon Thought and the Science of Symbolism* (Nueva York, 1923). Reeditado en España por Paidós, Barcelona, 1984, “es considerado el punto de partida teórico del *New Criticism*.” (Rodríguez Monroy 1997: 161).

¹³² Obsérvese la afinidad con el poema “Night Crow” (*The Lost Son*) de Ted Roethke, que inicia la tercera parte de la secuencia: “When I saw that clumsy crow / Flap from a wasted tree, A shape in the mind rose up: / Over the gulfs of dream / Flew a tremendous bird / Further and further away / Into a moonless black, / Deep in the brain, far back.”

caracteriza las siguientes estrofas. La mirada interior se torna ahora hacia el exterior en busca de la asimetría en irónica y distanciada empatía con los demás enfermos, un reconocimiento crítico, y por ello distanciado, en el margen, en el espacio del otro. Pero a su vez, un reconocimiento doloroso, propiciado por la conciencia de esa situación, por la incapacidad de la enajenación absoluta que distorsione definitivamente la razón, y también porque al no ser refugio suficiente ese espacio marginal, el yo busca refugio en la palabra como prófugo de sí mismo:

This is the way day breaks in Bowditch Hall at McLean's;
the hooded night lights bring out "Bobbie,"
porcellian 29,
a replica of Louis XVI
without the wig –
redolent and roly-poly as a sperm whale,
as he swashbuckles about in his birthday suit
and horses at chairs.

These victorious figures of bravado ossified young.

In between the limits of day,
hours and hours go by under the crew haircuts
and slightly too little nonsensical bachelor twinkle
of the Roman Catholic attendants.
(There are no Mayflower
screwballs in the Catholic Church.)

A lo largo del poema se observa una constante inserción espacio-temporal que expresa la necesidad del yo de imprimir esas coordenadas para identificarse y reconocerse. La búsqueda crítica de identidad produce que el presente y el pasado tambaleen y se confundan en la necesidad de la activación de esas coordenadas para que el yo encuentre las referencias necesarias para reflejarse, aunque sea un fugaz espejismo. La tensión entre noche y día y presente y pasado es constante. En la primera estrofa ya leemos en el primer verso "the night attendant" que contrasta con la referencia al día en el quinto verso, "azure day". Esta referencia temporal también encuentra su paralelo espacial: "petrified fairway" que en referencia al exterior contrasta con

“down our corridor” en referencia al interior. Todo ello, según habíamos adelantado, son proyecciones del yo cuya crisis progresa en esta estrofa hasta la exclamación “Absence!”, hasta llegar a la autorrealización de la crisis desde una reflexión irónica en el último verso de la misma. El espacio de la casa vuelve a adquirir relevancia. Si este espacio se definía en el mundo del abuelo como una mansión en referencia a un amplio espacio vital y un orden jerárquico antiguo y poderoso, y en el mundo del padre se definía como el espacio de un fracasado caracterizado por la sencillez contrastada con la mansión del abuelo y que, finalmente, a su muerte se pone en venta, ahora es la casa de los enfermos mentales: “the house for the ‘mentally ill’”.

Al inicio de la siguiente estrofa ya encontramos la explicitación del contraste entre pasado y presente a través de los deícticos temporales en referencia a uno de los enfermos: “I grin at Stanley, now sunk in his sixties, / once a Harvard all-American fullback”. Este contraste entre “now” y “once” se ve potenciado en el quinto verso por “still” donde se observa la intención estéril de revivir ese pasado que ya no existe. Tras esta referencia, extendiendo la oposición temporal pasado-presente, ahora se convierte en otra oposición temporal, de nuevo, entre la noche y el día: “worn all day, all night, / he thinks of his figure”. Esta situación concreta se generaliza en la siguiente estrofa donde por vez primera se hace referencia al hospital en cuestión: “This is the way day breaks in Bowditch Hall at McLean’s; / the hooded night lights bring out ‘Bobbie’”. De esta forma, tras la referencia genérica, el sujeto se vuelve a fijar en otro enfermo para volver a realizar una reflexión en torno al intento por parte de los enfermos de volver al pasado. El siguiente verso, realzado por figurar en solitario entre las estrofas del poema, cae como una losa: “These victorious figures of bravado ossified young”. Tras esta afirmación del hablante lírico, la referencia vuelve a ser genérica, antes de centrarse definitivamente en la yoidad. La referencia temporal vuelve a ser explícita, dejando entrever el inexorable paso del

tiempo ante una ostensible pasividad: “In between the limits of day, / hours and hours go by under the crew haircuts”.

La última estrofa conecta circularmente con la primera a través de un cambio de perspectiva. Ahora el yo vuelve a observarse y a describirse a sí mismo, abriendo otra vez la estrofa con humor:

After a hearty New England breakfast,
I weigh two hundred pounds
this morning. Cock of the walk,
I strut in my turtle-necked French sailor's jersey
before the metal shaving mirrors,
and see the shaky future grow familiar
in the pinched, indigenous faces
of these thoroughbred mental cases,
twice my age and half my weight.
We are all old-timers,
each of us holds a locked razor.

De esta forma, situándose el yo como objeto, permite la reflexión final del poema, donde aparece la primera referencia al tiempo futuro. La fertilidad física – “cock of the walk” – contrasta con la esterilidad temporal en una asimilación cronológica pasado-presente-futuro: “and see the shaky future grow familiar / in the pinched indigenous faces / of these thoroughbred mental cases”. Finalmente, el sujeto se identifica con el resto de los enfermos en una inquietante insinuación al suicidio: “we are all old-timers, / each of us holds a locked razor”. Este verso supera la instancia metafórica y se eleva a la categoría de “imagen del secreto” (Bachelard). Esta imagen contribuye a una representación del espacio que sigue la definición freudiana de la relación entre “unheimlich” y “heimlich”, lo no familiar y lo familiar, lo siniestro y lo cotidiano, lo extraño y lo doméstico, lo perteneciente al afuera y lo perteneciente a la casa – el adentro – y que se definen por su ambivalencia: lo familiar puede transformarse en lo siniestro.

Encontramos una prolongación de este proceso hacia el final de la última estrofa del poema. El yo juega con las posibilidades de seducción de los secretos de la palabra poética, sabedor de su musicalidad y sus silencios. El objeto definido y familiar se convierte en objeto siniestro y peligroso, contrastando con la descripción llana y familiar de la vida en el hospital que se torna del revés por extensión de ese objeto oculto y siniestro: el espacio familiar se vuelve extraño y en su expresión poética se hace *visible* al lector conformando la espiral de lo que damos en llamar la Estética de lo Oculto.

4.5.4 “Home After Three Months Away”: Del Espacio Íntimo de la Celda al Espacio Íntimo de la Habitación.

“Home After Three Months Away”, poema compuesto por tres estrofas y un pareado final, cierra la primera sección de la cuarta parte de *Life Studies*. Este poema versa sobre la vuelta de Robert Lowell a su casa tras tres meses en la clínica mental, y la relación y juegos infantiles con su hija Harriet. La violencia y tensión como expresión de la locura en el poema anterior, ahora se convierte en la asimilación de la inocencia del mundo de la hija. El juego de aproximación y distanciamiento entre padre e hija recuerda las obsesiones que descargaba el hablante lírico en la secuencia “Heart’s Needle” de Snodgrass. El adverbio incluido en el título expresa una intencionada indeterminación temporal en referencia tanto a la ausencia física como psicológica. Respecto a la relación con la secuencia de Snodgrass, Ian Hamilton ya apuntaba:

“Home After Three Months Away” probably owes something to the example of W. D. Snodgrass’s “Heart’s Needle,” and it is worth remembering Lowell’s response to an interviewer who suggested to him that Snodgrass’s “best poems are all on the verge of being slight and even sentimental.” Lowell said: “There’s some way of distinguishing between false sentimentality, which is blowing up a subject and giving emotions that you don’t feel, and using whimsical, minute, tender, small emotions which most people don’t feel but which Laforgue and Snodgrass do. So that I’d say he had pathos and fragility – but then that’s a large subject too.” (Hamilton 1983: 254)

La niña, Harriet, representa acaso el atisbo de esperanza que no aparecía en “Waking in the Blue”. Encontramos en la referencia a la hoja de afeitar y al hecho de afeitarse una sutil clave asociativa. Si en el poema anterior la hoja de afeitar era guardada bajo llave, en este caso la hija le llama la atención para que se afeite, sirviendo a su vez como instancia recordatoria del descuido personal del padre. Por otra parte, la violencia latente en “each of us holds a locked razor” se convierte ahora en un juego: “each of us pats a stringy lock of hair”, conducido por la asociación entre los significados de “lock” como “cerrado” y como “mechón de pelo”, manteniendo un leve guiño hacia Alexander Pope. Por tanto, ahora se produce el proceso inverso al poema anterior: de la inmersión simbólica de lo oculto y extraño hacia lo conocido y doméstico. Pero pronto la dimensión simbólica del absurdo, la mano imaginaria de la locura entra en acción. La escena transcurre en el baño, donde la referencia al agua y al afeitado adquiere el simbolismo de una especie de purificación doméstica. Esta idea, no obstante, viene potenciada en el poema a través de la autoasimilación a otro héroe personal, Ricardo III, quien se encerró voluntariamente durante años en una clara alusión a la crisis de identidad:

Three months, three months!
 Is Richard now himself again?
 Dimpled with exaltation,
 my daughter holds her levee in the tub.
 Our noses rub,
 each of us pats a stringy lock of hair –
 they tell me nothing’s gone.
 Though I am forty-one,
 not forty now, the time I put away
 was child’s-play. After thirteen weeks

my child still dabs her cheeks
to start me shaving.
[...]

Si en las primeras estrofas se había construido una suave e irregular rima que acompañaba la sensación de relajación contrastada con el poema anterior, en la última estrofa y el pareado final existe una interesante estructura rimada, donde únicamente el verso final del poema no rima, realzando así la última palabra del poema, “small”. La estructura es como sigue: [a-b-a-b-b-c-c-c-b-c-d-d-e]. El ejemplo de los tulipanes importados que se describe en esta estrofa se utiliza para la descripción del desgaste propio, físico y psicológico. La cura mental ha supuesto un serio desgaste que como los tulipanes, “they cannot meet / another year’s snowballing enervation”. Esta descripción se ve rodeada por dos explicitaciones del pronombre de primera persona, donde ambos versos cohesionan, además, en la referencia a la cura: “recuperating” y “cured”. La presencia y la vitalidad de su hija no han sido suficiente revulsivo para la afirmación del yo que se siente abatido, estéril, y tal como ocurre con los tulipanes que ya no se distinguen de otras plantas, siente lo mismo respecto a los demás: “Recuperating, I neither spin nor toil. [...] / I keep no rank nor station. / Cured, I am frizzled, stale and small.”

4.5.5 De los años 40 a los años 50: Las Conexiones Perdidas de “Memories of West Street and Lepke”.

“Memories of West Street and Lepke” parte del recuerdo del encarcelamiento de Robert Lowell (condenado por un año y un día) en la cárcel federal en Danbury, Connecticut, aunque mientras esperaba el traslado estuvo confinado en la cárcel de West Street en Nueva York, cerca del río Hudson, por negarse a enrolarse en el ejército en el año 1943. Robert Lowell (entre 1943-44) fue situado en la celda contigua a la de Louis Lepke, famoso gangster también recluido en la cárcel de West Street y condenado a la silla eléctrica. La anécdota que no se explicita en el poema entre Lowell y Lepke fue contado con humor por Jim Peck¹³³, un compañero de cárcel, a Ian Hamilton en una entrevista: “Lowell was in a cell next to Lepke, you know, Murder Incorporated, and Lepke says to him: ‘I’m in for killing. What are you in for?’ ‘Oh, I’m in for refusing to kill.’ And Lepke burst out laughing. It was kind of ironic” (Hamilton 1983: 91). El material que reelabora el poeta aquí trabaja con el proceso de encarcelamiento y su relación con individuos que se han caracterizado por su radicalismo o extremismo como el vegetariano radical Abramowitz, un Testigo de Jehova opuesto a la guerra y el mencionado Lepke Buchalter como jefe sindicalista de “Murder Incorporated”.

En un tono más contemplativo que otros poemas de la secuencia, lo cual no quiere decir que carezca de la violencia lingüística e imaginaria que envuelve a otros poemas de la secuencia, apareció por vez primera en el *Partisan Review* en el invierno de 1958 junto con otro poema fundamental, “Skunk Hour”. Existe una interesante fluctuación temporal en referencia al alza

¹³³ Ian Hamilton (1983) comenta en su biografía que Jim Peck se quejaba del trato concedido a Robert Lowell, ya que al resto de objetores se les condenaba a tres años. Además Lowell fue puesto en libertad a los cinco meses. Según Peck, Lowell fue liberado “because he was a Lowell” (Hamilton 1983: 93).

económica que experimentaron los Estados Unidos en un período conocido como “the Eisenhower Years”, caracterizados, no obstante, como comfortable letargo. Desde aquí se procede a un desplazamiento retrospectivo y personal hacia la infancia del poeta que describe como “firebreathing youth”. La contextualización es, nuevamente, necesaria dado que el poema surge del recuerdo de un hecho de vital importancia en la vida del poeta. Recordemos que el poema fue escrito después de la experiencia en la cárcel. Así, evidentemente, observamos una filtración del pasado que gotea en el presente. Esto revela cierto carácter reflexivo donde surge ahora una voz pública que se integra de forma característica con la voz íntima:

Memories of West Street and Lepke

Only teaching on Tuesdays, book-worming
 in pajamas fresh from the washer each morning,
 I hog a whole house on Boston's
 “hardly passionate Marlborough Street,”
 where even the man
 scavenging filth in the back alley trash cans,
 has two children, a beach wagon, a helpmate,
 and is a “young Republican.”
 I have a nine months' daughter,
 young enough to be my granddaughter.
 Like the sun she rises in her flame-flamingo infants' wear.

These are the tranquillized *Fifties*,
 and I am forty. Ought I to regret my seedtime?
 I was a fire-breathing Catholic C. O.,
 and made my manic statement,
 telling off the state and president, and then
 sat waiting sentence in the bull pen
 beside a Negro boy with curlicues
 of marijuana in his hair.

Given a year,
 I walked on the roof of the West Street Jail, a short
 enclosure like my school soccer court,
 and saw the Hudson River once a day
 through sooty clothesline entanglements
 and bleaching khaki tenements.
 Strolling, I yammered metaphysics with Abramowitz,
 a jaundice-yellow (“it's really tan”)
 and fly-weight pacifist,
 so vegetarian,

he wore rope shoes and preferred fallen fruit.
 He tried to convert Bioff and Brown,
 the Hollywood pimps, to his diet.
 Hairy, muscular, suburban,
 wearing chocolate double-breasted suits,
 they blew their tops and beat him black and blue.

[...]

En primer lugar, llama la atención la utilización de “memories” en el título, precisamente por la fluctuación de tiempos en el contexto intratextual. La estrategia utilizada en este poema es la de representar a través del mundo carcelario el mundo exterior, la sociedad norteamericana. La conexión entre la persona condenada a muerte, descripción que ocupa la estrofa final del poema y la sociedad norteamericana se establece a través de los versos “he drifted in a sheepish calm”, y “these are the tranquilized *Fifties*”. En este contexto el yo se sitúa en un lugar que no corresponde al de la época: “and I am forty” (en “Home After Three Months Away” el hablante lírico expresaba “though I am forty-one, / not forty now”), expresando así su inconformismo y sus sentimientos alienados respecto a la sociedad del momento: la ironía de contar cuarenta años en el contexto de los años cincuenta.

En la primera estrofa se expresa en tiempo presente la situación personal, enfatizando la entrada en la madurez del sujeto. La segunda estrofa versa sobre su actuación frente al Estado, donde se hace referencia a la carta que Lowell mandó al presidente Roosevelt (quien estuvo en la presidencia entre 1933 y 1945, sustituido por Harry Truman) con motivo de su rechazo al ingreso en el ejército. Destacamos las siguientes palabras correspondientes al adjunto que tituló como “Declaration of Personal Responsibility”:

It is a fundamental principle of our American Democracy, one that distinguishes it from the demagoguery and herd hypnosis of the totalitarian tyrannies, that with us each individual citizen is called upon to make voluntary and responsible decisions on issues which concern the national welfare [...] Our rules have promised us unlimited bombings of Germany and Japan. Let us be honest: we intend the permanent destruction of Germany and Japan. If this

program is carried out, it will demonstrate to the world our Machiavellian contempt for the laws of justice and charity between nations; it will destroy any possibility of a European or Asiatic national autonomy; it will leave China and Europe, the two natural power centers of the future, to the mercy of the USSR, a totalitarian tyranny committed to world revolution and total global domination through propaganda and violence.

In 1941 we undertook a patriotic war to preserve *our lives, our fortunes, and our sacred honor* against the lawless aggressions of a totalitarian league: in 1943 we are collaborating with the most unscrupulous and powerful of totalitarian dictators to destroy law, freedom, democracy, and above all, our continued national sovereignty.

With the greatest reluctance, with every wish that I may be proved in error, and after long deliberation on my responsibilities to myself, my country, and my ancestors who played responsible parts in its making, I have come to the conclusion that I cannot honorably participate in a war whose prosecution, as far as I can judge, constitutes a betrayal of my country. (Lowell en Hamilton 1983: 89)

Robert Lowell publicó en 1944 el poema titulado “In the Cage”¹³⁴, y fue incluido tanto en el temprano libro *Lord Weary’s Castle*, como en *Notebook*. En este poema se describe su confinamiento en la cárcel federal y demuestra la importancia del hecho en la vida y creación del poeta. Los últimos versos de este poema dicen así: “It is night, / And it is vanity, and age / Blackens the heart of Adam. Fear, / The yellow chirper, beaks its cage.” Lo que nos interesa destacar aquí es la referencia explícita a la época: la vida interior de la cárcel como expresión comprimida de la vida exterior, y el reo como un “yellow chirper” o un “Jailbird” tal como se le denomina en el registro coloquial. Este tema también será reproducido como motivo central en el artículo titulado “Near the Unbalanced Aquarium”. Por tanto, dos referencias temporales directas a la sociedad norteamericana de la época se configuran como elementos decisivos en el poema: el momento que se recuerda que coincide con el año 1943-44 y el momento de escritura que se instaure unos diez años más tarde, hacia 1953.

Respecto a “Memories of West Street and Lepke”, destacamos el análisis efectuado por Majorie Perloff en el cuarto capítulo del libro *The Poetic Art of Robert Lowell*, titulado “The

¹³⁴ Existe cierta semejanza con el poema “The Cage” (1950) de John Berryman que versa sobre el encarcelamiento de Ezra Pound en la cárcel de Pisa, recogiendo la visita de Berryman al primero.

‘Life-Blood of a Poem’: The Uses of Syntax’”. Al inicio de este análisis gramatical, de forma genérica, la autora se expresa en los siguientes términos:

[...] the choice of syntactic structure is governed by Lowell’s obsessive concern with the precise relationship of self and world, of the individual human action and the milieu in which it occurs. To qualify, to modify, to suspend the narrative movement so as to define and to discriminate – this is Lowell’s syntactic impulse. (Perloff 1973: 101)

Consideramos un acierto el énfasis sobre el nivel sintáctico del poema, ya que proporciona valiosa información sobre la codificación de los mensajes expresados en el mismo. De esta forma, quisieramos destacar la relación entre el contexto poemático, desde la perspectiva de un mundo alternativo planteado en éste – fundamentado en la percepción – y el contexto extratextual, desde la perspectiva de un mundo cuya actividad se caracteriza irónicamente por ser esencialmente una estructura desajustada desde el punto de vista del yo poemático y quien expresa de forma significativa: “I am forty”. Y aquí subyace una mirada crítica a la etapa de presidencia de Eisenhower. Este es el momento típico que identifica la crisis de la mediana edad, es decir, el punto de inflexión cuando se rompe con el pasado para confrontarse con la posibilidad real de la mortalidad. Esta crisis se refiere tanto a la edad personal como a la edad de la nación. El verso “and these are the *Tranquillized Fifties*” crea un paralelismo con el estado “lobotomized” de Lepke, según se expresa más adelante. Por tanto, observamos que la cuestión central que se está planteando es cómo el hablante lírico, que se encuentra en la “mitad” de la vida, va a enfrentarse o bien a la idea de la muerte, o bien al futuro, tal como hizo Lepke. Es por esto, que el poema se construye alrededor del verso “no agonizing reappraisal”: a los cuarenta (por tanto desde el presente) se encuentra “re-appraising” su juventud. Si debe o no rechazar su infancia es algo que persiguió a Robert Lowell toda su vida. Desde esta perspectiva, Lowell se identifica con Lepke en diversos sentidos, especialmente en el que concierne al miedo de la

pérdida de sus “connections” (reflejado también en el nivel sintáctico). Esto posee un reflejo o correlato lingüístico estableciendo cohesión temática y formal: alta densidad de adjetivos, la casi absoluta ausencia de verbos de acción, la utilización de participios, el hecho de evitar la utilización de conectores y oraciones de relativo que muestren la lógica o la razón. Sin embargo, y aunque parezca paradójico, el final muestra una tentativa positiva o esperanzada desde el punto de vista de que el único futuro que espera a Lepke es la silla eléctrica, lo cual significa que ya no es capaz de reevaluar su pasado (“re-appraise”):

I was so out of things, I'd never heard
of the Jehova's Witnesses.
“Are you a C. O.?” I asked a fellow jailbird.
“No,” he answered, “I'm a J. W.”
He taught me the “hospital tuck,”
and pointed out the T shirted back
of *Murder Incorporated's* Czar Lepke,
there piling towels on a rack,
or dawdling off to his little segregated cell full
of things forbidden the common man:
a portable radio, a dresser, two toy American
flags tied together with a ribbon of Easter palm.
Flabby, bald, lobotomized,
he drifted in a sheepish calm,
where no agonizing reappraisal
jarred his concentration on the electric chair –
hanging like an oasis in his air
of lost connections. . . .

Lowell, en la profunda reevaluación de su pasado que configura el poema y que asimismo se expande a la mayoría de poemas de *Life Studies*, trasciende el sentimiento de Lepke que se expresa en los versos “Flabby, bald, lobotomized, he drifted in a sheepish calm”. Desde esta perspectiva, este poema prepara la transformación más abierta, profunda y simbólica del poema que concluye la secuencia, “Skunk Hour”, con esa tentativa positiva final, según veremos en su momento.

Nos interesa destacar fundamentalmente los efectos de esta elección que ha realizado el poeta para expresar sus sentimientos respecto a su encarcelamiento, así como la utilización de este hecho para reflexionar sobre la época y el contexto que le ha tocado vivir. Según venimos observando, temáticamente alternan los motivos personales y los colectivos, las realidades individuales y las sociales, sin embargo a medida que avanza el poema, tanto el contenido como el tono cobran mayores tintes y matices personales. En el mismo título se apunta esta característica, extrapolable a la poética de Lowell en general. “Memories of West Street” apunta hacia una reflexión personal sobre unos hechos sucedidos en el pasado, y “Lepke” apunta hacia una reflexión profundamente individual de un personaje público. El hablante lírico elige esta forma de expresión como el vehículo más pertinente para desarrollar varias ideas a la vez. Por una parte, el descontento y sentimiento de desajuste y alienación del sujeto respecto a las realidades circundantes, tanto personal, “hardly passionate Marlborough Street” como social, “even the man / scavenging filth in the back alley trash cans, / has two children, a beach wagon, a helpmate”. Por otra parte, este desajuste va envolviendo progresivamente el desarrollo temático y narrativo del poema. Desde este descontento individual y social el hablante procede a reflexionar sobre su alienación respecto a la época en general, “These are the tranquillized *Fifties*, / and I am forty”, y respecto al hecho concreto en relación con su participación en su deber con la nación al ser obligado a enrolarse en el ejército. Este hecho adquiere gran simbolismo en la vida y obra de Robert Lowell como poeta totalmente involucrado en la autoconciencia de sus contradicciones como poeta a la vez liberal y conservador. Precisamente la conexión entre lo que se dice y cómo se dice, viene expresado en el verso “and made my manic statement”. Desde este verso en la segunda estrofa, el sujeto se va identificando con este mundo alternativo cuya máxima expresión de la alienación es la cárcel, la reclusión de los marginados, la parte de la sociedad que no “encaja” en la sociedad haciendo uso de la “palabra manchada” (Kristeva).

4.5.6 El Mundo como Dolor: Qui Auget Scientiam Auget Dolorem.

Junto a la tendencia romántica de universalizar lo singular, queremos ver en ese mismo proceso que Robert Lowell retoma de Emerson, Melville, Hawthorne, Thoreau, entre otros, una tendencia a universalizar el sentimiento individual de culpa. Vimos en la figura de John Berryman un esfuerzo por inscribirse como mártir, como un Jeremías moderno, incapaz de sustraerse al camino que el destino le había marcado desde la obligada desposesión, la muerte del padre, un hecho que se conforma como uno de los desencadenantes de su escritura poética. Tal vez este proceso de universalización de la culpa sea en Robert Lowell de carácter más complejo y sutil. En libros anteriores la yoidad tendía a identificarse con decisivos arquetipos enmarcados en una confrontación binaria entre el bien y el mal resultando en conceptos como lo Sublime. En el libro *Life Studies*, sin embargo, se crea una nueva dimensión en la construcción estética del dolor y la culpa. Una de las influencias más marcadas en cuanto a esta nueva dimensión surge por el camino de la filosofía de Schopenhauer. Se trata de un recorrido que apunta hacia la estrecha relación entre la adquisición de conocimiento y la recepción del dolor y la culpa, resultando en una peligrosa *Ecuación* que devuelve la mirada hacia la Biblia, una de las fuentes a las que se dirige Schopenhauer para construir su discurso permeando así el imaginario de Robert Lowell.

“For in much wisdom *is* much grief: and he that increaseth knowledge increaseth sorrow”. Así finaliza el primer capítulo del Eclesiastés, citado por Schopenhauer en su obra *El mundo como voluntad y representación*. El concepto del dolor según la filosofía de Schopenhauer depende del concepto de voluntad, núcleo irradiador de su obra. La determinación del *en sí* del

mundo como voluntad constituye lo que puede llamarse como la *metafísica de Schopenhauer*. Recordemos que el concepto “voluntad” expresa la energía, actividad, fuerza sin medida, que constituye el *en sí* del mundo como totalidad y de cada cosa como singularidad. Veamos una de las definiciones que propone el propio autor:

[La voluntad] es aquello de lo cual toda representación, todo objeto, la apariencia, la visibilidad, es objetivación. Es lo más íntimo, el núcleo de todo lo individual, como también del universo; aparece en cada una de las fuerzas ciegas de la naturaleza, en la conducta reflexiva del hombre, que en toda su diversidad sólo se diferencia en el grado de sus manifestaciones, mas no por la esencia del fenómeno. (Schopenhauer 1959 II: 323)

La voluntad se caracteriza, entre otros aspectos, por su limitación, por su aspiración continuada e insatisfecha, lo que conduce a interpretar el mundo como un dolor universal. El mundo como voluntad es la esfera de la ansiedad. Se trata, entonces, de un dolor metafísico que conlleva a que la vida de los seres y particularmente la de los hombres, sea una lucha constante por lo más elemental: por su propia existencia. Además, conlleva a que toda satisfacción contenga su par antitético. Desde esta perspectiva, la satisfacción y la felicidad no existen por sí mismos, sino como deseo que, cuando se satisface, hace desaparecer la satisfacción creando así una nueva ansiedad.

Según Schopenhauer, cada biografía es una historia de dolor y cada existencia una serie continuada de desdichas. Ahora bien, este filósofo defiende la superioridad de la poesía sobre la Historia como campo del saber que más se acerca al conocimiento de la esencia de la humanidad. Una idea que dibuja una línea retrospectiva hacia Aristóteles y una proyectiva hacia Robert Lowell. Junto a este concepto, Schopenhauer expresa que la tragedia es el género poético más elevado ya que nos muestra el conflicto profundo de la voluntad entre sus dos corrientes, Eros y Tánatos, la conflictividad axiológica que nutre la conciencia trágica. Por otra parte,

destaca la autobiografía frente a la Historia, pues es el máximo procedimiento para acceder hasta la voluntad y sus impulsos. En este contexto Schopenhauer cita los siguientes versos shakespearianos: “Es tan miserable nuestra condición que es preferible el no ser en absoluto”. Un verso, una filosofía, que Robert Lowell retomará en su artículo titulado “Near the Unbalanced Aquarium” (1957), de forma irónica y en el contexto de su confinamiento en la cárcel: “My friend stretched out his arm, and said, ‘Only man is miserable.’ I told my doctor that this summed up my morals and my aesthetics” (Lowell en Giroux 1983: 362).

4.5.6.1 La Estética del Dolor y la Culpa: “Man and Wife” y “To Speak of Woe That Is in Marriage”

Los dos poemas siguientes, “Man and Wife” y “To Speak of Woe That Is in Marriage”, se encuentran relacionados temáticamente. Esencialmente desarrollan el descontento, las frustraciones y sentimientos de alienación expresados a lo largo de toda la secuencia, pero aplicado ahora a lo más personal, su vida matrimonial¹³⁵. Aquí Lowell se inserta explícitamente en la tradición del pensamiento de Schopenhauer, aunque a su vez se observa en la curva del movimiento imaginario un profundo interés por las relaciones de poder, el funcionamiento del deseo en la sociedad capitalista, entroncando aquí con el pensamiento de Foucault y Deleuze.

El poema “Man and Wife” inicialmente formaba parte – junto al otro poema mencionado – de un poema más extenso titulado “Holy Matrimony”. Posteriormente, en *Life Studies* aparecerían como poemas independientes y publicados de forma contigua. El epígrafe

¹³⁵ Incluso Lowell incluye referencias concretas de la vida política y social de la época, como es el caso de Philip Rahv, por entonces editor del *Partisan Review*.

perteneciente a Schopenhauer incluido en el poema “To Speak of Woe That is in Marriage” nos sitúa sobre la pista del prisma bajo el cual resulta pertinente analizar estos dos poemas: “*It is the future generation that presses into being by means of these exuberant feelings and supersensible soap bubbles of ours*”. Robert Lowell no es un poeta que en general optara por incluir citas o epígrafes de otros autores al inicio de sus poemas, por lo que debemos prestar mayor atención a esta clave interpretativa. Fundamentalmente lo que nos interesa resaltar de la conexión entre los dos poemas que ahora nos ocupan y la filosofía de Schopenhauer es la idea del mundo como dolor, la culpa como vía de conocimiento, y la posterior estetización en la conexión de ambos conceptos manipulados en el sistema imaginario lowelliano. La estrategia que utiliza Robert Lowell como forma de expresión en unión con un sistema peculiar de autoanálisis es esta visión de la existencia cuyo pesimismo estructural conecta con la poética del sufrimiento de las secuencias que hemos analizado en capítulos anteriores.

Cabe destacar, por otra parte, que los sentimientos de ansiedad y alienación no son característica exclusiva de Robert Lowell, sino que es compartido por un extenso número de escritores de la generación de entreguerras y posguerra de diferentes países, condiciones y circunstancias. En este sentido existen interesantes analogías entre Franz Kafka y Robert Lowell, sobre todo entre las obras *El Proceso*, *Metamorfosis*¹³⁶, y *Life Studies*. En el capítulo dedicado a

¹³⁶ En el cuento de Kafka titulado “La Condena” se trabaja intensamente la culpa y el castigo como motivo literario. Podemos afirmar que el tema de la culpa como construcción estética en Kafka es estructural, inherente a, prácticamente, toda su obra. Se trata tal vez de un sentimiento generacional que compartirían las sociedades salidas de grandes crisis colectivas como las guerras mundiales. Los escritores de la “Middle Generation” así lo demuestran con la escritura de “antipoemas” y la Secuencia Poética (por ejemplo, el círculo de Boston de mediados de siglo con Robert Frost como uno de los grandes mentores, o el círculo “beat” de San Francisco). En la tradición hispánica, la poesía de César Vallejo es un importante ejemplo de elaboración de la Secuencia Poética, prefigurando la poesía de mediados de siglo. Nicanor Parra retomará la estética feista de las vanguardias hispánicas (“Modernism” en la tradición anglosajona) para aplicarla a su propia coyuntura, al igual que, en la tradición anglosajona, la “Poesía de Presión Psicológica” adoptará el “imagination of ugliness” en la elaboración de sus “antipoemas” como son en muchos casos las secuencias de Allen Ginsberg, Anne Sexton, John Berryman, e incluso el propio Robert Lowell.

la Poética del Espacio en la obra de Lowell, enfatizamos el concepto de casa desde la perspectiva bachelardiana, donde observamos que la casa representa el espacio psicológico en ambos casos.

Ahora nos interesa detenernos en la idea de la creación de una estética a través de la expresión reiterada de un dolor y una culpa que en último término remite al pecado original como mito, no como fin sino como proceso. En el caso de los poetas de la segunda posguerra que nos ocupan, la ansiedad, la alienación y la culpa están directamente relacionados con algún aspecto de la intimidad, pero también con el proceso de construcción y elevación mítica del yo y la utilización de arquetipos. Por consiguiente, vamos a realizar una serie de reflexiones que nos van a ir permitiendo introducir, localizar, contextualizar, y analizar los dos poemas que nos ocupan en este apartado, “Man and Wife” y “To Speak of Woe That Is in Marriage”.

Retomando nuestra argumentación anterior, podemos resumir que en el caso de Snodgrass, por ejemplo, la construcción estética de la culpa está directamente relacionada con el entorno y espacio íntimo del sujeto, especialmente con la separación de su hija, a quien elevaba a categoría mítica. La construcción estética a partir de la motivación de la relación violenta, incluso ritual, de la angustia, el dolor, la culpa, bajo la perspectiva de la jerarquización espacial, es compartida por escritores como Franz Kafka, en cuya obra no es casual que esté planteando problemas discursivos de tipo autorreferencial, ya que utilizan su vida como material literario, conformando una de las fuentes que el crítico debe conocer para desarrollar su discurso y sus interpretaciones. En todo caso, estos escritores tienden a la inclusión en sus poéticas de una abstracción y universalización del dolor conformándose así como representantes de la caída y crucifixión colectiva de la psique moderna.

Por otra parte, es característico en poetas como Lowell o Plath sobre todo, el hecho de asimilar a su yo poético el lado contrario del nivel arquetípico para proceder a la autodestrucción y posterior resurgimiento renovado. Este tratamiento estético, junto al proceso mítico supone una

inmersión en el concepto de dolor en Schopenhauer, pero también una invocación de la sofisticación del pensamiento nómada de Deleuze. El análisis político del deseo en Deleuze establece que la sociedad capitalista actual impide y bloquea el poder del deseo, con lo que crea las patologías mentales, en especial la esquizofrenia, como enfermedad del siglo veinte. Deleuze interpreta el concepto de deseo como máquina productiva de vitalidad y creación, y por ello habla de máquina deseante, formando parte de la infraestructura del ser y situándolo de forma paralela a la voluntad de poder nietzscheana. En el caso de Plath, ya vimos el tratamiento ambiguo del proceso donde el yo se identificaba con el arquetipo del sufrimiento y a su vez identificaba al padre con el arquetipo del tirano, víctima y verdugo, el judío y el nazi, cuyos sentimientos se subliman en el dolor y la culpa, y que a través del lado oscuro de la herencia romántica, en términos de James Applewhite, “the imagination of ugliness” tiende a asimilar al otro – en estos casos – al verdugo, en su sistema imaginario. También es el caso de Calígula en Robert Lowell, y su interés por las dimensiones privadas y públicas de personajes históricos como Napoleón, Atila, o Hitler, con un precedente que aparece en escena ineludiblemente aunque con sus particularidades evidentes, como es el caso de Ezra Pound y Mussolini¹³⁷. Tal como anota James Applewhite,

Freud’s analysis of the ego’s masochistic self-denial in “mourning and Melancholia” (1917) seems especially applicable to Sylvia Plath...the male figure associated with order and conscious analysis is seen as the enemy, even though still deeply a part of the poet’s own ego. Freud indicated that in such situations of psychic loss, the ego withdraws its object-cathexis but substitutes an unconscious identification; in “siding” with the outer world in condemnation of the shamed former glory [daddy has become a symbolic Nazi, her own

¹³⁷ Según Deleuze, el deseo en todo individuo oscila entre dos polos: activo o esquizoide, donde la voluntad de afirmarse a sí mismo viene conectado al rechazo de las convenciones sociales; y reactivo o paranoico, donde el proceso en cambio apunta a la afirmación del poder y el orden establecido, “deseando” ser reprimidos, dirigidos o explotados. Desde esta perspectiva, una dictadura como la de Hitler no es explicable en términos de engaño a las masas, sino que el deseo del fascismo se encontraba en la estructura profunda de la imaginación colectiva de esa sociedad. Un proceso, por tanto, que supondría un desplazamiento de lo que Deleuze llama polo esquizoide al paranoico.

analytic capacity murderous], the ego also sides against itself. Suicide is possible.
(Applewhite 1986: 432)

El concepto de humillación es fundamental en lo que a la construcción de la estética del dolor y la culpa se refiere. Respecto a la definición del concepto, mencionemos que humillar es violentar el orgullo y la dignidad de otra persona, pero también repudiar, desenmascarar y mortificar al otro. Tengamos en cuenta que si uno se humilla a sí mismo, el otro está presente en mente, bien como yo dividido, bien como otro externo. Es necesario también tener presente la dimensión espacial que abre el concepto, ya que en el proceso y la acción de ser humillado, esa persona está siendo hundida, destronada, implicando a su vez el hundimiento de la autoestima. Veremos que este hecho se realiza particularmente en el poema "To Speak of Woe That Is in Marriage" en la espacialidad vertical donde la expresión e inscripción del cuerpo adquiere importancia fundamental. Este proceso encuentra su paralelo espacial en el movimiento contrario según el cual una persona asciende, sube su orgullo y se autofortifica.

Y aquí el concepto de identidad es decisivo. Se trata de un concepto volátil, fragmentario, y dependiente de valores de diversa índole, entre ellos la autoestima y la existencia del otro/otros. La observación del yo incluye al otro, es decir, no es un proceso que se realiza en soledad, sino que se incorpora al otro en el juego de espejos. Es un proceso voyeurístico y en muchas ocasiones violento por todo lo que implica de violación y alteración de la intimidad, así como la constitución de la jerarquización espacial: los valores del yo se disuelven en la oscuridad del cristal; los valores del yo se re-descubren y reinventan en rincones inimaginables, en el rostro del otro tal vez o en sus rincones oscuros. La identidad no es un concepto estático sino inasible, un valor que se metamorfosea y se moldea y evoluciona en función del otro. Esto no tiene porqué ser necesariamente negativo, pero sí cuando se activa el proceso de humillación, donde el yo se define negativamente en su relación con el otro. Por todo ello, la humillación se define como

proceso asimétrico: implica la violencia de una persona o entidad sobre otra, y en términos de espacialidad, la elevación de una entidad y el hundimiento de la otra. En la dimensión espacial del concepto de humillación, la metáfora implícita en el mismo evoca la idea de jerarquía. Así, la elevación de una no es positiva ya que asciende en detrimento de otra.

Efectivamente, el proceso de humillación viene unido a los conceptos de poder, culpa, vergüenza, y desenmascaramiento en el sentido de ruptura de la imagen de uno mismo, de violación del campo perceptivo de alguien. Para Sartre el concepto de vergüenza viene íntimamente unido a un proceso autorreflexivo, un descubrimiento de la imagen del yo: “I am ashamed of what I *am*. Shame realizes, then, an intimate relation of the self to the self....Shame, in its primary structure, is shame *before someone*...I am ashamed of myself as I appear to others” (Sartre 1943: 265-6).

El poema “Man and Wife” es importante en la secuencia de *Life Studies* porque aporta información referente a la vida matrimonial (cabe decir que no se especifican nombres propios, aunque funcionan las referencias anafóricas como poema insertado en la secuencia, así como la información extratextual respecto a la que Lowell logra que sea inevitable estar alerta) pero también respecto a la función y lugar que ocupa la madre en el sistema imaginario de Robert Lowell. “Man and Wife” retrata una escena donde el matrimonio acaba de ingerir un tranquilizante tras una situación de crisis, explicitando que esta situación no es aislada sino repetida: “ ‘Man and Wife’ takes place in the narrowest circle beyond the self. The poem benefits from being addressed to a definite other, a ‘you’ who tempers the self’s inclination to rhetorical flourishes through its resistance” (Rudman 1983: 78).

En los primeros versos, los barrotes de la cama donde se acuesta el matrimonio son descritos como “in broad daylight her gilded bed-posts shine, / abandoned, almost Dionysian.” La

intepretación que realiza el hablante lírico respecto a la relación entre el sujeto y la madre, teniendo en cuenta toda la información que se ha ido acumulando a lo largo de la secuencia se proyecta ahora hacia la mujer con quien este sujeto comparte su vida. El mundo en desequilibrio expresado en poemas anteriores tanto en el nivel público como en el nivel privado adquiere en contexto de la vida en matrimonio tintes de patetismo logrado a través de un tono aparentemente bajo control pero expresando como contrapunto un mensaje absolutamente inquietante.

El poema está relatado desde el punto de vista del marido (frente al poema “To Speak of Woe that Is in Marriage” cuya voz predominante – y por tanto el punto de vista – se realiza desde la mujer), pero que ni siquiera en el título es mencionado como tal, aludiendo así a la alienación que siente respecto a su relación. Este punto de vista viene marcado en el primer verso “tamed by *Miltown*”, desde el cual se va a desarrollar ese tono apaciguado pero desolador que caracteriza al poema¹³⁸.

Los siete primeros versos expresan la proyección de la imagen de la madre sobre la vida matrimonial donde resulta inevitable la lectura edípica, potenciada por cierta parodia proveniente del hecho de parafrasear, tal como la crítica se ha encargado de indicar, el segundo libro de *Paradise Lost* de Milton, nombre que el yo textual juega a tergiversar a través de la explicitación del tranquilizante “*Miltown*”. El campo semántico utilizado en estos primeros versos revela y perfila el desequilibrio de esa vida en común, y encuentran su continuación a partir del octavo verso en la utilización del apóstrofe textual donde caracteriza a la mujer como “as if you had / a fourth time faced the kingdom of the mad – / its hackneyed speech, its homicidal eye – and dragged me home alive . . . Oh my *Petite*, / clearest of all God’s creatures, still all air and nerve”. El movimiento perceptivo se traslada claramente del interior de la habitación como

¹³⁸ Versos iniciales que recuerdan aquellos versos apaciguados de Auden que decían: “out on the lawn I lie in bed, / Vega conspicuous overhead”.

representación del espacio íntimo hacia el exterior, hacia donde el hablante lírico proyecta su sufrimiento y dolor interior. Este movimiento está descrito de forma tan sutil y sencilla como el simple hecho de asomarse a la ventana de la habitación desde donde observar el exterior, el jardín. Ahora bien, ese jardín no es un jardín armónico o equilibrado, sino “blossoms on our magnolia ignite, / the morning with their murderous five days’ white.” Mark Rudman ha descrito certeramente la situación de este apaciguado yo poemático quien se encuentra “trapped in the wake of his own poem” (Rudman 1983: 83)

De nuevo, observamos la característica percepción del hablante lírico definido por cierta inactividad contrastada con la fuerza y actividad de la mujer quien tiene que soportar las arremetidas depresivas y alcoholizadas del hombre. En este sentido resulta inevitable realizar la lectura bajo la interpretación de las cuatro crisis nerviosas que Robert Lowell sufrió y su mujer tuvo que afrontar (presumiblemente su segunda mujer, Elizabeth Hardwick), tal como indica el verso décimo, cuya autoconciencia de la situación provoca la inquietud y el desequilibrio. Resulta interesante la utilización de potentes verbos y sustantivos como “hackneyed speech”, “dragged”, “shrill verve”, reproduciendo la voz de la mujer y las repetidas escenas de crisis, así como la distancia del punto de vista que es capaz de realizar este hablante lírico. En este final de estrofa, el yo describe su primer encuentro con lo que corresponde al contexto extratextual al primer encuentro de Lowell con su futura mujer. En esta ocasión nos volvemos a encontrar con una conexión en el nivel perceptivo de este sujeto entre su mujer y su madre a través de la voz.

La segunda y última estrofa finaliza circularmente el poema, reproduciendo a través de la acción de su mujer al arrojarse con la almohada la acción tipificada de la relación entre madre e hijo, una relación simbolizada en poemas anteriores por el mar Atlántico:

Now twelve years later, you turn your back.
 Sleepless, you hold
 your pillow to your hollows like a child;
 your old-fashioned tirade –
 loving, rapid, merciless –
 breaks like the Atlantic Ocean on my head.

“To Speak of Woe That Is in Marriage” es un monólogo dramático, ya utilizado tanto en la primera como en la tercera parte de la secuencia en los poemas “A Mad Negro Soldier Confined at Munich” y “Words For Hart Crane”. El poema está construido en forma de soneto con rima en pareados del tipo [aa-bb], esquema que se rompe en los dos últimos versos, para realzarlos o situarlos en primer plano, aunque se mantiene una cierta rima feista al rimar las consonantes /nt/ potenciando la imagen grotesca de la escena que se describe. Esta forma permite al poeta un control de la violencia que desprende el poema, variando el esquema formal en función de los impulsos psicológicos del hablante. Se crea así una mayor potencia del mensaje poético, ya que se empuja al límite la forma del soneto tradicional. Una forma, recordemos, fundamentada sobre unas variables rítmicas bastante estrictas en función de un mensaje que solía expresarse con dos fases sucesivas de una misma idea y con una conclusión final (esquema tradicional del soneto inglés o shakespeariano).

El hablante lírico es una mujer que expresa la crueldad grotesca de la vida matrimonial con su marido. El título se encuentra entrecomillado debido a que pertenece al prólogo de la historia incluida en *The Canterbury Tales* de Geoffrey Chaucer titulado “The Wife of Bath’s Tale”, donde leemos: “Experience, though noon auctoritee / Were in this world, is right ynogh for me / To speak of wo that is in mariage”. Una tercera referencia intertextual viene indicada por el mismo Robert Lowell, quien expresó que el poema fue inspirado por “Catulo” (Lowell en

Hamilton 1983). De esta forma, ya desde el título y el subtítulo se está creando un entramado intertextual que posibilita una multiplicidad de lecturas:

“The hot night makes us keep our bedroom windows open.
 Our magnolia blossoms. Life begins to happen.
 My hopped up husband drops his home disputes,
 and hits the streets to cruise for prostitutes,
 free-lancing out along the razor’s edge.
 This screwball might kill his wife, then take the pledge.
 Oh the monotonous meanness of his lust. . .
 It’s the injustice. . . he is so unjust –
 whiskey-blind, swaggering home at five.
 My only thought is how to keep alive.
 What makes him tick? Each night now I tie
 ten dollars and his car key to my thigh. . .
 Gored by the climacteric of his want,
 he stalls above me like an elephant.”

Los primeros versos ya nos indican la relación mencionada anteriormente con el poema “Man and Wife”. El poema comienza con la necesaria referencia nocturna, referencia temporal como localizador de todas las oscuridades que se van a desarrollar a lo largo del monólogo. Interesa resaltar, asimismo, la mención explícita a la ventana de la habitación, referencia espacial, que permite realzar el contraste entre la realidad íntima y la realidad exterior, así como la utilización simbólica de “magnolia” que a través del poema anterior ya viene asociada a la imagen de la muerte: “blossoms on our magnolia ignite / the morning with their murderous five days’ white.” Al producirse la conexión entre el hecho de abrir la ventana y el verso “life begins to happen”, entendemos que el mensaje implícito es la ausencia de “vida” en el interior de la habitación, y por extensión en la vida en pareja. Así, “noche” y “afuera” se perfilan como términos asociados con vida pero también con locura, la diferencia, lo otro. “The hot night” va a ser ese espacio y ese tiempo donde es posible la experimentación del margen, del otro, frente a la vida matrimonial, frente al matrimonio como institución y oficialidad.

Este margen viene descrito bien por la parte de la sociedad que efectivamente se encuentra marginada como “prostitutes”, bien en la tentación de obedecer a la “zona oscura” del ser humano, “this screwball might kill his wife” – con “screwball” y “kill” como violación de la norma o de aquello considerado normal o correcto – o bien en términos concretos asociados a la posibilidad de producir dolor o sufrimiento, “razor’s edge”, en sentido metafórico o en sentido literal, y finalmente, representado en conceptos como la lujuria automatizada, sin sentido, y la injusticia, como violación de la norma, de la ley. Desde aquí, el poema describe el poder que todo esto confiere al “otro” – recordemos que quien habla es ella –, poder matizado significativamente por el deseo sexual y grotesco tal como expresan los dos últimos versos y la ritualización de la violencia. La mujer-hablante debe entonces transfigurarse en el otro – debe humillarse – para convertirse en el objeto de deseo de su marido, parte interesante del poema que viene introducido por la pregunta “what makes him tick?”, para proseguir con la referencia temporal nocturna como lugar del margen y el deíctico temporal, “now”.

Existe una cierta desviación semántica en la construcción de la imagen del penúltimo verso: “Gored by the climacteric of his want”. El inusual concepto “climacteric” hace referencia a un periodo crítico en la vida, un momento de gran cambio físico¹³⁹. En la conexión entre “gore”, término que se asocia a la sangre, y “climacteric”, concepto abstracto asociado a una crisis vital, se configura un choque semántico que se extiende a la siguiente unión entre este término y “want”, que especifica o concreta el más abstracto “desire”. Pero en el siguiente verso se construye una cohesión interna a través de la comparación en el término “elephant” en referencia al hombre, junto al verbo “stalls” en alusión al movimiento del mismo, sugiriendo por una parte

¹³⁹ Popularmente, se considera en la cultura inglesa la expresión “the grand climacteric” genéricamente como el año sesenta y tres, un periodo crítico en la vida del hombre. De hecho, Lowell utiliza el término en la sección “91 Revere Street” en voz del Comandante Billy: “Once Commander Billy sprawled back so recklessly that the armchair began to come apart. ‘You see, Charlotte,’ he said to Mother, ‘at the height of my *climacteric* I am breaking Bob’s chair.’”

ese cambio físico, y por otra, el momento de crisis en el que se encuentra. Esta comparación sugiere una transformación que enlaza con el concepto “climacteric” y que resalta en el verso y en el poema. Se trata de un proceso que habla de un eje importante en el imaginario de Robert Lowell en relación con su interpretación de la existencia: la estrecha conexión entre el proceso de transformación y la construcción de la estética de la culpa.

No puede obviarse, en este contexto, la lectura psicoanalítica del poema “To Speak of Woe that Is in Marriage”. Dicha lectura remitiría a la interpretación freudiana de la suposición de dos principios generadores de la culpabilidad: el miedo a la autoridad y el miedo al “super yo”. Estos dos principios se encontrarían activos en la estructura profunda del poema en cuestión. El inicio del poema revela una necesidad de libertad, de aire fresco, para lo cual es necesario proceder a la transgresión del espacio del matrimonio, el espacio físico de la casa y el espacio íntimo de ambos, lo cual incluye un grado de humillación del otro, de ascensión del yo propio y el hundimiento del otro. Desde la perspectiva del hablante, existe una tensión vital entre el deseo y la autoridad. El miedo a la autoridad está en estrecha relación con la inhibición de los instintos. En esta tensión se encuentra el lugar propicio para la ejecución del poder. A medida que avanza el poema, según hemos visto, la mujer debe entrar en el juego transgresor y permitir que sea el marido el que ejerza ese poder dejando libre la zona perteneciente al deseo sobre la autoridad, concediendo así poder al otro.

Desde este punto de vista, existe cierta relación entre la concesión de poder al otro y el autocastigo en relación, por ejemplo, con el verso: “It’s the injustice. . . he is so unjust-”. Jacqueline Rose aplica los métodos del psicoanálisis a la poética de Sylvia Plath (Rose 1991). Uno de los puntos cruciales de su discurso crítico es la relación entre cuerpo y escritura, lo cual conduce hacia un desplazamiento en el análisis sobre relación entre sexo y escritura (Rose 1991:

29-64). Lo que nos interesa destacar aquí es la argumentación de Rose en torno a la jerarquización espacial que se deja tralucir en la escritura de Plath al *escribir el cuerpo*, inscribiendo la transgresión en términos de espacialidad vertical. La posición que adoptan los cuerpos en esa relación espacial indica una relación de poder cruzado por la generación de deseo, incluso transfiguración en el proceso del deseo de ser otro. Este proceso permite a Rose conectar el poema de Lowell que venimos analizando con la poética de Plath. El ejemplo que utiliza Rose es el siguiente: “[...] until I make something tight and riding over the limits of sweet sestinas and sonnets, away from the reflection of myself in Richard’s eyes and the inevitable narrow bed, too small for a smashing act of love, until then, they can ignore me and make up pretty jokes” (Plath en Rose 1991: 29).

4.5.6.2 Hacia una Estética del Método Neurótico: Reflexión.

Venimos incidiendo en la idea de que la construcción estética del dolor y la culpa en la poética de Robert Lowell sobrepasa la instancia de la secuencia de *Life Studies*, conformándose bajo una mirada estetizante como un eje estructural de su poética en estrecha conexión con la constante revisión, reconstrucción, y representación de la identidad. Si en este libro de poemas esta construcción obedece a parámetros acumulativos que dependen en gran medida de la estratificación de la yoidad, este proceso de construcción encuentra continuación en su obra posterior evidenciando la incidencia de profundos mecanismos latentes en el sistema imaginario. Esta construcción estética es susceptible de ser observada bajo la psicología de la voluntad de poder nietzscheana, concretamente desde los tratados donde desarrolla los conceptos de “cuerpo” y su interpretación y las teorías en torno a la culpa en su obra *Genealogía de la moral*.

Por tanto, en un contexto más amplio, queremos incidir en la idea de que la alienación, la ansiedad, y el sentimiento de culpabilidad, son temas estructurales de la novela inconclusa de Franz Kafka, *El Proceso*. Ya habíamos dejado indicado la interesante y difuminada incidencia autobiográfica, autorreferencial, en la obra de Kafka. En *El Proceso* el protagonista, Josef K. experimenta sentimientos de alienación respecto a la vida familiar y social, sobre todo en relación con las instituciones regidoras de tal sociedad. La descripción variable de la casa recuerda en ocasiones a la asimilación del espacio psicológico de la casa en “Bartleby”, el cuento de Herman Melville con el que el cuento de Kafka comparte la negación de la vida social y de las instituciones hasta el punto de llegar a la negación de uno mismo. Desde esta perspectiva, Robert Lowell adapta, interpreta y reescribe en clave poética el “isolato” melvilliano en referencia a la alienación absoluta del individuo que desde su visión negativa de la existencia que interpreta como una tragedia o un sinsentido, o bien opta por la pasividad ante la muerte ineludible, o bien por la autodestrucción. La mirada crítica que escudriña en lo existente acumula una puesta en escena que afecta profundamente a la yoidad: un proceso en constante des-construcción que devuelve nuestra interpretación coral hacia una identificación de lo que Pérez Gállego ha denominado como “estética del método neurótico” (1994). Bartleby no es, por tanto, un sujeto que encuentre consuelo en la filosofía individualista de confianza en el ser humano del Trascendentalismo emersoniano. Esta filosofía de Herman Melville viene cargada, sin embargo, de una ambigüedad estructural que, en el caso de “Bartleby” se asienta sobre la relación entre el abogado-narrador y el propio Bartleby, así como sobre el final abierto y la imposibilidad de aplicar una verdad absoluta a la interpretación final del relato.

Robert Lowell se vio atraído por la utilización literaria de la máscara (la utilización lingüística de verbos perceptivos envuelven el relato) para proveer de ambigüedad estructural al proceso de búsqueda de identidad y a la comprensión – batalla perdida de antemano en términos

de John Berryman – de la alienación del individuo y su aislamiento en la sociedad moderna. Todo ello viene revestido de un tinte trágico. Mencionemos que la sátira y el absurdo beckettiano se filtra desde las vanguardias (*modernism*) recogiendo las cicatrices y secuelas de las guerras del siglo veinte para unirse a la demostración de las limitaciones de las fuerzas del ser humano que se ve abocado a un destino que no puede controlar.

En el relato melvilliano, es característicamente el abogado quien sufre una cierta transformación psicológica, representante – irónicamente – de una sociedad inamovible, estancada, burocrática, frente a Bartleby quien aparece como abstraído de la sociedad, dejándose llevar por el destino hacia la muerte inexorable: la razón y lo irracional, la lógica y el absurdo, el orden y el caos, lo trágico y lo cómico, que en relación parasitaria se necesitan y complementan. Se trataría tal vez de un interesante atisbo de elevación del yo a figura arquetípica aunando las fuerzas cómicas y las fuerzas trágicas provocando la simpatía del lector (tal vez un precedente de “Henry”, protagonista de los Cantos de Berryman). ¿Es Bartleby un mártir? ¿No es acaso *Crow* el antimito que conjuga en su ser esas dos fuerzas convirtiéndose en emblema de la supervivencia? ¿No es acaso la Mofeta del poema “Skunk Hour” de Lowell otro emblema de la supervivencia y exponente de la reafirmación del poema y por extensión del arte? Ese yo arquetípico al que hacemos referencia participaría, entonces, de la figura mítica de los personajes intermedios, entre el cielo y la tierra, el personaje-prometeo que comparte las características del bestiario o la transfiguración que experimentan las sensibilidades de algunas grandes secuencias líricas de la segunda posguerra¹⁴⁰.

¹⁴⁰ Una de las posibles interpretaciones apuntaría hacia la idea de que Bartleby es una proyección mental del abogado narrador, lo cual podría explicar el paulatino acercamiento y comprensión por parte del abogado hacia el mundo de Bartleby; a medida que avanza el relato, el narrador se ve más absorto en sí mismo, compartiendo así cada vez más el mundo del objeto de su análisis: Bartleby. Al fin y al cabo, es el abogado quien tiene mayoritariamente “voz” en el relato. Se trataría entonces de una explicación que aunaría los campos de diversas interpretaciones, como la psicológica, la literaria, y la filosófica, por ejemplo. Asimismo, explicaría ciertas escenas del relato como la constante personificación del busto de Cicerón a quien se asocia la figura de Bartleby,

Las reflexiones desde la transformación de Gregor Samsa o de Josef K. son las reflexiones de un hombre adulto en profunda crisis de identidad con desarrollados sentimientos de culpabilidad y alienación, pero con una sensibilidad e inteligencia fuera de lo corriente. Asimismo, las reflexiones desde la fragmentación y la estratificación de la yoidad realizada en *Life Studies* también son las reflexiones de un hombre adulto en profunda crisis de identidad, que empuja a la elaboración y revisión de un pasado cuya estratificación apenas es capaz de sostener sobre su estructura de barro. El sentimiento de culpa se desprende desde instancias personales, con sus matices particulares en cada caso, pero que a lo largo de la secuencia poética en el caso de la poesía de presión psicológica, y de los cuentos de Kafka en ese particular expresionismo existencialista, adquiere sentido universal a través del trabajo de los símbolos que, situados en el nivel profundo, pervierten el nivel superficial. Freud nos recuerda las dos fuerzas que presiden la dominación del mundo, el instinto de vida y el instinto de muerte, Eros y Tánatos. Estas dos fuerzas, por tanto, se encuentran en la base de la construcción estética del dolor y la culpa. Es característica la búsqueda del sujeto respecto a la causa que produce ese sentimiento de culpa, así como la ausencia de una respuesta definitiva ante la interrogación del sujeto respecto a si es culpable o no. Se trata de una interrogación que perseguirá, confundirá, y finalmente carecerá de final, al sujeto que realiza la búsqueda. Desde este punto de vista interesa más el proceso y el final abierto, y que en el caso de la obra de Kafka del mismo nombre, contiene su reflexión metaliteraria: proceso narrativo y proceso mental. Este proceso es fundamental para la comprensión de una obra como *Life Studies*, y que podríamos definir siguiendo la conclusión que de forma brillante realiza el narrador al final del epílogo de *Invisible Man* de Ralph Ellison:

como si la historia estuviera juzgando el acto de cada individuo (es característico, por ejemplo, el uso del verbo "stare").

Being invisible and without substance, a disembodied voice, as it were, what else could I do? What else but try to tell you what was really happening when your eyes were looking through? And it is this which frightens me: Who knows but that, on the lower frequencies, I speak for you?

La frase que abre el cuento de Kafka, *La Metamorfosis*, comparte el ámbito del *otro*, de la diferencia o del margen planteado posteriormente y en circunstancias completamente diferentes por Ralph Ellison en *Invisible Man*: “Cuando Gregor Samsa se despertó una mañana después de un sueño intranquilo, se encontró sobre su cama convertido en un monstruoso insecto”, leemos en el inicio de la primera, y “I am invisible, understand, simply because people refuse to see me”, en la segunda. En ambas obras el espacio físico se modula, absorbe la energía del espacio espiritual e íntimo. Desde esta perspectiva, los objetos, los muebles, adquieren un valor que sobrepasa lo material e inerte. A medida que se va desalojando y vaciando la habitación de Gregor Samsa, se va confirmando y profundizando la transformación: los objetos, el cuadro, son parte esencial de la “humanidad” de Gregor. Cuando Gregor decide romper con su pasividad y realizar la acción de “recuperar” su cuadro, entonces este hecho es interpretado por los demás como una transgresión del espacio, y piensan que Gregor quería escapar, huir. Hacia el final del relato, el espacio íntimo de Gregor se convierte en un espacio marginal, un basurero, mientras que su palabra se define por su negación, ni siquiera es ya palabra manchada, palabra del margen o del otro. Sin embargo, existe cierta energía afirmativa en la muerte como final ineludible. La confirmación de la transfiguración: el arte como afirmación.

Esta ambigua afirmación comparte el ámbito de las mofetas del poema de Robert Lowell “Skunk Hour”, así como del símbolo fundamental de *Crow* de Ted Hughes, por ejemplo. Se trata de un bestiario que resulta de una rebelión contra el mundo circundante, la expresión de unos valores que no concuerdan con la sociedad en cuestión, una alienación negativa tal vez. Pero una transfiguración, por otra parte, positiva, por la culminación de la transformación, por el regocijo

íntimo y secreto, y por el ejercicio del papel que estos autores consideraban que debía realizar el poeta o escritor de su tiempo, recordemos: “The poet is put to death because he wants to make language perceive what it doesn’t want to say, provide it with its matter independently of the sign, and free it from denotation. For it is this *eminently parodic* gesture that changes the system” (Kristeva, 1980 (1977): 31).

4.6 “Skunk Hour”: “Outfoxing the logic of argument”.

“Skunk Hour” es el último poema de la secuencia, sin embargo fue el primero en escribirse (hacia el verano de 1957). Lowell lo ha definido significativamente como “the anchor poem of the sequence” (Lowell en Giroux 1987). Se trata de un poema que recoge de forma especialmente intensa los miedos, secretos y abismos de la yoidad. Conforman así una culminación de la secuencia y a su vez un umbral hacia las secuencias por venir.

Para facilitar el seguimiento del análisis, a continuación reproducimos el poema:

Skunk Hour

1	Nautilus Island’s hermit
2	heiress still lives through winter in her Spartan cottage;
3	her sheep still graze above the sea.
4	Her son’s a bishop. Her farmer
5	is first selectman in our village;
6	she’s in her dotage.
7	Thirsting for
8	the hierarchic privacy
9	of Queen Victoria’s century,
10	she buys up all
11	the eyesores facing her shore,
12	and lets them fall.

13 The season's ill –
 14 we've lost our summer millionaire,
 15 who seemed to leap from an L. L. Bean
 16 catalogue. His nine-knot yawl
 17 was auctioned off to lobstermen.
 18 A red fox stain covers Blue Hill.

19 And now our fairy
 20 decorator brightens his shop for fall;
 21 his fishnet's filled with orange cork,
 22 orange, his cobbler's bench and awl;
 23 there is no money in his work,
 24 he'd rather marry.

25 One dark night,
 26 my Tudor Ford climbed the hill's skull;
 27 I watched for love-cars. Lights turned down,
 28 they lay together, hull to hull,
 29 where the graveyard shelves on the town...
 30 My mind's not right.

31 A car radio bleats,
 32 "Love, O careless Love..." I hear
 33 my ill-spirit sob in each blood cell,
 34 as if my hand were at its throat...
 35 I myself am hell;
 36 nobody's here –

37 Only skunks, that search
 38 in the moonlight for a bite to eat.
 39 They march on their soles up Main Street:
 40 white stripes, moonstruck eyes' red fire
 41 under the chalk-dry and spar spire
 42 of the Trinitarian Church.

43 I stand on top
 44 of our back steps and breathe the rich air –
 45 A mother skunk with her column of kittens swills the garbage pail.
 46 She jabs her wedge-head in a cup
 47 of sour cream, drops her ostrich tail,
 48 and will not scare.

"Skunk Hour", poema compuesto en ocho estrofas de seis versos y claramente dividido en dos partes, es el fiel reflejo de los procesos que sigue Lowell en el desarrollo de su poética, logrando lo que Rosenthal califica como característica fundamental de la secuencia en poesía moderna: la generación de "affects and building them up into organic structures" (Rosenthal

1983). Lowell en su artículo sobre “Skunk Hour”, utiliza de forma clara y precisa el término “secuencia” finalizando la primera parte de este artículo, titulado “Meaning”:

I am not sure whether I can distinguish between intention and interpretation. I think this is what I more or less intended. The first four stanzas are meant to give a dawdling more or less amiable picture of a declining Maine sea town. I move from the ocean inland. Sterility howls through the scenery, but I try to give a tone of tolerance, humor, and randomness to the sad prospect. The composition drifts, its direction sinks out of sight into the casual, chancy arrangements of nature and decay. Then all comes alive in stanzas V and VI. This is the dark night. I hoped my readers would remember John of the Cross's poem. My night is not gracious, but secular, puritan, and agnostic. An existentialist night. Somewhere in my mind was a passage from Sartre or Camus about reaching some point of final darkness where the one free act is suicide. Out of this comes the march and affirmation, an ambiguous one, of my skunks in the last two stanzas. The skunks are both quixotic and barbarously absurd, hence the tone of amusement and defiance. “Skunk Hour” is not entirely independent, but the anchor poem in its sequence. (Lowell en Giroux 1987: 226)

Lowell hace referencia a un desplazamiento estructural en el poema que afecta a un doble movimiento, uno hacia el “interior” de sí mismo, y otro exterior en el sentido de un desplazamiento espacial desde el mar hacia la colina. Ahora bien, este desplazamiento encuentra su paralelo en el mismo hablante lírico en la confirmación de un desplazamiento psíquico cuya perspectiva cambia desde la descripción exterior hacia la visión interior. En este sentido, también se produce una correspondencia entre la decadencia de la primera parte del poema, del exterior (identidad colectiva, sociedad y por extensión, civilización), y la segunda parte, el interior (imaginario e identidad individual, yoidad, secretos y abismos del yo).

En la descripción de los elementos exteriores de la primera parte del poema, el hablante lírico deja entrever su estado de ánimo a través de una calculada elección semántica, sintáctica, y rítmica. Ya en la primera estrofa observamos dos importantes marcas temporales situadas en versos contiguos (2 y 3), pues la colocación del adverbio “still” contribuye a la sensación de parálisis, de pasividad exponente de lo estático, que la descripción pretende. La localización temporal “winter” conlleva connotaciones negativas cohesionando en el nivel semántico con “dotage”, donde se enfatiza la idea de decadencia. Por otra parte, la carga producida en la rima

entre los versos 2, 5 y 6, contribuye a conseguir el efecto del adverbio temporal “still”, y a enfatizar el último término de la estrofa, “dotage”. El tercer verso, “Her son’s a bishop”, resulta aparentemente fuera de lugar en el contexto de esta descripción inicial. Sin embargo, cohesionará con la penúltima estrofa del poema.

El objeto de la descripción de la segunda estrofa, sigue siendo el pronombre de tercera persona – “ella” – del poema, realizando un calculado énfasis sobre la misma. También, en una descripción en tiempo presente la decadencia preside la escena. Pero en este caso la densidad de la rima recae sobre el fonema vocálico seguido de consonante líquida (que será actualizado según se pronuncie inglés británico o inglés americano; si es el primer caso, con el silencio del fonema y el consiguiente alargamiento vocálico): “for”, “all”, “eyesores”, “shore”, “fall”, creando así una textura rítmica basada tanto en rimas internas como externas. Resulta interesante la cohesión entre el verso 12 y el 20 logrado por la colocación término “fall” cuyas connotaciones implícitas produce otra vez la potenciación del efecto de decadencia.

El primer verso de la tercera estrofa, verso interrumpido, y clara intrusión del hablante lírico que interpreta la *realidad* como enfermiza – “the season’s ill” – cohesiona en el nivel semántico con la interiorización de ese sentimiento en el verso tercero de la sexta estrofa, “my ill-spirit sob in each blood cell”. Este patrón encuentra su continuación y progresión a través del trabajo sobre el nivel fonético en la rima entre “cell” y “hell” en esa misma sexta estrofa. Así la disposición sintáctica muestra la actitud mental del hablante: la estación del año funciona como exponente del estado interior cohesionando así con “spirit”. Este hecho empieza a demostrar la importancia y el cuidadoso trabajo de lo que se puede considerar la primera parte del poema como estrategia de análisis, incluso más allá de lo que el mismo Lowell deja entrever en su artículo sobre su poema. La tercera estrofa, enmarcada por dos momentos de máxima autorrealización que coinciden con dos “versos breves”, resultado de la intrusión y proyección

del hablante lírico, describe ahora la decadencia material, económica, y social representada por “our summer millionaire” en el segundo verso. El último verso de esta tercera estrofa cohesiona con el primer verso en los niveles semántico y fonológico.

Tras la descripción de esta decadencia que por extensión afecta a todo un sistema de valores, vemos que este verso abre una multiplicidad de asociaciones enfocadas fundamentalmente en la enfermedad que envuelve a la sociedad, la época, y al sujeto mismo. Esta estrofa de estructura rimada en [a-b-c-d-e-a], donde riman exclusivamente el primer y último verso, produce su realzamiento coincidiendo con dos versos que según venimos indicando son especialmente importantes. Y aquí es decisiva la incidencia sobre la secuencia asociativa y la proyección de una sensibilidad e interpretación “personal” de la *realidad objetiva* donde las ficciones del yo del poema reflejan la complejidad de la localización cronotópica del sujeto tan característica de la secuencia poética.

Por otra parte, los dos versos mencionados, primero y sexto de la tercera estrofa, se encuentran en un intencionado primer plano dado que están en tiempo presente, mientras que los otros cuatro versos que componen la estrofa se encuentran en pasado, en evidente contraste. De hecho, estos cuatro versos son los primeros en tiempo pasado en una activación de los registros de la memoria, sin olvidar el sentimiento de parálisis, inmovilidad y estatismo descrito en la primera estrofa a través de los tres primeros versos del poema apoyados en el adverbio “still”, situado estratégicamente. Tengamos en cuenta que la referencia irónica a la riqueza de los antepasados inmediatos, de la generación anterior, viene explicitado como objeto de la mirada crítica del hablante lírico en varios poemas tanto de *Life Studies* como de *For the Union Dead*, por ejemplo. En el poema “Beyond de Alps”, recordemos, encontrábamos una referencia explícita al derroche ostentoso de estos antepasados: “I envy the conspicuous / waste of our

grandparents on their grand tours - / long – haired Victorian sages accepted the universe, / while breezing on their trust funds through the world.”

Respecto a esta tercera estrofa mencionemos el énfasis fonético sobre la vocal abierta en “yawl”, “auctioned”, “lobstermen”, “fox”, “covers”, estableciendo en estas primeras estrofas del poema un patrón combinatorio entre la vocal larga /o:/ y la vocal abierta /:o/ creando de esta forma una incidente y marcada textura lingüística. Esta textura viene unida a un patrón cromático en progresión ya iniciado con “red fox stain” y “lobstermen” y continuado en la siguiente estrofa a través de “fairy decorator brightens”, y “orange cork, / orange, his cobbler’s bench”. Este patrón cromático se verá acentuado en las últimas estrofas a través de “blood cell” en el verso tercero de la sexta estrofa, y “red fire” en el verso cuarto de la séptima estrofa.

La estructura prosódica del poema es particularmente interesante. La prosodia de este poema se caracteriza por una fuerte carga acentual y por la ausencia de metro en lo que respecta al verso. En este sentido, la prosodia y la estructura rítmica reproducen conjuntamente la angustia existencial del hablante lírico. Observamos que a medida que avanza el poema se desarrolla un doble efecto. En primer lugar, se conforma una gran carga acentual hacia la sexta estrofa, momento en que el yo se va situando hacia el centro del poema, conformándose como objeto de análisis, en conexión con esa angustia existencial. En este sentido se establece una concentración de máxima energía haciendo coincidir una alta densidad acentual y una fuerte carga emocional y de autorreflexión, revelando así un importante momento en el poema.

En segundo lugar, la rima de las dos últimas estrofas [a-b-b-c-c-a] y [a-b-c-a-c-b], contribuye, junto a la fuerte carga acentual, a cohesionar con el nivel semántico del poema en una máxima expresión de la angustia que finalmente, en la transfiguración del yo se procede a efectuar una afirmación existencial. De esta forma, la prosodia ayuda a interpretar el mensaje

final del poema como una percepción existencial afirmativa como resultado de la “ascensión angustiosa”. Para ilustrar la estructura prosódica, veamos algunos ejemplos:

1. V 33: my íll-spírit sób in éach blóod céll [seis sílabas acentuadas]
2. V 44: whíte strípes, móonstruck éyes’ réd fire [seis sílabas acentuadas]
3. V 49: a móther skúnk with her cólumn of kíttens swílls the gárbage páil [siete sílabas acentuadas]

En los versos breves también encontramos una gran carga acentual, y según hemos adelantado, resulta especialmente importante la acentuación (*stress*) en los versos que marcan momentos de máxima autorrealización, culminando en el último verso del poema con dos sílabas acentuadas. Asimismo, a lo largo de esta segunda parte del poema se coloca un acento en el último término del verso que es una palabra monosilábica aunque en algunos casos contenga diptongación. Para ilustrar esta idea, observaremos la estructura de la quinta estrofa, que se encuentra construida circularmente:

V 25: óne dárk níght [verso de tres sílabas con tres acentos]

V 30: mý mínd’s nót ríght [verso de cuatro sílabas con cuatro acentos]. En este caso, debemos tener en cuenta el énfasis sobre el diptongo /ai/ que junto a los acentos contribuye a potenciar aquello que se está expresando.

En las dos últimas estrofas encontramos la estructura prosódica fundamentada en el pie yámbico [x /] o bien en el espondeo [//], culminando en el último verso con la reafirmación y la cohesión de la forma y el contenido a través de un espondeo: “and will not scare”. De esta forma, la prosodia se caracteriza por ser *strong stressed* creando un efecto de *hammering* o martilleo que acompaña al mensaje y al movimiento ascensional e interior en esa búsqueda y realización existencial que experimenta el yo poemático. Efectivamente, este yo ha tomado la mirada externa hacia el interior, donde las pulsaciones se reflejan en la estructura prosódica para

reproducir con la ruptura del pie yámbico y la utilización del espondeo la catarsis del martilleo de la diástole del corazón.

Referente al funcionamiento de la activación del sistema asociativo en el nivel léxico-semántico, el artículo de John Berryman sobre “Skunk Hour” es suficientemente revelador. Berryman se aproxima al poema de forma intuitiva dando rienda suelta a sus propios incubos, proyectando sus propias confesiones:

This is the poem’s hard line. “A red fox stain covers Blue Hill.” Even the syntax is ambiguous – the stain may be red, or it may merely be that the red foxes stain with their numbers [a plague to farmers] Blue Hill. Is the sportsman accused of having shot foxes? – but this seems sentimental and improbable; or is the fox population said to have increased since he quit shooting foxes? – but this seems even more implausible. I can’t feel the implied narrative is clear. Perhaps there is no implied narrative [but shouldn’t there be, tied to the millionaire as the line is?] and we have a straight dream item: for the meaning is certainly to be found in the association backward to “Spartan.” This is the boy who stole a fox which, hugged to him in public, ate his vitals, the stain spreading, until stoical he fell dead; clearly a figure for the poet, still unheard of, with his growing hidden wound. At this point “Blue Hill” becomes extrageographical and macabre: the dying Spartan boy turning blue, the tall poet sad, “blue”. (Berryman 1976: 319)

La cuarta estrofa comienza con un deíctico temporal que junto a la referencia al otoño “fall” vuelve a enfatizar la decadencia tanto existencial como económica y temporal. La decadencia existencial viene representada en esta estrofa por “our fairy decorator” que vive la tensión de su homosexualidad, y que cohesionando formalmente con el último verso, se realiza irónicamente su situación: “he’d rather marry”. En esta estrofa nos volvemos a encontrar con un interesante trabajo sobre la textura del lenguaje, en este caso, además de los patrones indicados, observamos una aliteración fricativa en /f/: “fairy”, “fall”, “fishnet”, “filled”. También existe una cohesión fonética en “shop” y “fishnet” por la proximidad del fonema /S/, así como la repetición de “orange”, y por tanto del fonema /dz/ combinado inmediatamente con “bench” /tS/.

La quinta estrofa introduce el movimiento “inland” tal como describía el propio Lowell, evidenciando la extraordinaria coordenada metafísica de la yoidad. La localización temporal

“One dark night” dará paso a constantes referencias espaciales. Una de estas referencias espaciales más importantes es la que ya introduce el segundo verso de esta quinta estrofa, la referencia ascensional. El hablante lírico (en este segundo verso es la primera vez en el poema que aparece una referencia más personal trasladando el contenido del posesivo “our” al posesivo “my”) a través de la noche describe ahora otra experiencia, un desplazamiento subjetivo hacia la enfermedad interior, profunda (los parámetros del marco mítico de San Juan de la Cruz: “la Ascensión” y la “Noche Oscura”). Se trata de una realidad fundamentada en la desviación semántica, donde el coche escala la calavera de la colina: “my Tudor Ford climbed the hill’s skull”. La proyección interior del hablante lírico en su posición de observador se expresa en toda su profundidad en una interesante combinación entre las desviaciones semánticas, la estrategia de realzamiento formal a través de la rima y la combinación de términos marinos y términos que hacen referencia a la muerte. Y aquí leemos la dialéctica entre Eros y Tánatos. El efecto es precisamente aquello que refleja el punto de crisis en el sexto verso de esta estrofa: “My mind’s not right”¹⁴¹. Las asociaciones que reflejan la mente del sujeto dejan entrever la locura del mismo, sin embargo existe todavía una vuelta de tuerca en el hecho brutal de que el mismo sujeto sea consciente de ello. Incluso este verso se encuentra formalmente realzado y enfatizado, funcionando como afirmación en un seguimiento de la progresión del patrón de versos breves, además de rimar con “dark night”.

¹⁴¹ Comparemos este verso de autorrevelación explícita con el verso “I can’t stand my own mind” perteneciente al poema “America” de Allen Ginsberg. Este poema de Ginsberg es una crítica voraz a la América contemporánea, funcionando como registro histórico y social (“America two dollars and twentyseven cents January 17, 1956”) como la escritura del cuerpo propio sobre el cuerpo historiado, configurándose la yoidad como objeto de la semántica de la mirada crítica. Dos poemas, “America” y “Skunk Hour” que revelan y también reflejan la construcción del antihéroe como “Hero Demens” desde la identificación de su propia destrucción y de la civilización y sociedad en la que se *des-integran*. Sin embargo, la esperanza reside en el arte. Aquí radica el mensaje de reafirmación positiva: desde la lectura de Whitman en Ginsberg, y el terror ambiguo de la construcción de un símbolo de supervivencia en Robert Lowell. Lowell y Ginsberg, acaso las dos caras de la moneda de Prometeo.

Otro efecto importante del verso es la sinécdoque producida como resultado de la extraña disociación entre mente y el resto del ser, como si existiera una multiplicidad de identidades disociadas unas de otras. Encontramos una serie de desviaciones semánticas en “love-cars”, “lay together”, “hull to hull”, y “lights turned down”, en una humanización de los vehículos en primer lugar, una utilización de término marino, casco-esqueleto de los barcos, para describir los “cuerpos” de los mismos y rimando de forma inquietante con “skull”, y finalmente, la sinécdoque de “lights turned down”, como si las luces tuvieran vida propia. Asimismo, en el nivel semántico “graveyard shelves” cohesiona con “skull” produciendo de nuevo el efecto de desolación del sujeto.

Este efecto encuentra su continuación en una nueva desviación semántica “a car radio bleats” a través del verbo, proporcionando así vida al objeto. La decadencia también viene potenciada por la elección de la canción “folk” a la que pertenece el verso “Love, O careless Love”, donde llama la atención la utilización de las mayúsculas. A través del encabalgamiento del verso se enfatiza el deíctico temporal en una rima forzada entre “hear” y “here”. Ahora se enfatiza el pronombre personal de primera persona enfocando al yo como si de una cámara se tratara. La autoconciencia de la locura, del ahogo y desolación del sujeto establece una cohesión con la disociación mental comentada respecto al verso sexto de la quinta estrofa. Los dos últimos versos de esta sexta estrofa siguen el patrón de contracción del verso (haciéndolo coincidir con la brevedad del fraseo por utilizar un término musical), progresando hacia una profundización en esta autoconciencia desoladora. Estos dos versos, además, sirven de introducción a este “subgrupo” de esta segunda parte del poema, dando paso a una fascinante transfiguración del yo que ya anuncia el verso “I myself am hell”. Este último término, “hell” abre un nuevo escenario, el cual será trabajado en estas dos últimas estrofas, como si el resultado de la ascensión tuviera a

su vez el efecto de un descenso, de una inmersión en el subconsciente, en lo íntimo y en lo más vital y profundo del ser humano.

De esta forma, “hell” cohesiona con el cuarto verso de la séptima estrofa “moonstruck eyes’ red fire”, donde se abren una multiplicidad de asociaciones a través de una activación de la tradición literaria y cultural. Una de las conexiones intertextuales se realiza, tal como expresaba el propio Robert Lowell, con la obra de San Juan de la Cruz. Esta conexión viene establecida, no sólo a través de la búsqueda del ser amado en la noche en el nivel temático y que se ve subvertido en “Skunk Hour” con la actitud *voyeur* del yo poemático finalmente transformándose simbólicamente en mofeta y desfilando ante la iglesia trinitaria, sino que viene dada en la creación del mito temporal imaginario (nos remitimos a García Berrio 1994: 505-511). Así, en “Noche oscura del alma” leemos: “En la noche dichosa, / En secreto, que nadie me veía, / Ni yo miraba cosa, / Sin otra luz ni guía / Sino la que en el corazón ardía”.

Robert Lowell está construyendo un mito imaginario espacial y temporal que entronca con la llamada poesía “nocturna universal” (García Berrio 1994: 505) insertándose así en la encrucijada entre la tradición mística y la tradición romántica. Pero también este poema entronca con las referencias intertextuales de *Fausto* (Marlowe y Goethe) y *Paradise Lost* de Milton.

En el primer monólogo de Satán en el libro cuarto de *Paradise Lost* se produce la decisión de éste de proceder a la Tentación de Adán y Eva a través de un sueño que Satán dirige al oído de Eva, según vimos en nuestra introducción general, donde explorábamos la construcción de la identidad a partir de la triple relación entre mito, sueño, y poesía. Aquí Milton concede voz a Satán, leyendo a éste en Lowell, quien expresa: “Me miserable! Which way shall I fly / Infinite wrath, and infinite despair? / Which way I fly is Hell; myself am Hell” (IV. Versos 73-5). Leemos un triple proceso de asimilación de voces y de espacios imaginarios. Se retoma la visión romántica del proceso de identificación de Milton con la figura arquetípica de Satán. En segundo

lugar se asimila la *representación* del yo (Robert Lowell) a la figura de Satán según la visión de Milton. Aquí podemos seguir a Ihab Hassan cuando expresa respecto a Lowell que “finds in madness a state that can subsume all hells” (1973: 94).

En 1969 Robert Lowell publica *Prometheus Bound*, aunque previamente, en 1967, se estrenó una versión de la obra en el Yale School of Drama. De nuevo, Lowell utiliza el mito de Prometeo y el filtro de Esquilo para proyectar su propio yo y así expresar su cosmovisión particular que en este caso se fundamenta sobre el símbolo del “fuego y la palabra”, generando un contrapunto a la obra de Shelley *Prometheus Unbound*.

El fuego y el vidrio son dos símbolos que Italo Calvino analiza en relación con diversos autores, uno de ellos siendo Jorge Luis Borges. De momento nos interesa recalcar que Robert Lowell utiliza el símbolo del fuego y el mito que por excelencia lo representa – el mito de Prometeo – desde una perspectiva cercana al platonismo, que interpretaba el fuego como la energía esencial del universo. Lowell utiliza el símbolo del fuego en *Prometheus Bound* confiriéndole una multiplicidad de significados que en ocasiones puede llevar a la ambigüedad: “Once I hoped my fire would subdue the fire of destruction, but perhaps the two fires are the same. Fire is the beginning....Yes, because of us, the fire is already rising to bury the gods. I will be buried in fire. No one will brush the burning ashes from our backs”.

Respecto al mito de Fausto, elaborado dramáticamente por Marlowe a partir del alemán “Faustbuch”, recordemos que está basado en la vida de un astrólogo, nigromante y humanista alemán, que murió en 1540. En el siglo XIX, Goethe escribe su prodigiosa interpretación del mito y lo transforma en una figura profundamente dramática, *Faust*, que escapa a la tragedia por el amor de Margarita, que, cual nueva Beatriz, lo lleva hacia Dios: “Lo universal trabajado desde la subjetividad no pierde su poder de convocatoria, que trasciende el espacio y el tiempo, pero

adquiere matices que lo hace reconocible desde la particularidad histórica y cultural” (Bertelloni 1997). “Skunk Hour”, al igual como sucede con el drama de Marlowe, reescrito desde su propia instancia por Goethe, desarrolla un mundo alternativo, tal como define Ted Hughes la característica fundamental inherente al poema mítico: “the world of the mythic poem, drawn from a mystical apprehension of something fundamentally internal and subjective, is a self-validating world” (Hughes 1994: 36).

El cruce de tintes wagnerianos entre el Misticismo, el Existencialismo y el Romanticismo, junto a lo que añadiremos incluso las cicatrices del Surrealismo¹⁴², confieren a este texto una base mítica situando al yo en el centro del poema y excediendo así la mera intermediación personal observable en otros poemas calificados como “confesionales”. Desde esta perspectiva la fusión de pathos e ironía, tragedia y comedia, erige este poema de Lowell en lo que Ihab Hassan denominaba como “postexistential vision” (1973) haciendo confluir una serie de corrientes en alza en el periodo de la segunda posguerra. Por ello, en parte, Ihab Hassan ha concedido en calificar a Robert Lowell como “a major poet”¹⁴³. Así, L. M. Rosenthal en *The New Poets* expresa: “Lowell’s ‘Skunk Hour’ and Sylvia Plath’s ‘Lady Lazarus’ were true examples because they put the speaker himself at the center of the poem in such a way as to make his psychological vulnerability and shame an embodiment of his civilization” (1967: 79).

Destaquemos como componente mítico de “Skunk Hour” el ritualismo que el hablante lírico concede a las mofetas, “they march on their soles up Main Street”, lo cual potencia la

¹⁴² Siguiendo el razonamiento de Gilbert Durand en *Lo Imaginario*, este poema invoca aquellas corrientes que cuestionaron el racionalismo científico: “Si bien es cierto que Romanticismo, Simbolismo y Surrealismo fueron los bastiones de la resistencia de los valores de lo imaginario en el seno del reino triunfante del científico racionalista, en el corazón de estos movimientos es donde se establece progresivamente una revaluación positiva del sueño, del ensueño, incluso de la alucinación. . . cuyo resultado fue, según el bello título de Henri Ellenberger, “el descubrimiento del inconsciente””. (Durand 2000: 53)

singularidad del efecto que a su vez viene descrito de forma sencilla, antecediendo la transfiguración. En los dos últimos versos de esta penúltima estrofa se produce una tensión entre la religión cristiana y el carácter demoníaco que adopta el hablante transfigurado. Aquí leemos a Keats en Lowell, específicamente en reinterpretaciones de vaciado de identidad como definición de poeta cuya yoidad se encuentra en constante *proceso* llenando algún otro cuerpo. Esta relectura cobra mayor sentido en este contexto: “[...] if a Sparrow come before my window I take part in its existence and pick about the Gravel” (Keats en Askwith 1941: 111).

Resulta inquietante la ambigüedad del pronombre “our” en el segundo verso de la última estrofa, donde se activa una reafirmación de la transfiguración del yo poético a través de la asimilación pronominal, quien ha llegado a la culminación del proceso profundizador hasta llegar a una animalización sublime. Esta animalización viene descrita a través de dos actos fisiológicos fundamentales: la respiración y la comida. Es significativo que la búsqueda de comida venga asociado a la basura, “garbage pail”, insertando así el texto en la estética de la carnavalización (Bajtín) e inscribiendo la “palabra manchada” en el texto cultural (Kristeva) como expresión del ser alienado.

Con el sentimiento abismal se ha producido la reafirmación del sujeto en su proceso transfigurativo, tal como demuestra el símbolo fundamental de este poema conectando con el inquietante título del mismo. Todo ello parece apuntar hacia una relación entre “Skunk Hour” y el acto de creación, cuya conclusión vendría unida a la idea del sentimiento producido tras vencer el sentimiento existencialista de encontrarse ante la atracción-repulsión del abismo, o en otras palabras, de la página en blanco. Irónicamente, es precisamente esa sublimación, esa atracción-

¹⁴³ La amplitud de visión y proyección crítica y analítica de Ihab Hassan llama positivamente la atención, dado que su discurso contiene una gran distancia crítica teniendo en cuenta que muchos de los escritores objeto de su análisis por entonces aún vivían, como era el caso de Robert Lowell.

repulsión como proceso representado en el símbolo fundamental de la mofeta, la que posibilita la consecución del poema, la reafirmación existencial, la única afirmación en tiempo futuro cerrando el poema: “and will not scare”. Esta reafirmación positiva, asimismo, se encuentra cruzado por el mito de Prometeo, que se dispone como fuerza de oposición ante la fuerza dionisiaca del mito de Fausto. Esta interpretación viene, por otra parte, apoyada por el análisis de Robert Lowell en la segunda parte de su artículo, titulado “How the Poem Was Written”:

“Skunk Hour” was written backward, first the last two stanzas, I think, and then the next-to-last two. Anyway, there was a time when I had the last four stanzas much as they now are and nothing before them. I found the bleak personal violence repellent. All was too close, though watching the lovers was not mine, but from an anecdote about Walt Whitman in his old age. I began to feel that real poetry came, not from fierce confessions, but from something almost meaningless but imagined. I was haunted by an image of a blue china doorknob. I never used the doorknob, or knew what it meant, yet somehow it started the current of images in my opening stanzas. They were written in reverse order, and at last gave my poem an earth to stand on, and space to breath. (Lowell en Giroux 1987: 228)

Según Borges, “Escribir un poema es ensayar una magia menor. El instrumento de esa magia, el lenguaje, es asaz misterioso” (Borges 1977: 455). Lo que convierte al poema en un gran texto cultural es el proceso metatextual del mismo junto a los procesos de des-construcción de la identidad. El énfasis sobre el espacio físico, sólido, apoyado sobre los *pies* (donde se crea a su vez un juego entre alma y suela, “soles” – materia y espíritu), en las dos últimas estrofas, “march”, “on their soles”, “I stand on top”, “our back steps”, unido al segundo verso de la última estrofa “and breathe the rich air”, nos da la clave final para realizar la reflexión metapoética que encontramos pertinente en el poema. Si el símbolo fundamental del libro *The Dolphin* era el delfín, funcionando como “musa” inspiradora del poeta, “My Dolphin, you only guide me by surprise”, en el caso de la mofeta en “Skunk Hour” encontramos una especie de “metempsicosis” donde las mesetas imaginarias se cruzan en un potente proceso metatextual (ya que dicha “metempsicosis” posee de forma implícita el desarrollo de los procesos creativos). Al respecto, la

siguiente reflexión de Bachelard en su *Poética del Espacio* nos permite concluir que “subir la escalera en la casa de la palabra es, de peldaño en peldaño, abstraerse. Bajar a la bodega es soñar, es perderse en los lejanos corredores de una etimología incierta” (Bachelard, 1965 (1954): 183).

Mencionemos, por otra parte, que con la introducción de “La Noche Oscura” Eliot utiliza a San Juan de la Cruz como base estructural e intertextual:

[“East Coker”] es un poema de recuerdos y melancolías pensado en un pueblecito de Somerset, donde vivieron los antepasados de T. S. Eliot hasta emigrar a América. Las imágenes son más violentas, agrestes y nítidas que en “Burnt Norton”. La inevitable presencia de la oscuridad, “O dark, dark, dark. They all go into the dark”, se contrasta con unas vías que T. S. Eliot propone. Es aquí cuando T. S. Eliot incluye textualmente la fuente empleada, San Juan de la Cruz, en su “subida del Monte Carmelo”, queda reflejado como una auténtica solución. (Pérez Gállego 1992: 244)

En “Little Gidding”, como formante estructural de la secuencia poética como partitura en *Four Quartets* de T. S. Eliot, el sujeto sigue un viaje de profundización interior en dirección diametralmente opuesta a la ascensión exterior. La epifanía se produce en la conjunción del éxtasis espiritual y las circunstancias externas, la Noche Oscura, cuando el alma asciende a otro estado. Con el fin de traspasar la Noche Oscura, sin la cual tanto el conocimiento (recordemos que el proceso comienza con la meditación) como la salvación del alma son inviables, el sujeto busca respuestas en un ser superior, Dios (sin embargo, esta desembocadura imaginaria no es el caso de “Skunk Hour”). Dadas las particulares instancias cronotópicas – la noche y la ascensión – que caracterizan y envuelven a la epifanía, encontramos de nuevo en “Little Gidding” la paradoja estructural que viene marcando a la secuencia.

Freud identificaba con *Tánatos* una de las situaciones-límite opuesta a *Eros*. Para Kristeva es esta la fuerza que está en el fondo de toda actividad creadora de significados: “lejos de ser muda, la pulsión de muerte y su repetición es lo que habla, incluso es la que habla más, porque

ella renueva el hablar al mismo tiempo que lo amenaza con el cambio o la extinción” (Kristeva 1974: 611). Respecto a la paradoja, recordemos que en el poema de San Juan de la Cruz ya aparece como método retórico, estético y filosófico, tal como nos recuerda José C. Nieto:

[...] si la *Noche* es en realidad una alegoría o simbolismo de la experiencia mística de la “noche oscura del alma” hacia su ascenso de unión con Dios, o el Esposo Amado, entonces debería estar repleta de paradojas, ya que estamos en pleno plano trascendente, incomprensible e inefable del éxtasis y de lo Absoluto. (Nieto 1988: 132)

Bajo el prisma de la tradición de la poesía mística y concretamente el referente temporal de “la Noche Oscura”, la despersonalización relativa hacia la que tendía la poética de Eliot recobra ahora el camino de Prufrock en su afán de eludir las respuestas posibles. Esto es observable en los intentos y atisbos de autorreferencialidad, cicatrices históricas y corporales que se desprenden de *Four Quartets*.

Una versión anterior del poema “Skunk Hour” llevaba por título “Inspiration”, lo cual alude directamente a su cualidad metapoética. El efecto de la transfiguración en mofeta, así como su relación con el proceso creativo, eleva el bestiario al nivel simbólico, tal como sucede con el delfín en secuencias posteriores. Y es precisamente el proceso de transfiguración el que se enfatiza hacia el final del poema a través del verbo “glare”, potenciado a través de la inquietante sinécdoque y desviación semántica en “My headlights glare”.

En esta primera versión, los desplazamientos físicos que simbolizan los desplazamientos espirituales, o en otras palabras, el proceso que experimenta el yo en el desplazamiento desde el exterior hacia el interior no está tan marcado como en la última versión. No se trata de ver cual de las dos versiones es mejor o peor, sino de ver el proceso por el cual se llega a la versión final. Desde este punto de vista, esta primera versión ofrece algunas claves. Por ejemplo, observamos

que existe cierta premura por expresar la angustia existencial, tal como indica el primer verso. En la última versión este hecho está más elaborado en tanto en cuanto se observa un proceso a través del cual se va llegando a las diferentes conclusiones. Es lo que Robert Lowell ha descrito como “earth to stand on, and space to breathe” (Lowell en Giroux 1987: 225).

Inspiration

The season's ill;
yesterday Deer Isle fishermen
threw Captain Greenwright's wreaths into the channel
and wooed his genius for their race
in the yachtmen's yawls. A red fox stain
covers Blue Hill.

Beaten by summer,
I hear a hollow, sucking moan
inside my wild heart's prison cell;
the slow wave loosens stone from stone
by bleeding. I myself am hell;
I hate the summer,

but cannot move it.
My shades are drawn, my daylight bulb is on;
writing verses like a Turk,
I lie in bed from sun to sun –
there is no money in this work,
you have to love it.

On a dark night,
my old Ford climbs the hill's bald skull;
I look for love-cars. Lights turned down,
they lie together, hull to hull,
where the graveyard shelves on the town;
my mind's not right –

It's the moon's search,
all elbows, crashing on a tree,
downhill and homeward. My home-fire
whitens deadly and royally
under the chalk-dry and pure spire
of a Trinitarian church.

My headlights glare
on a galvanized bucket crumpling up –
a skunk glares in a garbage pail.
It jabs its trowel-head in a cup
of sour cream, drops its ostrich tail,

and cannot scare.

La inspiración comparte el ámbito onírico del sueño. El sueño es el material que elabora y reelabora el poeta como inventor de experiencias, creador de mundos alternativos, moldeador de mitos pasados, presentes y futuros, reescribiéndolos desde la instancia personal para reinventar el arquetipo, un proceso de universalización desde la subjetividad que puede mostrar caminos de relativas libertades. La poesía se configura así como un espacio mágico estableciendo otros parámetros cronotópicos donde los sentidos y la imaginación, la capacidad de simbolizar y la expresión poética, se conjugan para crear instantes de epifanía y auténtica revelación.

No queremos pasar página sin mencionar una de las fuentes en las que se inspira Lowell, desde nuestro punto de vista, para construir su cosmovisión de la inmensidad íntima. Aquí queremos leer a Kierkegaard en Lowell a través de tres ejes: la angustia, la yoidad como posibilidad, y los sentimientos de desesperación y la conceptualización de la culpa en Lowell. La angustia y la desesperación en relación con el existente y la teoría de la posibilidad de Kierkegaard conducen a una importante reflexión en torno al problema del yo y su libertad. En Kierkegaard la angustia es una cualidad psicológica del hombre que consiste en la percepción por la que el existente se reconoce como realidad abocada a infinitas posibilidades: así, es el sentimiento de lo posible. Por otra parte, el concepto de desesperación versa sobre una cualidad psicológica por la cual el hombre se percibe como realidad esencialmente desajustada y conflictiva. Este conflicto viene originado por ser el hombre una síntesis no lograda de alma-cuerpo, finito-infinito, necesidad-posibilidad.

Retornando a nuestra argumentación inicial, leemos en Kierkegaard una *Nostalgia del Absoluto*: la angustia es un concepto ambiguo vinculado ineludiblemente al mito de la Caída y los procesos de interiorización de la culpa. La angustia forma parte del ser del hombre, es inherente a

su condición humana. De esta forma, interpretemos la relación entre angustia, libertad, y culpa, utilizando patrones del Romanticismo partiendo del esquema interpretativo de que la yoidad es un proceso dialéctico, una síntesis de cuerpo y alma (Unamuno). En el artículo “Near the Unbalanced Aquarium” (1957) en referencia a su estancia en la cárcel, Robert Lowell se expresa irónicamente con resonancias shakespearianas:

Once, as we sat by the coke, the most venerable and mild of the Israelites stretched out his hand. Below him lay the town of Danbury, which consisted of what might be called filling-station architecture; the country was the fine, small rolling land of Connecticut. One expected to see the flash of a deer's white scut as it jumped a boulder wall by a patch of unmelted snow. My friend stretched out his arm, and said, 'Only man is miserable.' I told my doctor that this summed up my morals and my aesthetics. (Lowell en Giroux 1987: 362)

Partiendo de la perspectiva de que la angustia forma parte esencial del ser humano, la libertad entonces sufrirá los mismos efectos que cuando nos asomamos a un abismo – la elección como *abismo de lo posible*. En lo que al concepto del yo se refiere, debemos tener en cuenta que la síntesis de la que habla Kierkegaard – la unificación de los dos elementos, cuerpo y alma – no supone que el espíritu sea una realidad homogénea en la que se han superado las tensiones dialécticas entre los contrarios o la fragmentación del yo que se expresa en función de la estratificación de la yoidad. Las tensiones y conflictos perviven entre los absolutos: el alma y el cuerpo, la finitud y la infinitud, lo temporal y lo eterno, la necesidad y la libertad. Es esta contradicción la que genera en Kierkegaard el concepto de desesperación y angustia posicionando a ambos, Kierkegaard y Lowell desde el pensamiento romántico frente al realista.

En la creación del concepto de inmensidad íntima, en una profundización de los preceptos románticos, Robert Lowell va a acudir al proceso de transfiguración por el lenguaje poético y la construcción de un *antimito* conteniendo el principio de la supervivencia, la afirmación de sí mismo. Hemos visto cómo se produce la visión epifánica en la Noche Oscura a través del proceso de soledad existencial hacia el ritualismo y la transfiguración hacia la construcción simbólica del

mito de la supervivencia. Este proceso está relacionado con el concepto de *Canibalismo Textual*, ya que en los nexos intertextuales establecidos a lo largo del poema, y también a través del proceso acumulativo de la secuencia iniciado en “Beyond the Alps” hasta llegar a “Skunk Hour”, no se trata de meras alusiones a tradiciones y culturas anteriores, sino de una profunda incorporación a su ser, la construcción de un mito, personal primero y universal después, que incorpora toda una serie de mitos insertos en esas tradiciones culturales. Este proceso se desarrolla en función de la *Ecuación Trágica* subyacente al sistema imaginario que procede a la construcción del *Hero Demens*. De esta forma, el nuevo ente, este antimito que antepone su supervivencia ante todo lo demás, incorpora todo el poder y significado de los anteriores, formando así la inmensidad íntima como característica esencial de la yoidad.

4.6.1 Otra vuelta de tuerca: Antosalas y Trasfondos: Hacia la identificación del Bestiario: Skunk, Crow, Armadillo.

En este apartado correspondiente al análisis del poema “Skunk Hour” realizamos una reflexión a partir del análisis comparativo a raíz de dos artículos de Ted Hughes, el primero titulado “Poetry in the Making” enfocado sobre el poema “The Thought Fox”, y el segundo “Crow on the Beach”, donde explica el proceso de composición de su importante secuencia *Crow*, así como su reescritura y readaptación de la tradición del género *Trickster* a su propia visión contemporánea del mundo. Hughes realiza una comparación entre el llamado Black Comedy surgido tras la Segunda Guerra Mundial y el género *Trickster*. El análisis de los poemas

“Crow and the Birds” y “Crow on the Beach” como ejemplificación concreta del género nos permitirá observar las diferentes analogías con “Skunk Hour”.

Las características intrínsecas de “Skunk” como símbolo acercan el poema “Skunk Hour” a algunos poemas de la secuencia *Crow*. Sin embargo, el análisis de esta cuestión nos llevará aún más lejos en el sentido de la descripción de una visión del mundo, de la construcción de un sistema imaginario, de la realización de sensibilidades afines. Esta visión del mundo viene en todo caso unida a los actos de creación artística, lo cual caracteriza a estos textos como metaliterarios desde una profunda autoconciencia escritural, una activación de sistemas literarios y culturales existentes, todo ello filtrado por procesos de introspección y autocrítica.

Ted Hughes comienza su artículo “Crow on the Beach” con una reflexión sobre la aparición de la “Comedia Negra” tras la Segunda Guerra Mundial y prosigue con una caracterización del género *trickster* en oposición al género mencionado:

Black Comedy is the end of a cultural process, Trickster literature is the beginning. Black Comedy draws its effects from the animal despair and suicidal nihilism that afflict a society or an individual when the supportive metaphysical beliefs disintegrate. Trickster literature draws its effects from the unkillable, biological optimism that supports a society or individual whose world is not yet fully created, and whose metaphysical beliefs are only just struggling out of the dream stage. (Hughes 1994: 239)

Estas palabras dejan entrever a través del género *trickster* ciertas características que comparten el símbolo “Skunk” de Robert Lowell y “Crow” de Ted Hughes. En primer lugar, cabe mencionar la importancia de la expresión “struggling out of the dream stage”. Ese estado onírico, subconsciente, caracteriza el mundo de ambos símbolos, reafirmando lo más vital del ser en su desplazamiento existencial: “the unkillable, biological optimism”. En este contexto cabe destacar la característica de la relación entre estos poemas y el acto de creación poética en ambos casos. Rosenthal llega a definir la figura simbólica de *Cuervo* como “something like the burden of

metaphysical self-consciousness by which man questions or denies his own validity” (Rosenthal 1983: 464), donde destaca el término “self-consciousness”. Con referencia al símbolo de su propia creación, “Crow”, Ted Hughes lo definió como el emblema de “God’s nightmare’s attempt to improve on man”.

La búsqueda del nuevo sujeto contemporáneo, los juegos dialógicos, los procesos intertextuales, las expresiones de la esquizofrenia, la profundización en los conflictos creados por las zonas “oscuras” del ser humano, la misma subversión intertextual, el proceso de transfiguración y la creación del antimito, son conceptos y procesos que conectan los dos autores objeto del presente análisis:

[...] An ordinary ego still has to sleep and wake with some other more or less articulate personality hidden inside it, or behind it or beneath it, who carries on, just as before, living its own outlandish life, and who turns out, in fact, to be very poetic, but recognizably the same autonomous, mostly incommunicado, keeper of the dreams. Psychoanalysis simply re-drafted the cotenancy contract in the new language. But in the process it did slightly change some things. By shifting the emphasis of certain clauses, it confirmed this other self, this new-style possibly poetic self, in powers that had previously often been challenged[...]

But more important still, psychoanalysis re-established, as its first principle, the ancient and formerly divine first law of psychodynamics, which states: any communion with that other personality, especially when it does incorporate some form of the true self, is healing, and redeems the suffering of life, and releases joy. In this respect, at least, the new and desacralized world had ended up very close to the most archaic and spiritualized, where poetry from the true source was acknowledged to be divine because it heals, and redeems the sufferings of life, and releases joy. As if it secreted, in some drug-like essence, the ungainsayable reassurance of the Creator himself (Hughes 1994: 275).

El caso específico del poema titulado “Crow and the Birds” recrea una parodia de los sentimentalismos convencionales desde la subversión y transgresión de conceptos clave como la belleza. Aquí ataca en cuanto a forma y contenido tanto el lenguaje musical como las imágenes tradicionales de los pájaros, el *topos* del sentimentalismo convencional. Este tema es víctima ideal para las fauces del antimito “Crow”, que desde lo demoníaco cuestiona lo establecido utilizando la ironía y la parodia como sus mejores armas.

Podemos ilustrar estos procesos con los versos finales de ambos poemas:

“Crow and the Birds”: “Crow spraddled head-down in the beach-garbage, guzzling a dropped ice-cream.”

“Skunk Hour”: “A mother skunk with her column of kittens swills the garbage pail. / She jabs her wedge-head in a cup / of sour cream, drops her ostrich tail, / and will not scare.”

En el caso de “Crow and the Birds”, la figura central de la secuencia *Crow* aparece estratégicamente al final del poema, siendo el verso más largo, expansivo, y el único que no aparece introducido por conjunción o adverbio: se establece con fuerza a modo de conclusión donde se realza la inutilidad y la poca practicidad de la belleza visual y auditiva que expresan los pájaros. En este poema existe un obvio énfasis sobre “clear” situado tras los diferentes verbos que caracterizan la acción de los pájaros, produciendo rima interna, así como la acumulación de la imagen que contrastará con el último verso y utilizando el cambio brusco de perspectiva como ruptura. Respecto a este último verso, llama la atención la posición de la cabeza de “Crow”, “head-down”, caracterizado por el campo semántico de “beach-garbage” y “dropped ice-cream” que contrasta con el campo semántico relativo a los pájaros: “sun”, “moon”, “dewball”, “bud”, “rose-farm”, etc. Asimismo, cabe recalcar la cómica yuxtaposición en la caracterización de los pájaros con términos que hacen referencia tanto al ser humano, al mundo natural, al mundo artificial-industrial, así como las anomalías en la conexión de términos antitéticos: “owl-sail”, “tomorrows-conscience”, “bluetit-zipped clear of lace panties”, “rotovator”, “laundromat”, etc.

Tanto en Hughes como en Lowell, se produce una transfiguración del sujeto con la figura demoníaca de ambos animales releídos, reestructurados, y reescritos con ambigua simpatía. La referencia al *underground* contemporáneo aparece explícitamente como espacio marginal que irónicamente nutre al símbolo generando una nueva posibilidad, una continuación del proceso

existencial: “swills the garbage pail. / She jabs her wedge-head in a cup / of sour cream, drops her ostrich tail...”

Por diversas razones, el poema “The Armadillo” entra en un interesante juego dialógico con “Skunk Hour”. A raíz de las palabras del propio Robert Lowell, la crítica en general ha mencionado ampliamente este hecho. Sin embargo, no ha sido tal la preocupación por analizar en profundidad tanto el poema de Elizabeth Bishop, como ese diálogo entre ambos poemas que a su vez muestra la autonomía y la maestría de los mismos. Volviendo al artículo de Lowell, resaltemos sus palabras en relación con E. Bishop:

The dedication is to Elizabeth Bishop, because rereading her suggested a way of breaking through the shell of my old manner. Her rhythms, idiom, images, and stanza structure seemed to belong to a later century. “Skunk Hour” is modeled on Miss Bishop’s “The Armadillo”, a much better poem and one I had heard her read and had later carried around with me. Both “Skunk Hour” and “The Armadillo” use short line stanzas, start with drifting description, and end with a single animal. (Lowell en Giroux 1987: 227)

Tras releer estas palabras, queda la impresión de que Lowell se contiene, manteniéndose en la superficie de las cosas, probablemente con una combinación entre humildad e ironía. Ahora bien, tal como comenta él mismo respecto a *North and South*: “her dependence should not be defined as imitation, but as one of development and transformation” (Lowell en Giroux 1983: 77), palabras que podrían aplicarse acaso a ciertos procesos de la poética de Lowell. Resulta interesante que éste aluda a Kafka al hablar sobre el proceso de transformación en la poética de Elizabeth Bishop, proceso bajo el que subyace lo que denomina como “opposing factors”:

The first is something in motion, weary but persisting, almost always failing and on the point of disintegrating, and yet, for the most part, stoically maintained. This is mortality, memory, the weed that grows to divide, and the dawn that advances, illuminates, and calls

to work [...]The second factor is a terminus: rest, sleep, fulfillment, or death. This is the imaginary iceberg, the moon which the Man-moth thinks is a small clean hole through which he must thrust his head. (Lowell en Giroux 1983: 77)

Con este doble proceso en mente, podemos afirmar que el símbolo que ejecuta la acción contra la fuerza desintegradora (y purificadora) del fuego en un acto de rebeldía es el Armadillo. Sin embargo, aquí radica la ambigüedad, intencionada, ya que es igualmente propenso a la destrucción como el resto de los animales:

The Armadillo
[For Robert Lowell]

This is the time of year
when almost every night
the frail, illegal fire balloons appear.
Climbing the mountain height,

rising towards a saint
still honored in these parts,
the paper chambers flush and fill with light
that comes and goes, like hearts.

[...]

Last night another big one fell.
It splattered like an egg of fire
against the cliff behind the house.
The flame ran down. We saw the pair

of owls who nest there flying up
and up, their whirling black-and-white
stained bright pink underneath, until
they shrieked up out of sight.

The ancient owls' nest must have burned.
Hastily, all alone,
a glistening armadillo left the scene,
rose-flecked, head down, tail down,

and then a baby rabbit jumped out,
short-eared, to our surprise.
So soft! – a handful of intangible ash
with fixed, ignited eyes.

Too pretty, dreamlike mimicry!
O falling fire and piercing cry
and panic, and a weak mailed fist
clenched ignorant against the sky!

En primer lugar, llama la atención el trabajo sobre las referencias espacio-temporales, así como una progresiva inmersión en el mundo interior del hablante lírico, observable a través de la interpretación que realiza dicho sujeto respecto a la escena que describe. Este progresivo proceso introspectivo comparte estrategias con “Skunk Hour”, incluso en las primeras estrofas de “The Armadillo” encontramos breves explícitas intrusiones del sujeto del tipo “Once up against the sky it’s hard / to tell them from the stars”, anunciando ya la importancia de la compleja relación entre el exterior, la escena *objetiva* y la experiencia interior. La estrategia utilizada por Elizabeth Bishop se construye sobre una progresiva metamorfosis a través de un proceso de constantes *nacimientos* hasta llegar al solitario armadillo para, finalmente, en una ruptura de expectativas dar paso sorpresiva o bruscamente a un pequeño conejo descrito de forma oximorónica: “a baby rabbit jumped out, / *short eared*, to our surprise. So soft! – a handful of intangible ash / with fixed, ignited eyes”, expresando en este poema lo que Bishop calificó como “the always-more-succesful surrealism of everyday life.” La autora busca expresar una experiencia más profunda que la mera apariencia registrada por los sentidos. Se trataría, acaso, de revelar la vida latente bajo las cosas profundizando desde la superficie hacia el sótano, buscando en lo que tenemos ante nosotros los mecanismos de funcionamiento de la vida y los seres: se trataría, por lo tanto, de una mirada reveladora de lo interior y profundo a través de la invocación de lo cotidiano, de desentramar lo misterioso de aquello que se encuentra ante nosotros, aquí y ahora.

En la última estrofa del poema surge una ambigua reafirmación en “weak mailed fist / clenched ignorant against the sky” en una conclusión irónica (“ignorant”) que comparte circularmente las referencias ascensionales de las primeras estrofas. De esta forma, estos versos expresan un grito angustioso hacia el cielo, o hacia la nada, hacia el infinito o hacia los dioses, según la interpretación que se le quiera conceder, pero en todo caso muestra a través de esa

incursión irónica la impotencia del ser humano ante el destino o, tal vez, la imposibilidad de dar explicación a la existencia, quedando entonces como único refugio el abrazo concedido entre imaginación y poesía.

Desde esta perspectiva, las dos últimas estrofas se configuran como la clave interpretativa del poema. La penúltima estrofa, introducida por un cambio de perspectiva, “and then”, construye una escena que destaca por su, por invocar lo inmediato – el instante – implicando al lector con el hablante, “to our surprise”. La creación del oxímoron configura un choque potenciado por la distancia psíquica entre el hablante y el mensaje: “a handful of intangible ash”. Pero lo que se busca con esta descripción es la transcendencia de la imagen, se busca proveer de significados ulteriores a la experiencia vivida, a la escena que “estamos” observando. Se está creando así una escena que induce al miedo o al terror, y será extendida hacia la última estrofa donde contrasta la invocación a la sorpresa y la imagen terrible con la utilización de la ironía, de tal manera que se produce una fluctuación en la perspectiva. Para la creación de una imagen cuyo efecto sea el miedo o un sentimiento similar, es necesaria una perspectiva o distancia estrecha o mínima entre el hablante y el mensaje (observamos la proliferación de signos de admiración, especialmente en la última estrofa). En cambio, para la configuración de un mensaje irónico, esa distancia debe ser mucho mayor. Finalmente, estos contrastes entre lenguaje y perspectiva revelan el conflicto que experimenta el hablante.

Esta ambigüedad estructural concretada finalmente en esa reafirmación, el movimiento ascensional, el movimiento contrario – descenso hacia el mundo interior del sujeto –, los procesos de metamorfosis o transfiguraciones, las desviaciones semánticas, las contracciones del verso, los símbolos de los animales o el bestiario, son características y estrategias que comparten ambos poemas, “The Armadillo” y “Skunk Hour”. La implicación personal y la autoconciencia del desplazamiento y la soledad existencial que encuentra su consecución en la transfiguración

vital en mofeta convierte en esa expresión “exterior-interior” al poema “Skunk Hour” en lo que Rosenthal ha denominado como “an embodiment of his [the speaker’s] civilization” (Rosenthal 1967: 79). El poema de Elizabeth Bishop¹⁴⁴ podría funcionar como un interesante ejemplo caracterizador en sus procesos creativos de algunos mecanismos que también encontramos en Robert Lowell.

Si el escritor Jorge Luis Borges conseguía un efecto de “realismo mágico” a través de un proceso creativo cuya estrategia persigue la pesadilla del realismo, Elizabeth Bishop logra un efecto inquietante a través de esa misma estrategia, utilizando las realidades inmediatas no como un fin, sino como un medio para revelar en última instancia aquello de misterioso que contiene lo cotidiano. Sin embargo, el hecho de personalizar los desplazamientos a lo largo del proceso creativo logra dar un paso más allá cuya transfiguración del yo explicita finalmente aquello que planteaba el poema “Crow on the Beach” de Ted Hughes como transgresión y revisión del contenido e interpretación sentimental y vacío de un concepto tradicional de diversos significados simbólicos como el mar: “What could be hurting so much?”

La analogía entre el símbolo de la mofeta en el poema “Skunk Hour” y en “The Skunk” (*Field Work* 1979) de Seamus Heaney es especialmente interesante. Esta comparación permite observar la proyección de sentimientos y sensibilidades afines en contextos diferentes, resultado de la actividad alienadora de las sociedades actuales. El símbolo de la mofeta en Heaney aparece

¹⁴⁴ Gaston Bachelard en *La poética del espacio* realiza una interesante reflexión en torno a la imagen literaria a raíz de un fragmento perteneciente a D’ Annunzio. Bachelard reflexiona sobre las posibilidades de que imágenes concretas puedan contener en su cotidianeidad y su pequeño tamaño todos los misterios concentrados del universo: “la imagen literaria hace al alma bastante sensible para recibir la impresión de una absurda finura. Así, en una página admirable D’ Annunzio [en *El fuego*] nos comunica la mirada sin tormento un instante, proyecta una paz sobre el universo de otoño: “¿Han visto ustedes alguna vez, por la mañana, una liebre salir de los surcos recién abiertos por el arado, correr algunos instantes sobre la escarcha de plata, detenerse en el silencio, sentarse sobre sus patas traseras, levantar las orejas y contemplar el horizonte? Parece que su mirada apacigua el Universo [...] en ese momento es un animal sagrado al que hay que adorar”. (Bachelard, 1965 (1957): 247)

a la vez como musa y como pesadilla. Pero como pesadilla en el sentido que hemos comentado respecto a “The Armadillo” de Bishop. Heaney juega con lo misterioso contenido en lo cotidiano, y tal como ocurre en “Skunk Hour”, la noche es el momento adecuado para invocar una reflexión hacia el interior en relación con la actividad creativa. Resulta interesante cómo las descripciones fluctúan entre lo concreto y lo indefinido, logrando así un efecto misterioso y erótico que en último término caracteriza la actividad creativa:

And there she was, the intent and glamorous,
ordinary, mysterious skunk,
mythologized, demythologized,
snuffing the boards five feet beyond me.

It all came back to me last night, stirred
by the sootfall of your things at bedtime,
your head-down, tail-up hunt in a bottom drawer
for the black plunge-line nightdress.

Tal como habíamos visto en relación con el poema de Lowell, aquí aparece de nuevo la búsqueda de Heaney de los tesoros inencontrables que contienen las palabras: “subir y bajar, en las palabras mismas, es la vida del poeta” (Bachelard 1957: 183). Los versos “mythologized, demythologized, / snuffing the boards”, crean una relación espacial entre el yo y el símbolo. Queremos trazar así una línea que conecta el concepto de transformación a través de la imagen o el símbolo desde el Romanticismo hacia los poetas de la segunda posguerra. William Blake en *Las bodas del cielo y el infierno* nos recuerda el habitar de todo lo viviente, su núcleo oscuro, secreto, sagrado (Bachelard). Según Borges: “Keats, acaso incapaz de definir la palabra *arquetipo*, se anticipó en un cuarto de siglo a una tesis de Schopenhauer” (1977: 167). Como el ruiseñor de Keats, el tigre de Blake, el gato de Schopenhauer, la mofeta de Lowell, el cuervo de Hughes, el puercoespín de Galway Kinell, logran una intensidad a su vez calculada y espontánea

o impulsiva¹⁴⁵. Ese *otro* abstracto – arquetipo y bestiario – los ubica en una perspectiva donde cobran carácter de símbolos y arquetipos, donde su experiencia inmediata busca reconocer un código genérico que los signifique. Recordemos aquí el concepto poético de Galway Kinnell, quien defendía los procesos de trascendencia de todo acto poético alabando la auto-trascendencia en Whitman. La dimensión del arquetipo y del símbolo permite la desacralización de una situación determinada, tal como escribe Eliot en “Gerontion”, donde se produce una desacralización a través de la antítesis del símbolo frente al yo: “In the juvenescence of the year / came Christ the tiger; The tiger springs in the new year. Us he devours. Think at last / We have not reached conclusion, when I / Stiffen in a rented house. Think at last / I have not made this show purposelessly / And it is not by any concitation / Of the backward devils.” Un espacio donde habría que buscar a William Blake en T.S. Eliot.

4.6.2 Anti-Epílogo a “Skunk Hour”

La tarde fabricaba una soledad...
(Lezama Lima, *Paradiso*)

Robert Musil definió al poeta como “el hombre que tiene más conciencia de la irremediable soledad del yo en el mundo y entre los hombres”. Octavio Paz en un marco más general expresó: “El descubrimiento de nosotros mismos se manifiesta como un sabernos solos; entre el mundo y

¹⁴⁵ La primera estrofa del poema “The Porcupine” de Galway Kinnell dice así: “Fatted / on herbs, swollen on crabapples, / puffed up on bast and phloem, ballooned / on willow flowers, poplar catkins, first / leaf of aspen and larch, / the porcupine / drags and bounces his last meal through ice, / mud, roses and goldenrod, into the stubbly high fields.”

nosotros se abre una impalpable, transparente muralla: la de nuestra conciencia” (Paz 1993: 143). Ideas evidentemente románticas que perviven en el poeta moderno junto a la idea del “poeta condenado”. La angustia y el aislamiento se apoderan de la sensibilidad de mediados de siglo tras las revisiones de la Generación Perdida. La gran guerra destruye todas las estructuras y el nuevo sujeto salido de ella, aislado, desplazado, angustiado, se pregunta sobre su espacio, su identidad¹⁴⁶. Recordemos la poesía de Auden de finales de los años cuarenta, leyendo la llamada *Época de la angustia* o las poéticas de Delmore Schwartz o Randall Jarrell.

Podemos considerar los poemas “Damned” de John Berryman y “Wodwo” de Ted Hughes, poemas afines a “Skunk Hour”. Son poemas que hablan de la soledad del poeta y de su propia búsqueda y reafirmación en un entorno que le es hostil, así como de su lucha contra los interrogantes del destino. Estos poemas también reflejan una intensa preocupación metapoética. La búsqueda del poeta se refleja en el mismo acto literario, en la palabra.

El poema que culmina y da nombre a la secuencia *Wodwo* funciona según la actividad de tres ejes estructurales. En primer lugar, observamos un eje que orbita en torno a un interrogante marcado desde el primer verso y que se va repitiendo ritualmente a lo largo del poema: “what am I?” Es, por tanto, un interrogante que desplaza la cuestión ontológica de quien hacia el qué. Este primer eje entronca su poderoso mecanismo con la idea de la libertad y la alienación, marcado por su campo semántico: “freedom”, “I’ve no threads fastening”. Es un ejemplo ilustrativo del pensamiento nómada de Gilles Deleuze: “not rooted but dropped”. La palabra poética se

¹⁴⁶ Paralelamente, Ihab Hassan se refiere así a los caminos que adopta la ficción de posguerra: “Moving in time, the postwar novel also recognizes the enormous diversity of American culture viewed at any given moment as a spatial artifact. His dominant aspect is that of the rebel-victim. He is an actor but also a sufferer. Almost always, he is an outsider, a demonic or sacrificial figure, anarchic, grotesque, innocent or clownish, wavering still between martyrdom and frenzied self-affirmation. Thus, the rebel-victim incarnates the eternal dialectic of the primary Yes and the everlasting No; and his function is to create those values whose absence in culture is the cause of his predicament and ours” (Hassan 1973). Palabras que recuerdan el ensayo de Robert Lowell titulado “Art and Evil”.

manifiesta como vía de conocimiento – *iter cognoscitivo* –, como herramienta para el acercamiento a la verdad, una verdad que no puede ser razonada, sino que debe ser revelada en un acto visionario. El surgimiento del yo desde la marisma ha sido un proceso que hemos visto con referencia a las secuencias de nuestro segundo capítulo, especialmente en lo que se refiere a la poética de Ted Roethke, así como la búsqueda de un lenguaje, de una voz para expresar esa identidad.

Interesantemente, son los ejes formantes de *El Innombrable* de Samuel Beckett: “el silencio, hablar del silencio, antes de penetrar en él, esto ya lo dije, no sé, cada instante estoy en él, cada instante salgo de él para hablar, hablando estoy en él, si es que soy yo el que habla, y no soy yo, procedo como si fuera yo”. Con la publicación de su trilogía, es posible que Beckett quisiera discurrir sobre la idea de la circularidad de la experiencia humana. En el ciclo, el individuo sufre un proceso de degradación, de destrucción, incluso de transfiguración. Beckett invoca en la construcción del ciclo de la experiencia humana la transfiguración del sujeto, intentando eliminar las jerarquías hasta la deshumanización del individuo, hasta su proyección en el margen. Recordemos que en la Edad Media se consideraba que el loco, el niño, y el anciano, eran los personajes en posesión de la verdad, pero no de una verdad (dramática) que dependía de la razón y la lógica sino que se dejaba colgar desde las visiones, desde los sueños, ámbitos o espacios que comparte el poeta. Se trataba de una verdad alternativa a la verdad jerarquizada por la religión y el sistema de Estado feudal.

En el ciclo beckettiano, como exponente de su cosmovisión, acaso los objetivos del hombre pierden su sentido, y lo que importa es que el hombre diga, incluso en las peores condiciones imaginables: “existo y sobrevivo a mi manera”. Este proceso se ve reflejado y refractado en el lenguaje mismo, en los sonidos y los silencios, en el carácter metaliterario de los relatos de Beckett, así como en las secuencias líricas que venimos analizando. En el *Innombrable* la

configuración sintáctica sigue pautas diferentes a las de la lógica y la coherencia, buscando la posibilidad de la revelación a través del acto ritual. Si observamos el poema “Wodwo” de Ted Hughes, ocurre algo similar, ya que el poema sigue el proceso de búsqueda de la mente y la sensibilidad que habla, un individuo o animal indefinido, un ser alienado, un ser en el margen, que intenta a través del rito sostenerse en algo: “roots, roots, roots”.

4.6.2.1 “Skunk Hour”: La Inmensidad Íntima.

A modo de introducción a nuestro siguiente apartado cuyo objeto es la poética del espacio en *Life Studies*, concluimos nuestro análisis de “Skunk Hour” en relación con “All Soul’s Night” en el contexto de *The Tower* de Yeats. Queremos incidir en la idea de que en “Skunk Hour” Robert Lowell elabora la idea bachelardiana de la dialéctica de lo de dentro y lo de fuera en toda su inmensidad. La primera parte de este poema se caracteriza por enfatizar el espacio de la casa, y la segunda, por la interpretación del espacio como infinito, como universo, donde el espacio interior sirve de exponente del espacio exterior. Cuanto más sube el sujeto físicamente (ascensión) más desciende en las profundidades del yo buscando los orígenes en el mito y su inscripción: el rito, la hora de la mofeta. Volvamos brevemente al artículo de Robert Lowell sobre su poema “Skunk Hour”:

I began to feel that real poetry came, not from fierce confessions, but from something almost meaningless but imagined. I was haunted by an image of a blue china doorknob. I never used the doorknob, or knew what it meant, yet somehow it started the current of images in my opening stanzas. (Lowell en Giroux 1987: 228)

“Skunk Hour” se erige como la culminación del proceso de relación entre la casa y el universo como representación imaginaria de una poética del espacio. Este fragmento citado perteneciente a Robert Lowell, llama la atención por diversas razones. En primer lugar, saca a

relucir la autoconciencia de lo que “poesía verdadera” significa, dejando entrever una cierta fusión de elementos procedentes de la inspiración y la imaginación. En este sentido, es significativa la expresión “meaningless but imagined”, donde se enfatiza una aparente raíz onírica e irracional como fuente inspiradora del poema. En segundo lugar, la utilización del verbo “haunted” implica un sentimiento de ansiedad y angustia que tampoco obedece a razones lógicas. “Skunk Hour” es un buen ejemplo de que el conocimiento buscado y expresado en los procesos poéticos no es un conocimiento que obedece a motivos lógicos, sino intuitivo e imaginativo, que “comparte con la intuición gnoseológica¹⁴⁷ la aprehensión inmediata de una realidad que se vislumbra y se vive, de manera misteriosa, sin la mediación de la lógica” (Bertelloni 1997: 23). Finalmente, la imagen de la que nos habla Lowell, “doorknob”, nos lleva directamente a la noción de espacio de Bachelard: “la puerta es todo un cosmos de lo entreabierto” (Bachelard, 1965 (1957): 261). Robert Lowell parece querer expresar que tras activar ciertos mecanismos que tienen que ver con procesos oníricos, intuitivos, imaginativos, subconscientes, es decir, un material latente en el nivel profundo del ser, surge traducido al lenguaje y al abrir la puerta “entonces un destino se dibuja” (Bachelard, 1965 (1957): 261).

“Skunk Hour” revela una inmensidad íntima potenciada por la actividad ritual del símbolo reinante, “mother skunk”: a través del misticismo de la ascensión se invoca un proceso donde la palabra, en último término, se torna en experiencia. Es este tratamiento de la experiencia la que evita caer en una abstracción o misticismo vano. En este sentido el poema se acerca a los versos de Ungaretti, “M’illumino / d’immenso” (“Me ilumino / de inmensidad”), insertando el verso en

¹⁴⁷ El conocimiento “gnoseológico” (*gnosis*) se considera como un modo de conocimiento que llevaba al saber absoluto por un camino no exclusivamente racional o intelectual, y privilegió el acercamiento de tipo místico, en el cual lo absoluto se revela en diferentes especies de éxtasis (Bertelloni 1997). Se diferencia, así, del conocimiento “epistemológico” (*episteme*) cuyo camino del conocimiento fue el *logos*, fundamentado, entonces, en la dimensión deductiva. Sin embargo, no por ello debemos considerar ambos tipos de conocimiento como sistemas opositivos, sino, siguiendo a Bertelloni, “es en su punto de conjunción donde hay que buscar la funamentación del *iter* cognoscitivo poético” (Bertelloni 1997: 23).

la tradición mística para experimentar el infinito. Ambos poetas, Lowell y Ungaretti, invocan lo intangible a través de la imagen poética¹⁴⁸ que se impone como una enorme carga expresiva produciendo una emoción estética y vivencial cada vez más profunda que, en vez de agotarse, nos lleva siempre más cerca del abismo oceánico que nos acecha. Se está expresando la inmensidad desde la intimidad a través de la palabra poética.

4.7 *Life Studies: Hacia una Poética del Espacio.*

*Maybe God has a house.
But not here.*
(Ted Roethke, "Where Knock is Open Wide")

Bachelard concreta la noción de espacio en la noción de casa. Entiende este espacio como un universo construido por la imaginación¹⁴⁹, donde el ser "vive la casa en su realidad y en su virtualidad, con el pensamiento y los sueños" (Bachelard 1957: 35). Desde esta perspectiva, toda referencia espacial tiene valor de "onirismo constante". La casa como espacio habitable remite a un origen inmemorial y mitológico donde memoria e imaginación se encuentran esencialmente

¹⁴⁸ Entendemos el concepto de "imagen" bajo la definición de Gilbert Durand: "La imagen, sea el que sea el lugar en que se manifiesta, es una especie de intermediaria entre un inconsciente inconfesable y una toma de conciencia confesada. Así es que tiene el estatus de un símbolo, el tipo mismo del pensamiento indirecto en que un significante confesable remite a un significado oscuro". (Durand 2000: 54)

¹⁴⁹ Un ilustrativo ejemplo es la construcción espacial física y psíquica en la obra *Paradiso* del escritor cubano Lezama Lima; como ejemplo: "La casa se desazonaba. La tarde fabricaba una soledad, como la lágrima que cae

asociadas. Según Bachelard, memoria e imaginación constituyen una “comunidad del recuerdo y de la imagen”. Es en los sueños donde se revive la casa, donde es posible la invocación de la infancia en toda su realidad, permitiéndonos “revivir recuerdos de protección” en lo que Bachelard llama la “Infancia Inmóvil”. Es por ello que el recuerdo viene unido a valores oníricos cuando evocamos los recuerdos de la casa. Pero, prosigue Bachelard, “en los poemas, tal vez más que en los recuerdos, llegamos al fondo poético del espacio de la casa” (1965 (1957): 37).

El objeto del análisis de Bachelard contiene algunas claves para la interpretación de la poética del espacio en Robert Lowell:

Debemos demostrar que la casa es uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre. En esa integración, el principio unificador es el ensueño. El pasado, el presente y el porvenir dan a la casa dinamismos diferentes, dinamismos que interfieren con frecuencia, a veces oponiéndose, a veces excitándose mutuamente. La casa en la vida del hombre suplanta contingencias, multiplica sus consejos de continuidad. [...] Es cuerpo y alma. (Bachelard, 1965 (1957): 38)

La importancia de la materia y su simbolismo es un factor decisivo en el poema “My Last Afternoon With Uncle Devereux Winslow”: “earth and lime” nos remiten a valores primigenios. Este proceso viene unido en la poética de Robert Lowell a la estrategia de la eternización en el presente: fosilizar en una espiral continua el pasado proyectando la imaginación en el *ensueño* bachelardiano. Esa materia primigenia, mitológica, ese calor primero y original, es uno de los formantes fundamentales del “paraíso imperfecto” que Lowell encontraba en la casa de su abuelo¹⁵⁰. Pero es la segunda parte de *Life Studies* la que Lowell dedica a la ampliación de su poética del espacio preparando el desarrollo posterior de la misma en los poemas de las siguientes secciones.

de los ojos a la boca de la cabra. Y el recuerdo de aquellos sucesos desagradables, de los que nadie hablaba, pero que latían por la tierra, debajo de la casa” (Lezama Lima, 1993 (1966): 124)

De esta forma, “91 Revere Street” se conforma como ampliación y complemento en prosa de todo aquello que se construye en los poemas. En “91 Revere Street” confluye de forma inequívoca la construcción de la poética del espacio y la poética del nombre, siendo el ejemplo más transparente del concepto de casa como universo. La casa representa el espacio donde deambulan los recuerdos, donde cobran forma, donde nuestros “recuerdos hallan refugios cada vez más caracterizados” (Bachelard, 1965 (1957): 38). Es en la memoria, en el “teatro del pasado” (Bachelard 1965) donde se revive el teatro de la vida. En “91 Revere Street” Robert Lowell recrea a través de ese teatro del pasado una autoindagación en los espacios íntimos desde una ironía estructural aplastante. Pero únicamente a través de la “imagería” puede Lowell entrar en su historia, en su genealogía personal, aunque no puede desprenderse de ella. Bachelard define el toponálisis como “el estudio psicológico sistemático de los parajes de nuestra vida íntima”, conectando en su epistemología los medios fenomenológicos y los psicológicos tan característicos en este autor.

Es el espacio el que permite que la imaginación y la memoria fijen la espiral del universo íntimo. Recuperemos el siguiente fragmento donde encontrábamos localizada la idea de la fijación del recuerdo descrito por Bachelard:

Major Mordecai Myers' portrait has been mislaid past finding, but out of my memories I often come on it in the setting of our Revere Street house, a setting now fixed in the mind, where it survives all the distortions of fantasy, all the blank befogging of forgetfulness. There, the vast number of remembered *things* remains rocklike. Each is in its place, each has its function, its history, its drama. There, all is preserved by that motherly care that one either ignored or resented in his youth. The things and their owners come back urgent with life and meaning – because finished, they are enduring and perfect. (“91 Revere Street”)

¹⁵⁰ En este sentido encontramos fuertes analogías con el principio motor de la poética de Lezama Lima, elaborado en su novela *Paradiso*, donde elabora una compleja poética basada en la imagen.

Aquí observamos el énfasis en la casa como espacio existencial donde “los recuerdos de las antiguas moradas se reviven como ensueños, las moradas del pasado son en nosotros imperecederas” (Bachelard, 1965 (1957): 36). Nada más explícito que la afirmación sobre la casa en “91 Revere Street” como “a setting now fixed in the mind”. Pero la evocación del espacio no se detiene aquí, sino que profundiza en el mundo de los objetos que Lowell incluso se detiene a realzar en cursiva, “the vast number of remembered *things*”. En términos bachelardianos, Robert Lowell está invitando al lector a “leer la casa” y a “leer los objetos”. Es en los objetos donde encontramos la proyección concentrada de los parámetros y vacíos que perviven como posos del recuerdo. Las palabras invocan las resonancias que en el futuro por venir iban a conceder textura al abrazo entre la memoria y la imaginación. Las palabras contienen la clave para desenmascarar lo misterioso que yace mansamente, pero potencialmente sublime, bajo lo cotidiano y que al ser invocadas y evocadas en el recuerdo experimentan una prodigiosa transfiguración en la mente del sujeto hasta que se revelan en toda su apoteósica complejidad:

My father's favorite piece of den furniture was his oak and “rhinoceros hide” armchair. It was ostentatiously a masculine, or rather a bachelor's, chair. It had a notched, adjustable back; it was black, cracked, hacked, scratched, splintered, gouged, initiated, gunpowder-charred and tumble-ringed. It looked like pale tobacco leaves laid on dark tobacco leaves. I doubt if Father, a considerate man, was responsible for any of the marring. The chair dated from his plebe days at the Naval Academy, and had been bought from a shady, shadowy, roaring character, midshipman “Beauty” Burford. Father loved each disfigured inch. (“91 Revere Street”)

En este fragmento encontramos un momento de concentración objetual, un proceso que se concentra en el objeto, el sillón del padre, al cual el hablante transfiere altas dosis de psiquismo. Y aquí leemos un proceso definitivamente romántico, específicamente la idea de que los objetos sensibles reflejan la conciencia: la mente, los sentimientos, proyectan una “luz” sobre los objetos

que se encuentran “arranged in the colours and seen through the medium of the imagination set in action by the feelings” (Mill en Abrams, 1971 (1953): 54).

Desde esta perspectiva, M. H. Abrams construye su discurso sobre la revolución que supuso el Romanticismo en función de la metáfora de la “lámpara”, representando la actividad iluminadora de la mente, los sentimientos, y el espíritu, ejemplificado fundamentalmente en los poetas más importantes del Romanticismo inglés. Así, Abrams crea un texto de referencia fundamental para comprender la incidencia e importancia de este movimiento en nuestros días. Gaston Bachelard fundamentaría su discurso sobre esta cosmovisión.

En “91 Revere Street” se está creando una poética del espacio caracterizada por la soledad del narrador que expresa su alienación del mundo que le rodea, sobre todo el mundo más íntimo. Este yo textual, el niño-personaje, busca los rincones de la casa como refugio ante la hostilidad externa. Bachelard expresa que “todo rincón de una casa, todo rincón de un cuarto, todo espacio reducido donde nos gusta acurrucarnos, agazaparnos sobre nosotros mismos, es para la imaginación una soledad, es decir, el germen de un cuarto, el germen de una casa” (Bachelard, 1965 (1957): 171). Es de nuevo en el espacio nocturno cuando Lowell va a buscar, desde su intimidad, desenmascarar la cotidianeidad del otro, en este caso de sus padres. Para ello el narrador elige el rincón más adecuado de la casa. Entonces la yoidad, la casa, y la noche se alían y juntos proceden a la búsqueda de respuestas:

All day I used to look forward to the nights when my bedroom walls would once again vibrate, when I would awake with rapture to the rhythm of my parents arguing, arguing one another with exhaustion. Sometimes, without bathrobe or slippers, I would wriggle out into the cold hall on my belly and ambuscade myself behind the banister. (“91 Revere Street”)

A lo largo de toda la sección que Lowell dedica a los problemas que surgían entre sus padres, “I felt drenched in my parents’ passions”, enfatiza de forma precisa el efecto que producía

en él las discusiones, los tonos, las palabras, expresando incluso que recuerda frases completas de diversas escenas. Este hecho contrasta con su búsqueda de soledad donde reina el silencio invocado por el rincón personal: “si se recuerdan las horas del rincón, se recuerda el silencio, un silencio de los pensamientos” (Bachelard, 1965 (1957): 172). Ese rincón como lugar secreto y seguro, el espacio de la inmovilidad, se erige entonces como un puente entre lo exterior y lo interior, un espacio que se construye como una “ilustración para la dialéctica de lo de dentro y lo de fuera” (Bachelard, 1965 (1957): 172).

Bachelard nos da la clave para conectar la poética de Robert Lowell con la de Baudelaire y Rilke, poetas que tuvieron una gran importancia en la construcción del sistema imaginario de Robert Lowell, tal como analizamos en los capítulos dedicados al universo elegíaco en la poética de Lowell. Ahora nos interesa resaltar la idea expresada en un verso de Noël Arnaud que cita Bachelard: “Yo soy el espacio donde estoy”. Desde aquí Bachelard utiliza el ejemplo de Rilke, “Mi vida sin mí” para concluir su primera sección dedicada a “los rincones”: “ ‘Bruscamente, un cuarto con su lámpara se puso enfrente de mí, casi palpable en mí. Ya estaba yo arrinconado en él, cuando las contraventanas me sintieron, se cerraron’. ¿Cómo decir mejor que el rincón es el casillero del ser?” (Bachelard, 1965 (1957): 173). Pero cuando Lowell-niño se enfrenta al “otro” situado en su rincón, se confronta entonces violentamente a su soledad y se le revela el rincón propio en todo su misterio, obligándole a salir de sí mismo¹⁵¹: “for a whole month he was in quarantine and forced to play by himself in a removed corner of the Public Garden” (“91 Revere Street”).

¹⁵¹ Véase el poema “Open House” (*Open House* 1941) de Ted Roethke: “My secrets cry aloud. / I have no need for tongue. / My heart keeps open house, / My doors are widely swung.[...]” Este poema de Roethke se caracteriza por una personificación del espacio, donde el cuerpo asimila ese espacio que se define como “abierto”, “naked to the bone”, que en el acto de abrirse proyecta toda la angustia interior. Véase la desviación semántica y sintáctica en “My heart keeps open house”, así como la sinécdoque en “My secrets cry aloud”. Por otra parte, las teorías de Paul de Man son especialmente relevantes en lo que al disfraz del pensamiento se refiere en el verso “Myself is what I wear” (segunda estrofa).

Robert Lowell con la escritura de “91 Revere Street” está activando los principios de Bachelard sobre la poética del espacio, la teoría de la casa, los rincones, y la dialéctica de lo de dentro y lo de fuera, para *decir* sus silencios. Las teorías fenomenológicas de Bachelard han sido revisadas y actualizadas a lo largo de las últimas décadas del siglo veinte. Recordemos, por ejemplo, a Gilbert Durand, figura máxima de la antropología hermenéutica, quien a través de reconocimiento propio expresó que Gaston Bachelard se encuentra entre sus maestros junto a Jung, Max Weber, o Lévi Strauss. Nos interesa resaltar este hecho ya que la obra *Psicoanálisis del fuego* de Bachelard data de 1938, y *La Poética del espacio* de 1957. Estas obras se encontraban en debate a mediados de siglo influyendo de forma más o menos potente en los escritores de la segunda posguerra, en muchos casos filtrado también a través de los simbolistas franceses.

Existe una calculada tensión entre la poética del nombre y la poética del espacio, desplegada a lo largo de la prosa de “91 Revere Street”. En esa tensión se revelan los niveles textuales cuya información se encuentra manipulada en función de la construcción de las ficciones del yo siempre en relación con el otro. Amalia Rodríguez Monroy precisa esta idea referente al proceso que relaciona al “sujeto” con el yo y el “otro” en la construcción del imaginario verbal:

En el proceso, va forjándose el yo, movimiento dialógico del texto que al decir Yo dice “otro”. Esta noción bajtiniana, muy próxima a la visión que del narcisismo elabora la teoría psicoanalítica, su pone que la estructuración imaginaria del yo se efectúa alrededor de la imagen especular del cuerpo propio, es decir, de la imagen del otro. Esa identificación implica la estricta reciprocidad del yo y el otro. En efecto, como observa Lacan, y los textos lowellianos ilustran, en toda relación narcisista el yo es el otro y el otro es yo. (Rodríguez Monroy 1997: 109)

En este sentido, volvemos a observar la esencia circular del proceso, el cual analizaremos en el apartado siguiente. En este momento nos interesa recalcar que el espacio de la casa

representa y encarna una extensión del espacio verbal dialógico. De esta forma, la prosa de “91 Revere Street” fija los patrones que van a regir los diferentes niveles de los poemas de la cuarta parte de *Life Studies*. Debemos tener en cuenta, no obstante, que el tratamiento de la información por parte de Robert Lowell, quien hace uso de la prosopopeya para representar su cosmovisión, implica una transformación subjetiva del espacio.

Paul de Man en su estudio “Autobiography as Defacement” expone sus teorías acerca del género “autobiográfico” y su método de análisis. Aquí quisieramos incidir en el énfasis que De Man concede al tropo de la autobiografía, la prosopopeya. En este sentido, expresa que por su mediación (la prosopopeya) “un nombre, como en el poema de Milton, resulta tan inteligible y memorable como un rostro”: “Our topic deals with the giving and taking away of faces, with face and deface, *figure*, figuration and disfiguration.” La traducción de esta frase es peligrosa, ya que se juega con los múltiples sentidos de *figure*, sin embargo, lo que nos interesa aquí es el proceso hacia el que apunta el autor:

El lenguaje denunciado con tanta violencia es el lenguaje de la metáfora, de la prosopopeya y de los tropos, el lenguaje solar de la cognición que hace a lo desconocido accesible a la mente y a los sentidos. El lenguaje de los tropos [que es el lenguaje especular de la autobiografía] es realmente como el cuerpo, el cual es como las vestiduras, pues es el velo del alma como el ropaje es el velo protector del cuerpo. (Man 1984: 117)

Léase aquí la importancia decisiva del término “garments” en la intervención de Edgar en *King Lear* IV.6.10. Una obra de profunda reflexión sobre el poder y la locura, el silencio y su verbalización, y en el contexto que nos ocupa, sobre el disfraz y la palabra. Recordemos que el término “prosopopeya” viene del griego y significa originalmente la figuración del rostro o de la persona. Como figura retórica se identifica como aquel objeto inanimado que aparece representado con la habilidad del lenguaje, siendo en este sentido una extensión o variación de la personificación. Sin embargo, tradicionalmente, han existido y existen otros usos de la figura

retórica, sobre todo aplicados a personas. Recordemos, por ejemplo, la utilización de la prosopopeya en el inicio de *Hamlet* donde se personifica al fantasma del padre de Hamlet. En los casos de los modos de poesía confesional y meditativa es corriente la utilización de la prosopopeya en la creación de hablantes o sujetos ficticios bajo la búsqueda de un efecto de verosimilitud. En el caso de monólogos dramáticos encontramos la variante de la *ethopeya*, como es el caso del poema “The Mills of the Kavanaughs” de Robert Lowell.

“El ser del hombre es un ser desfijado. Toda expresión lo desfija. En el reino de la imaginación, apenas se ha *anticipado* una expresión; el ser necesita otra, el ser debe ser el ser de otra expresión” (Bachelard, 1965 (1957): 253). Estas palabras de Bachelard que anticipan ciertos postulados de Roland Barthes y Foucault, se aplican a la espiral del ser que evoca Robert Lowell en su poética. Nos interesa aquí la utilización de la imagen de la casa como instrumento de topografía para proceder a dibujar una genealogía de la intimidad del pasado a través de los poemas de *Life Studies*.

Los ejemplos en *Life Studies* son múltiples, nos limitaremos sin embargo a transcribir algunos ejemplos significativos que nos permitirán llegar a ciertas conclusiones oportunas, partiendo de la óptica de Gaston Bachelard para relacionar la imagen de la casa con el simbolismo del universo¹⁵²:

¹⁵² Por otra parte, evidentemente todos los elementos que se conjugan formando la poética del espacio son importantes. En el análisis del poema “Waking in the Blue” hemos realizado una aproximación a la estética de lo oculto y su especial tratamiento que le concede Lowell en su poesía. En este apartado nos interesa fundamentalmente la utilización de la casa como instrumento de topografía. En el siguiente apartado culminamos la indagación en la poética del espacio en *Life Studies* con un acercamiento a la fenomenología de lo redondo, comparando las estrategias que activa Robert Lowell, con otros autores como, Ted Hughes, y Robert Creeley.

“91 Revere Street”:

- 1- In 1924 people still lived in cities. Late that summer, we bought the 91 Revere Street house, looking out on an unbuttoned part of Beacon Hill bounded by the North End slums, though reassuringly only four blocks away from my Grandfather Winslow’s brown pillared house at 18 Chestnut Street. [...] From one end to the other, houses kept being sanded down, repainted, or abandoned to the flaking of decay. Houses, changing hands, changed their language and nationality.
- 2- The outside of our Revere Street house was a flat red brick surface unvariated by the slightest suggestion of purple panes, delicate bay, or triangular window-cornice – a sheer wall formed by the seamless conjunction of four inseparable façades, all of the same commercial and purgatorial design. Though placed in the heart of Old Boston, it was ageless and artless, an epitome fo those “leveler” qualities Mother found most grueling about the naval service. 91 Revere Street was mass-produced, *regulation-issue*, and yet struck Boston society as stupidly out of the ordinary.
- 3- Each night he shifted back into his uniform, but his departures from Revere Street were so furtive that several months passed before I realized what was happening – we had *two* houses! Our second house was the residence in the Naval Yard assigned to the third in command. It was large, had its own flagpole, and screen porches on three levels – yet it was something to be ashamed of. Whatever pomp or distinction its possession might have had for us was destroyed by an eccentric humiliation inflicted on Father by his superior, Admiral De Stahl, the commandant at Charlestown.

La casa en “Revere Street” se describe primero desde una perspectiva frontal – la interpretación del hijo respecto a la existencia del padre – como exponente de un fracaso. En esta sección en prosa se explicita la extensión del espacio vital de la madre quien convenció al padre para que dejara la vida militar y se dedicara a la vida civil. La memoria recuerda el hecho como una debilidad de la persona del padre quien se encuentra subyugado a la histeria de la madre. Recordemos que esta es la interpretación bajo la óptica del personaje Lowell-niño quien observa desde sus rincones particulares, agazapado en su soledad, en sus silencios y sus secretos. Pero también es la extensión, por contraste, del espacio vital del niño desde una perspectiva oblicua, quien únicamente se encuentra cómodo en los rincones, los lugares desde donde puede observar en soledad y regocijarse en los sonidos de las palabras, en la magia de los nombres, en las discusiones de sus padres, pero también en los silencios – unos silencios invocados por la memoria, el teatro de los sueños (es lo que denominamos transformación subjetiva del espacio). Finalmente, es la extensión del espacio de la madre, como victoria sobre la pasividad del marido.

La casa nos permite leer la inscripción de tres cuerpos distintos vistos desde la óptica de un ojo arrinconado y sensible. Según Bachelard, “la casa adquiere las energías físicas y morales de un cuerpo humano” (Bachelard, 1965 (1957): 78). Robert Lowell, a través de la descripción de la casa, del interior y del exterior, y de las escenas que ocurrieron fuera y dentro de ella, expresa el mundo, su mundo particular, buscando la complicidad del lector. Bachelard, hablando de la novela *Malicroix* de Henri Bosco, concluye que “la casa remodela al hombre” profundizando de la lectura social a la lectura cósmica (Bachelard, 1965 (1957): 79).

La referencia absoluta para el niño viene explicitado en “91 Revere Street” a través de la importancia del mundo del abuelo en su sistema imaginario. La casa del abuelo, la mansión, es una extensión de su espacio vital, el espacio de regocijo del nieto en toda su amplitud. La casa del abuelo es el refugio, y ya no simplemente algunos rincones localizados como en la casa del padre. La casa también es el espacio donde viene definida la identidad: “houses, changing hands, changed their language and nationality” (“91 Revere Street”), donde observamos en la personificación de la casa, la casa como cuerpo, como entidad viviente en la imaginación. Aquí es donde radica la tensión entre la poética del nombre y la poética del espacio tan característica de *Life Studies*. Esta tensión, asimismo, está en relación directa con el mundo de los objetos, con la miniatura como objeto que contiene concentrado toda la cosmología del adentro y afuera. Una idea que nos remite a George Steiner:

Hasta el pensamiento más abstracto, en cuanto se verbaliza...exhibe su idiolecto: adquiere “una residencia, un nombre”. A mi entender, no hay nada más fascinante ni tan conducente a la hermenéutica como la decisión de observar, de elucidar la “intertextualidad” de la filosofía y la poética, de escuchar la música que habita en el pensamiento (Steiner 1995: 19)

Y aquí el verbo (concepto) “habitar” es absolutamente decisivo. En el segundo ejemplo, la descripción se desplaza hacia el “mundo exterior”, la zona de afuera de la casa. La calle Revere

es descrita como exponente de mediocridad, cuya idiosincrasia viene definida por la negación o ausencia de calificativos: “ageless”, “artless”. Por tanto, la zona exterior de la casa se caracteriza por ser una extensión de la zona interior – del mundo del padre. Pero cabe comentar que este es el sentimiento del niño receptor que lo interpreta de esta forma, conformándose como mediador y manipulador de la información activando y expandiendo así la ironía en la mente del lector.

En el tercer fragmento seleccionado, se vuelve a incidir sobre la mediocridad del padre quien ahora se deja avasallar por un mando superior, de tal manera que cualquier posibilidad de ver el estatus social elevado por la posesión de dos casas se veía derrumbado, “destroyed by an eccentric humiliation inflicted on Father”. “La casa del pasado está viva dentro de su propia cabeza”, expresa Gaston Bachelard (1965 (1957): 264), afirmación que podríamos trasladar a Robert Lowell cuya imaginación “localiza los tormentos...haciendo y rehaciendo anatomías imaginarias” (Bachelard, 1965 (1957): 264).

Veamos ahora unos ejemplos respecto al recorrido que realiza el hablante lírico – niño, adulto – sobre las diferentes casas que habita a lo largo de su vida, elaborando a raíz de la imagen de la casa una característica poética del espacio, una inmensidad íntima¹⁵³:

“My Last Afternoon with Uncle Devereux Winslow”

- 1- “Nowhere was anywhere after a summer / at my Grandfather’s farm. / Diamond-pointed, athirst and Norman, / its alley of poplars / paraded from Grandmother’s rose garden / to a scarey stand of virgin pine, / scrub, and paths forever pioneering.”
- 2- “Our farmer was cementing a root-house under the hill.”
- 3- “I was Agrippina in the Golden House of Nero”

“Grandparents”

- 1- “They are all gone into a world of light; the farm’s my own. // The farm’s my own! / Back there alone, / I keep indoors, and spoil another season.”
- 2- “His favorite ball, the number three, / still hides the coffee stain.”

¹⁵³ Gaston Bachelard toma el concepto de “inmensidad íntima” del Romanticismo. Recordemos, por ejemplo, “Intimations of Immortality” de Wordsworth, o bien “Dejection” de Coleridge, poemas que expresan la idea de la mente como fuente emanadora o lámpara iluminadora.

“Commander Lowell”

- 1- And I, bristling and manic, / skulked in the attic”
- 2- “With seamanlike celerity, / Father left the Navy, / and deeded Mother his property.”
- 3- “As early as 1928, / he owned a house converted to oil, / and redecorated by the architect / of St. Mark’s School.
. . Its main effect was a drawing room, ‘longitudinal as Versailles,’ / its ceiling, roughened with oatmeal, was blue as the sea.”

“Terminal Days At Beverly Farms”

- 1- “At Beverly Farms, a portly, uncomfortable boulder / bulked in the garden’s center - / an irregular japanese touch.”
- 2- “They had no sea-view, / but sky-blue tracks of the commuters’ railroad shone / like a double-barreled shotgun / through the scarlet late August sumac, / multiplying like cancer / at their garden’s border.”

“Father’s Bedroom”

“In my Father’s bedroom” [la totalidad del poema]

“For Sale”

- 1- “Poor sheepish plaything, / organized with prodigal animosity, / lived in just a year - / my Father’s cottage at Beverly Farms / was on the market the month he died. / Empty, open, intimate, / its town-house furniture / had an on tiptoe air / of waiting for the mover / on the heels of the undertaker. Ready, afraid / of living alone till eighty, / Mother mooned in a window, / as if she had stayed on a train / one stop past her destination.”

“Sailing Home From Rapallo”

- 1- “Mother traveled first-class in the hold” [bodega=sótano]
- 2- . “Our family cemetery in Dunbarton / lay under the White Mountains / in the sub-zero weather.”

“Waking in the Blue”

- 1- “This is the house for the ‘mentally ill’”
- 2- “This is the way day breaks in Bowditch Hall at McLean’s; / the hooded night lights bring out ‘Bobbie’”.

“Memories of West Street and Lepke”

- 1- “I hog a whole house on Boston’s / ‘hardly passionate Marlborough Street’”
- 2- “Given a year, / I walked on the roof of the West Street Jail, a short / enclosure like my school soccer court, / and saw the Hudson River once a day”
- 3- “and pointed out the T-shirt back / of *Murder Incorporated* Czar Lepke, / there piling towels on a rack, / or dawdling off to his little segregated cell full / of things forbidden to the common man”
- 4- “no agonizing reappraisal / jarred his concentration on the electric chair - / hanging like an oasis in his air / of lost connections.”

En los dos primeros ejemplos se impone la presencia del abuelo desde una perspectiva física, “all about me / were the works of my Grandfather’s hands”. En los poemas siguientes se impone la impresencia física del abuelo y la presencia espiritual, sobre todo por contraste con la presencia de los padres, a los que trata con irónica distancia, en ocasiones incluso grotesca. En el segundo ejemplo del poema “Grandparents” observamos el trabajo sobre la Estética de lo Oculto que habíamos analizado con referencia al poema “Waking in the Blue”. En este caso, el objeto contiene el recuerdo que activa la presencia espiritual del abuelo en la imaginación del niño: el objeto contiene, como miniatura, toda la significación concentrada de la casa como universo. El tratamiento del espacio en estos poemas nos sirve para ilustrar esta idea, un espacio que se revela en toda su anatomía y existencia a través de las diferentes imágenes de la casa que se van desarrollando a lo largo de la secuencia. En el segundo ejemplo, “Grandparents”, leemos: “I keep indoors”. Este verso es suficientemente revelador de la imagen de la casa como espacio de protección, compartiendo el espacio del abuelo. Fuera del espacio del abuelo, el sujeto o bien busca los rincones, o bien busca desahogo en los espacios ascensionales. En “Commander Lowell” leemos: “and I, bristling and manic, / skulked in the attic.”

En “Memories of West Street and Lepke” el sujeto vuelve a buscar los espacios elevados como solución provisional a su confinamiento, evidenciando la extensión de la imagen de la casa paterna en la cárcel de Nueva York, ahora a través del significativo término “enclosure”. Por otra parte, el sótano se reserva para el cuerpo sin vida de la madre en “Sailing Home from Rapallo”, donde la situación es descrita irónicamente: “Mother travelled first class in the hold”. En el nivel simbólico, entonces, observamos que contrasta la casa del abuelo caracterizada por unos fuertes cimientos, resultado de la intensa labor de construcción del abuelo, enfatizando todo lo físico y material como regocijo espiritual del hablante. En las otras casas, se enfoca y acentúa el confinamiento, la búsqueda de rincones donde abrazarse a su soledad, donde encontrar una

ventana para observar todo lo que sucede fuera. La casa paterna, la cárcel, el hospital, son espacios opresores que incitan al sujeto a buscar su identidad que se encuentra en crisis. Este proceso de búsqueda evidencia un intento de inscripción del yo – plasmación de presencia – pero resulta en un intento crítico, catárquico, ya que resurge constantemente la imposibilidad de la fijación: cada intento revela al *otro*. Por otra parte, cuando no encuentra un rincón donde ocultarse, entonces sale a la azotea, al aire, en busca de la inmensidad del espacio vacío, la nada, para que sus secretos exploten en angustioso grito como versaba el hablante lírico del poema “Open House” de Ted Roethke.

4.7.1 La Geometría del Espacio Psíquico: Robert Lowell y Francis Bacon.

Jean Stafford, Elizabeth Hardwick, Caroline Blackwood, John Berryman, Randall Jarrell, Delmore Schwartz, en Robert Lowell, dan paso a Isabel Rawsthorne, Henrietta Moraes, Lucian Freud o George Dyer en Francis Bacon (1909-1992). Rostros familiares, íntimos, que serán registrados por la violencia del gesto pictórico¹⁵⁴.

¹⁵⁴ Incluimos las ilustraciones de los dos cuadros analizados en este apartado en el apéndice situado al final de la presente investigación.

Dos aspectos iniciales acercan las propuestas estéticas de Bacon a los poemas de Robert Lowell en *Life Studies*. Nos referimos por tanto a las elaboraciones artísticas de ambos inmersos en búsqueda de la identidad a partir de las fases existencialistas tras la Guerra Mundial donde el dolor individual busca reconocerse en el colectivo hasta su elevación a mito, como ha sido por ejemplo el caso de la proliferación de los estudios de la crucifixión y el grito silenciado y difuminado en la penumbra. Estas reflexiones sobre la identificación del dolor individual en el dolor universal siguen latentes en la imaginación. La búsqueda de la identidad (y aquí nos referimos al primer aspecto de la propuesta estética) se realiza desde parámetros como la expresión del *Hero Demens* a partir de la transgresión espacial como extensión metonímica de la psique. Esto se consigue en gran medida debido al contraste y la tensión calculada entre la escena íntima y el aislamiento del exterior. Esa tensión abre la brecha de la violencia contenida y la transgresión.

En segundo lugar, se trata de distorsionar “la estabilidad del punto de vista” del espectador como ha llegado a manifestar Andrew Forge, para burlar las rutinas de la mirada. Se busca representar la experiencia evitando las convenciones asociadas a la percepción para así poner al espectador en condiciones de valorarla. Esta técnica provoca un efecto catárquico que impulsa la escena cotidiana a un nivel trágico.

Podemos concretar estos procedimientos en dos trabajos de Francis Bacon: *Figura escribiendo en un espejo* (1976) y *Tres estudios de espalda de hombre* (1970). En ambos observamos la expresión de una estética del método neurótico (leyendo aquí la *Hamletología* de Pérez Gállego). En el primero, la boca se funde y desaparece en el rostro de la misma forma que el reflejo del espejo absorbe la figura que se encuentra en el rincón, escribiendo. La transgresión viene generada por varios niveles. Surge un contraste paradójico entre el tamaño de las hojas rotas en el suelo que conlleva su propia configuración espacial frente al resto del cuadro. La

escena que se enfoca sobre el escribiente revela una ruptura o transgresión espacial entre una línea ascendente y una descendente, mientras que el cuerpo parece tensionado hacia la línea descendente. Aquí surge otra transgresión a raíz de una cierta resistencia que desprende ese movimiento descendente contra el efecto de asimilación y difuminación en la imagen del espejo. La falta de coordinación espacial resultando en un efecto contradictorio y transgresor engarza con las brechas asimétricas que genera Robert Lowell en la secuencia de *Life Studies*. Es en esa brecha donde se recrea el espacio escénico donde se mueven los actores. Una falta de coordinación entre la estructura profunda y la estructura superficial que revela el destino trágico. Un grito angustiado que fluctúa entre el *bathos* y el *pathos*. Una revelación que hace cómplice al lector o espectador en su posición de observador privilegiado.

Finalmente, la imagen del espejo no reproduce la escena externa ni en color ni en la forma, sino que posee su propia lógica interna. Todos estos elementos situados conjuntamente proyectan un sistema transgresor que trabaja a múltiples niveles a partir de la situación comunicativa con el espectador que es atrapado en el mundo íntimo del mensaje. Observamos el proceso de la búsqueda de la identidad por parte de la mente angustiada que se explora a través de paradojas (en este caso debido a magnitudes pictóricas incompatibles en el contexto del cuadro) espaciales de escenas cotidianas, domésticas: el espacio físico adopta la geometría del espacio psíquico reflejando una angustia contenida. La imaginación llena el silencio.

Venimos incidiendo en el poder irradiador de la secuencia *Life Studies* en múltiples niveles, uno de los cuales envuelve la particular relación dialógica entre esta secuencia y *Day by Day* (1977). Esta secuencia combina el material elaborado en *Life Studies* como poso fermentado para reflexionar sobre su identidad y la existencia colectiva desde una angustia implícita y serena con el mito de Ulises y el viaje en *La Odisea* como eje estructural en la conflictividad axiológica frente a la *mania* de Aquiles. Pero se trata de una modulación en el sistema imaginario, no de una

sustitución. La secuencia continuará siendo la fórmula adecuada de expresión de esa conflictividad axiológica. Y la búsqueda de la identidad a partir de invadir la intimidad y la escena doméstica y cotidiana son procesos iniciados en etapas tempranas de la poética lowelliana: la recreación del extrañamiento desde el espacio doméstico, íntimo.

La secuencia también surge como un adecuado modo de expresión en el arte de la pintura. Según venimos observando, el trabajo de Francis Bacon es un ejemplo elocuente de ello. Pero no se trata de la reinención del tríptico para contar una historia, para narrar un suceso a través de un hilo sucesivo, sino para detener el tiempo, para *expresar-se* en la angustia contenida del *Hero Demens*. Se trata de multiplicar las posibilidades escenográficas entre figura y espacio cuestionando y reflexionando sobre el punto de vista. Un ejemplo ilustrativo es el tríptico titulado “Tres estudios de espalda de hombre” donde el espectador invade el espacio de la figura en su intimidad, afeitándose en el aislamiento del baño. El espectador se convierte en un *voyeur* por su implicación en el mensaje del cuadro. Se nos hace partícipes de la intimidad y del absurdo desde una transgresión espacial que viene provista en gran medida por las estrategias que hemos mencionado anteriormente. La imagen reflejada en el espejo no aparece coordinada con la figura de referencia. Y esta estrategia es decisiva ya que *dice* sobre la proyección de la mente. Su paralelo verbal consiste, por ejemplo, en el desplazamiento de perspectiva y en la disposición sintáctica con continuas detenciones utilizando anacolutos en momentos calculados. Junto al tema y motivo, veremos a la yoidad sorprendida en su intimidad en poemas de la secuencia de *Day by Day* que a su vez involucra el material acumulado desde *Life Studies*.

Múltiples ejemplos pueden servir para ilustrar esta idea, sin embargo nos detendremos brevemente en el poema titulado “Shaving” cuyo mensaje viene codificado a través de una calculada sinécdoque inicial. Esto produce una disociación que junto a los cambios de perspectiva y una adjetivación que continúa con los ejes del sistema imaginario lowelliano

desprende el absurdo y la angustia contenida en una escena doméstica descrita desde una distorsión sutil:

Shaving's the one time I see my face,
I see it aslant as a carpenter's problem –
though I have gaunted a little,
always the same face
follows my hand with thirsty eyes.

Never enough hours in a day –
I lie confined and groping,
monomaniacal,
jealous of even a shadow's intrusion –

[...]

Por tanto, en Bacon observamos que el tríptico multiplica las posibilidades escenográficas entre figura y espacio. El viraje del prisma que capta la escena de un hombre afeitándose, cuchilla en mano, en la intimidad del baño como escenario y espacio psicológico, propone una secuencia paradójica a partir de una falta de coordinación espacial y la propuesta de una mirada oblicua y elevada como punto de vista. Y aquí el proceso secuencial es de importancia decisiva, cuyo fin es incomodar y poner en cuestión la relación del espectador con el cuadro. El secreto de la intimidad condensa la energía del cuadro. Esta idea dirige nuestra mirada hacia la complejidad de la codificación del mensaje poético que desarrolla Robert Lowell en *Life Studies*. Una sutil y calculada técnica poética que no sólo sitúa al lector como espectador en la posición privilegiada de quien va a tener acceso al universo íntimo y secreto de los familiares de Lowell, sino que también va a descubrir el mundo de la intimidad de la yoidad. El lector tiene así la posibilidad de entrar en los laberintos de la mente para viajar alrededor del imaginario del cual nos hace partícipes. Siguiendo este proceso, en este sistema comunicativo al conseguir que nos asomemos al abismo de una neurosis transmitida a través de diversos sistemas de transgresión, nos induce a asomarnos a nuestro propio abismo. La estrategia de crear sistemas de transgresión rompiendo

expectativas resulta en una estética que nos induce a pensar, a recapacitar, a entrar desde el *afuera* en un juego de distancias (por ejemplo, las zonas activas y neutras del poema y del cuadro que obedece a una proyección del espacio psicológico) que confirma el efecto comunicativo del arte.

4.7.2 La ventana como espacio de transgresión: Ted Hughes en el trasfondo.

Of so many windows, one is always open.
(Randall Jarrell, "Windows")

Los poemas sobre el matrimonio en *Life Studies* revelan la casa como imagen y extensión de la opresión de la vida matrimonial. La necesidad del marido de salir a buscar los márgenes en las calles de la ciudad es la expresión de la necesidad de un *afuera* como salida de un deseo reprimido. La ventana se perfila como un espacio fronterizo, un espacio en el borde de la transgresión, una imagen entre dos mundos, entre el adentro y el *afuera*, una idea de incidencia psicológica trabajada por Melville, por ejemplo.

Habíamos visto la importancia y función de la ventana y su personificación en el poema “Waking in the Blue”: “Azure day / makes my agonized blue window bleaker.” También contenía una función importante en el poema “For Sale”, por ejemplo, como elemento revelador de la dependencia de la madre en la casa de Beverly Farms que se habían visto obligados a vender. En este apartado vamos a ilustrar la importancia de la función de la ventana en relación con el análisis detallado del poema “Wind” de Ted Hughes y “Window” de Robert Lowell, bajo la óptica de *La poética del espacio* de Bachelard, como otro ejemplo de la utilización de una imagen en función de un peculiar tratamiento del espacio. A continuación, en el siguiente apartado analizaremos el simbolismo de la “magnolia”, recurrente en *Life Studies*, sirviendo de contrapunto en la poética del espacio, ilustrado a través de la comparación con un poema original de Eugenio Montale, traducido como “The Magnolia’s Shadow” (“L’ombra della magnolia”), poema reescrito por Lowell en *Imitations*.

Etimológicamente la ventana, en inglés “window”, es el ojo del viento, y por extensión, el ojo que la imaginación reinventa como la ventana del alma. La ventana en el espacio de la imaginación tiene también su propio cuerpo, una anatomía que la define como una membrana que divide el “adentro” del “afuera” manteniendo en el exterior al caos, a los demonios prestos a invadirnos. Desde esta perspectiva, podemos considerar que habitan la celda (que representaría la zona oscura del ser humano, el “afuera” simbólicamente) que normalmente preferimos imaginar que se encuentran en lugar seguro, bajo llave, en el armario del inconsciente como paralelismo del “afuera”. Recordemos, por ejemplo, el magnífico verso de Yeats perteneciente a la sección

apocalíptica de “Meditations” en *The Tower*: “Monstruous familiar images swim to the mind’s eye”.¹⁵⁵

En el momento en que las ventanas se abren a la noche, tal como expresa el verso “the hot night makes us keep our bedroom windows open”, la transgresión se ha realizado, y desde la perspectiva del hablante lírico, en este caso la mujer, el marido se ha visto invadido por esas fuerzas que le llevan a regocijarse en las calles, en el exterior, en el margen. Por otra parte, siguiendo en esta perspectiva de la mujer, ese mundo caótico, sucio y grotesco, el mundo carnavalizado del marido produce una atracción inevitable y sublime, y para entrar en él, también debe proceder a la transgresión: “each night now I tie / ten dollars and his car key to my thigh”. Tras recordar estos versos pertenecientes a “To Speak of Woe That Is in Marriage”, profundicemos en el poema “Wind” de Ted Hughes.

El espacio, la casa, el tiempo, la noche, son invocados en el primer verso a través de una imagen que contextualiza perfectamente el poema. La primera desviación semántica se produce en la personificación de la casa. La casa ha realizado la acción. La primera estrofa se caracteriza por el efecto intrínsecamente onomatopéyico de las palabras que reproducen la violencia de la tormenta, la furia del viento. En el tercer verso aparece la primera mención a la ventana como espacio fronterizo entre el interior de la casa como lugar de refugio y el exterior como lugar del caos, la fuerza de la tormenta. El verbo que designa la acción del viento, “stampeding”, revela de nuevo una desviación semántica otorgando animación a un elemento inanimado como es el viento. La sutil colocación de la expresión “under the window” conecta el onirismo introducido en el primer verso a través de la localización temporal “night” y el efecto distanciador de “far

¹⁵⁵ Múltiples son los ejemplos que encontramos en *Moby-Dick*. Valga el siguiente, perteneciente al segundo capítulo de la novela: “Yes, these eyes are windows, and this body of mine is the house” (Melville en Hayford, 1967 (1851): 19).

out” con el mundo inconsciente que describíamos al inicio en relación con las fuerzas malignas que reinan en la noche y en el subconsciente.

En la segunda estrofa se nos ofrece un mundo distorsionado por el efecto de la tormenta como efecto en el exterior, “the hills had new places”, y como efecto en el subconsciente que hace interpretar ese exterior a través de una óptica diferente: el viento sigue funcionando como el instrumento distorsionador, “flexing like the lens of a mad eye”. La cohesión empieza a funcionar en toda su potencia a través de la repetición de “under”, elevando así al mismo plano la ventana y el cielo como si ese color anaranjado fuera reflejado en el cristal. También “wind” sigue siendo el agente que realiza la acción. La cohesión fonética también ha entrado en acción en la repetición del fonema nasal “n” seguido del dentoalveolar “d” en “wind”, “window”, “under”, unido a los términos “blinding” y “floundering”. También se pronuncia intencionadamente el fonema “w” en el inicio de palabra: “wet”, “wind”, “wielded”, “window”. De esta forma, estos otros términos están haciendo eco de los sonidos característicos de dos de los términos que han demostrado ser fundamentales a estas alturas del poema.

En la tercera estrofa la cohesión viene a raíz de la reproducción de la sensación de distancia en “as far as”, con la diferencia que aparece por primera vez la explicitación del yo poemático que es quien realiza la acción. Sin embargo, el mundo que se describe sigue siendo un mundo distorsionado por el viento. La referencia a la ascensión, conducida a través del verbo “scale” reproduce, entonces, el mundo subconsciente y onírico, tal como veíamos en “Skunk Hour” donde el sujeto a medida que subía o escalaba la colina profundizaba en su propio interior, en su subconsciente. Este mundo alternativo, fuera del mundo objetivo, en cambios casos no puede ser descrito como un mundo caracterizado por la lógica objetiva, sino por el contrario, se describe con un lenguaje fundamentado en desviaciones que afectan a todos los niveles del lenguaje pero donde existe una importante cohesión.

En el nivel fonético, se continúa reproduciendo la secuencia del fonema nasal seguido del dentoalveolar con la variación sonora-sorda: “dented”, “tent”, “brunt”, y la variación nasal-bilabial en “drummed”. La tensión a la que somete el viento tanto al mundo físico-exterior como al espiritual-interior se ve reproducido tanto en las imágenes como en el sonido que caracteriza la cuarta estrofa. Volvemos a encontrarnos con la personificación de los campos que se encuentran desprotegidos, “the fields quivering”, la personificación del cielo, “the skyline a grimace”. Observamos, asimismo, en el nivel fonético el énfasis sobre los fonemas velares /k/, /g/, cuya prolongación produce el típico efecto de “nudo en la garganta”.

Peter Roach se encarga de recordarnos que en las consonantes nasales no pasa el aire a través de la boca que se ve obligada a cerrarse en algún momento de la pronunciación. Siguiendo a Roach, si pronunciamos una larga secuencia de la combinación “dndndndndnd” sin mover la lengua de su posición para realizar el cierre alveolar, entonces el paladar blando se moverá hacia arriba y hacia abajo. Es interesante que en el poema se reproduzca la conexión entre las consonantes nasales con la correspondencia de los puntos de articulación, enfatizando así las parejas de fonemas dentoalveolares y velares: /t/-/d/ y /k/-/g/. De esta forma, en la cuarta estrofa encontramos una gran combinación de sonidos velares: “quivering”, “skyline”, “grimace”, “second”, “bang”, “flung”, “magpie”, “black”, “back”, “gull”, “like”. La cadencia estadística es de tres sonidos velares por verso. El cuarto verso de la segunda estrofa, donde se describe la acción del viento, parece reproducirse en el cuarto de la cuarta estrofa: “a black- / Back gull bent like an iron bar slowly”. Respecto a este verso, Terry Gifford y Neil Roberts expresaron con agudeza que:

It is not a merely precise visual image but a record and recreation of a “slow” movement in the midst of violence and suddenness [...] The line typifies the sustained steadiness of concentration which is awed but not deflected by the violence of the elements, and is also

represented in the people at the end of the poem who are severed from each other and their own thoughts “but sit on”, the words suggesting a voluntary endurance of their subjection to a violence that threatens to engulf them. (Gifford y Roberts 1981)

En la quinta estrofa se enfatiza la relación entre imagen y sonido, volviendo a la descripción de la casa. En la secuencia del tercer verso de la última estrofa, volvemos a encontrarnos con una desviación sintáctica en la recategorización del verbo “tremble” el cual puede aparecer seguido de adverbio o de subordinada adverbial, pero no de la marca de infinitivo. Esta personificación de la ventana potencia el efecto producido por el viento. El viento, la tempestad, amenaza a las estructuras de la casa, y una magnífica imagen de la nueva personificación de la ventana, “seeing the window tremble to come in”, y la personificación de las piedras, “hearing the stones cry out under the horizons”, desde la recepción sensitiva – visual y auditiva – se expresa la inmensidad del exterior que la ventana parece incapaz de contener.

Siguiendo el análisis que nos ocupa en relación con una definición de la poética del espacio en Robert Lowell, tras el análisis de este significativo poema, nos interesa detenernos en las siguientes palabras de Ted Hughes: “It is one thing to get the information, and quite another to become conscious of it, to know that we have got it. In our brains there are many mansions, and most of the doors are locked, with the keys inside” (Hughes 1994: 21). Ineludiblemente la teoría de Bachelard aparece en escena¹⁵⁶. Comentando sobre *La Redousse* de Malicroix, Bachelard

¹⁵⁶ Los ejemplos en poesía moderna son múltiples, pero por falta de espacio nos vemos obligados a limitarnos al poema de Hughes como contrapunto para ilustrar posteriormente el poema de Lowell. Queremos ver la utilización de la ventana en Emily Dickinson, especialmente en los poemas número 327 y 465. La estrofa final de este último dice así: “With Blue – uncertain stumbling Buzz - / Between the light – and me - / And then the Windows failed – and then / I could not see to see – .” Asimismo, debe tenerse presente la continuidad de la imagen en la poesía posterior, como es el caso del poeta Robert Creeley quien en 1987 publica el libro *Windows*, donde la imagen de la ventana se convierte en el eje estructural del libro a partir del cual se elabora la compleja cosmovisión del poeta. El inicio del poema que da título al libro dice así: “THEN / The window had / been half / opened and the // door also / opened, and the / world then // invited, waited, / and one entered”. El poema “The Room” de Conrad Aiken (1889-1973), poeta perteneciente a una generación anterior a Robert Lowell, es un buen ejemplo de los símbolos bachelardianos de la ventana como espacio fronterizo entre las fuerzas del caos y

enfatisa el “drama cósmico” que debe sobrellevar la casa, personificada y transfigurada en cuerpo que siente y sufre:

El habitante de *La Redousse* debe dominar la soledad en la casa de una isla desierta. Debe adquirir allí la dignidad solitaria conseguida por un antepasado al que un gran drama de la vida hizo solitario. Debe estar solo, solo en un cosmos que no es el de su infancia. [...] Así, frente a la hostilidad, frente a las formas animales de la tempestad y del huracán, los valores de protección y de resistencia de la casa se trasponen en valores humanos. La casa adquiere las energías físicas y morales de un cuerpo humano. [...] El espacio habitado trasciende el espacio geométrico. (Bachelard, 1965 (1957): 78-9)

“Window” es un poema que Lowell incluyó en el libro *The Dolphin* (1973). Llama la atención el tono controlado de los versos libres de este poema, donde se vuelve a relacionar la amenaza de la tormenta sobre la imagen de la casa como espacio seguro, como refugio, cuyas ventanas, de nuevo, encarnan el espacio fronterizo de la transgresión:

Tops of the midnight trees move helter-skelter
to ruin, if passion can hurt the classical
in the limited window of the easel painter –
love escapes our hands. We open the curtains:
a square of white-faced houses swerving, foaming,
the swagger of the world and chalk of London.
At each turn the houses wall the path of meeting,
and yet we meet, stand taking in the storm.
Even in provincial capitals,
storms will rarely enter a human house,
the crude and homeless wet is windowed out.
Almost uneducated by the world –
the tops of the moving trees move helter-skelter.

del orden, así como de la relación entre el universo exterior y el universo interior dominado por el símbolo del árbol: “Through that window – all else being extinct / Except itself and me – I saw the struggle / Of darkness against darkness. Within the room / It turned and turned, dived downward. Then I saw / How order might – if chaos wished – become: / And saw the darkness crush upon itself, / Contracting powerfully; it was as if / It killed itself: slowly: and with much pain. / Pain. The scene was pain, and nothing but pain. / What else, when chaos draws all forces inward / To shape a single leaf?”. . . Randall Jarrell es autor de un magnífico poema titulado “Windows” (*The Woman at the Washington Zoo*, 1960), donde la oscuridad y el absurdo de la vida gotean ante la mirada mortecina del yo: “As dead actors, on a rainy afternoon, / Move in a darkened living-room, for children / Watching the world that was before they were, / The windowed onew within their windowy world / Move past me without doubt and for no reason”.

La imagen de la ventana aparece personificada a través de la utilización de una desviación sintáctica. Se convierte un sustantivo en verbo buscando un efecto enfático sobre la ventana como el agente que realiza la acción, confiriendo en este caso a la misma un misterioso poder. Si en el poema de Hughes la ventana era un ser debilitado, “trembling to come in”, aquí la ventana vuelve a representar un espacio fronterizo susceptible de ser transgredido desde el exterior hacia el interior de la casa: la tormenta, la pasión de las copas de los árboles, amenaza con transgredir el espacio penetrando en el interior. Sin embargo se produce a continuación un interesante desplazamiento al explicitar la tormenta interior en la descripción de esa relación amorosa que envuelve el poema. La casa aparece entonces de forma ambigua, a través del verso “at each turn the houses wall the path of meeting”, donde la imagen de la casa se erige como elemento envolvente de la pareja. La paradoja o ambigüedad del poema radica en que mientras la tormenta exterior se mantiene, la tormenta interior entra con ellos en la propia casa.

El poema funciona siguiendo una estructura circular con el verso “the top of the moving trees move helter-skelter” donde se enfatiza el verbo “move”, casi redundante, implicando la acción del viento. La reflexión se inicia con la escena de la tormenta exterior que observa el hablante lírico al correr las cortinas: la ciudad de Londres bajo la lluvia, cuya descripción se caracteriza por la aliteración de “swagger” y “swerving”, y por cierta personificación de las casas blancas circundantes, “foaming”. La circularidad del poema encuentra su paralelismo en la mente del hablante lírico quien observa cómo se arquean los árboles bajo la acción del viento. Entonces se traslada esta acción a su vida íntima y personal, reflexionando acerca de la vida para concluir con la significativa sinécdoque: “life escapes our hands”.

4.7.3 “Das Dasein ist rund”. La existencia es redonda.

En relación con la poética del espacio en *Life Studies* y el cotejo intertextual con poemas de otras secuencias, hemos visto tanto la importancia de las imágenes de la casa y su relación con el mundo de los objetos, como la utilización de espacios fronterizos que dividen el adentro del afuera, como la puerta o la ventana. En este apartado queremos indagar, adelantándonos brevemente a la fenomenología de lo redondo, en la relación entre la casa y el árbol. En este sentido, el punto de partida va a ser el símbolo de la magnolia, junto a otros símbolos de implicación de espacialidad vertical que utiliza Robert Lowell en los poemas de *Life Studies*. En este contexto, el poema “window” nos ha dado algunas claves como acercamiento a las estrategias que pretendemos analizar a continuación. Observemos los siguientes ejemplos:

- 1- “Dour and dark against the blinding snowdrifts, / its black brook and fir trunks were as smooth as masts.” (“Sailing Home from Rapallo”)
- 2- “Three stories down below, / a choreman tends our coffin’s length of soil, / and seven horizontal tulips blow. / Just twelve months ago, / these flowers were pedigreed / imported Dutchmen; now no one need / distinguish them from weed.” (“Home After Three Months Away”)
- 3- “At last the trees are green on Marlborough Street, / blossoms on our magnolia ignite / the morning with their murderous five days’ white.” (“Man and Wife”)
- 4- “The hot night makes us keep our bedroom windows open. / Our magnolia blossoms.” (“To Speak of Woe That Is in Marriage”)

Según Ralph Waldo Emerson, “the life of man is a self-evolving circle, which, from a ring imperceptibly small, rushes on all sides outwards to new and larger circles, and that without end” (Emerson, 2000 (1841): 253). La idea de que la existencia funciona en círculos permite a Emerson elaborar en el ensayo titulado “Circles” (1841) una teoría literaria:

The use of literature is to afford us a platform whence we may command a view of our present life, a purchase by which we may move it. We fill ourselves with ancient learning, install ourselves the best we can in Greek, in Punic, in Roman houses, only that we may wiselier see French, English and American houses and modes of living. In like manner we see literature best from the midst of wild nature, or from the din of affairs, or from a high religion. The field cannot be well seen from within the field. The astronomer must have his diameter of the earth's orbit as a base to find the parallax of any star. (Emerson, 2000 (1841): 257)

Las teorías de Emerson preceden a Bachelard en más de un siglo. Recordemos también que Nietzsche nace el quince de octubre de 1844, y que obras como *El Nacimiento de la tragedia*, por ejemplo, data de 1872, *Así habló Zaratustra* de 1883 (primera y segunda parte), fechas entre las que se gestiona el concepto nietzscheano del “Eterno Retorno”. Gaston Bachelard en el capítulo titulado “La fenomenología de lo redondo” perteneciente a *La poética del espacio*, expresa que el árbol representa una imagen del ser cuya existencia es redonda, retomando el concepto de Jasper: “Das Dasein ist rund”. En los ejemplos que hemos extraído de diversos poemas de *Life Studies* observamos que surge un denominador común que acompaña al simbolismo del árbol o, en su caso, de la flor. Este denominador común es el abrazo eterno de la noche con la muerte. De esta forma, el significado de lo redondo que acompaña al sentido existencial del árbol aparece, en los poemas de *Life Studies*, efectivamente unido a la oscuridad y la muerte revelando así toda la potencia de la estructura profunda del texto. Y aquí leemos el proceso de búsqueda del ser en las aguas oscuras o en los negros pantanos para proceder a la regeneración existencial en Roethke y en Snodgrass, así como la autodestrucción para que pueda resurgir el yo renovado a partir de sus

propias cenizas en Sylvia Plath. En estos casos, observábamos un similar tratamiento cromático donde el color blanco simbolizaba esa resurrección y purificación. En el poema “Man and Wife” de Lowell, el color blanco aparece, al contrario que en los tres poetas mencionados, unido al término “murderous”, aunque al ser “blossoms” el sujeto de la oración, se enfatiza “magnolia ignite” a final de verso concediendo cierto sesgo positivo:

A veces, en efecto, hay una forma que guía y encierra los primeros sueños. Para un pintor, el árbol se compone en su redondez. Pero el poeta reanuda el sueño desde más arriba. Sabe que lo que se aísla se redondea, adquiere la figura del ser que se concentra sobre sí mismo. En los *poemas franceses* de Rilke vive y se impone de esa manera el nogal. (Bachelard, 1965 (1957): 278)

Según vimos en el capítulo correspondiente a *Imitations*, la poética de Eugenio Montale es un componente importante en la construcción del sistema imaginario de Robert Lowell. En este apartado procedemos al análisis de “The Magnolia’s shadow” en relación con la poética del espacio y más concretamente, la fenomenología de lo redondo, en términos de Bachelard, a través del peculiar proceso de asimilación del imaginario del otro al imaginario propio tal como expresan las reescrituras y amplificaciones de los poemas que componen la secuencia de *Imitations*.

The Magnolia’s Shadow

The shadow of the dwarf magnolia
is a scarecrow now that the turkey-wattle
blossoms are blown. Like something wired,
the cicada vibrates at timed intervals.
It is no longer the Easter of voices in unison,
clizia, the season of the infinite deity,
who devours his faithful, then revives them in blood.
It was more facile to expend one’s self,
and die at the first wing-flutter, at the first
hectic rumbling from the adversary – a nursery game.
The hard way begins now; but not for you,
eaten by sunlight, rooted – yet a fragile thrush,
flying high over those frogskin mudbanks,

not for you to whom zenith, nadir, capricorn
 and cancer rush together, so that the war may be
 inside you, and in your adorer, who sees on you
 the stigmata of the bridegroom – the shiver
 of snowfall doesn't jar you. Others
 shy backwards and hold back. The artisan's
 subtle file shall be powdered glass
 under your feet; the shadow is neutral.
 It's autumn, it's winter, it's the other
 side of the sky, that leads you – there
 I break water, a fish left high and dry
 under the new moon.
 Goodbye.

La poética del espacio que se está elaborando en este poema surge de la imagen de la sombra que proyecta la magnolia. Esta imagen produce una serie de asociaciones que se van expandiendo desde lo concreto hacia lo abstracto, desde lo pequeño hacia lo inmenso. La idea es que la imagen de lo redondo que proyecta la sombra de la magnolia reproduce en el receptor la inmensidad del universo. El poeta se encarga de enfatizar la miniatura a través del adjetivo que acompaña a la magnolia, “dwarf”, contrastando así con términos que enfatizan la vastedad del universo, como la mención de los astros. Sin embargo, inmediatamente se produce un desplazamiento intencionado: “so the war may be / inside you, and in your adorer”. Aquí descubrimos que el tema del poema es el amor, que aparece sublimado junto al dolor expresado a través del concepto religioso “who sees on you / the stigmata of the bridegroom”. Al final del poema, con la introducción del yo poético descubrimos el paralelismo de la relación entre la magnolia y el sol, y una relación personal que se deja entrever a través de los últimos versos.

La idea de la prolongación de la imagen del espacio proyectada por el árbol hacia el concepto de la existencia como sistema circular es la base del último capítulo de la *Poética del espacio* de Bachelard. Aunque el más breve de todos ellos, es un capítulo fundamental donde retoma la idea de la poesía cósmica para realizar la reflexión de que en este tipo de poesía se

expresa la circularidad de la existencia. Recordemos las dos primeras frases del ensayo titulado “Circles” de Emerson: “The eye is the first circle; the horizon which it forms is the second; and throughout nature this primary figure is repeated without end” (Emerson, 2000 (1841): 252). En la versión de Robert Lowell del poema de Montale, “The Magnolia’s Shadow”, el concepto de circularidad añade un nuevo elemento, al fundamentarse sobre un reflejo, el que produce la sombra de la magnolia al impedir el paso de los rayos del sol. La sombra es “neutral” como personificación de un resultado pendiente de las estaciones.

Una reflexión sobre la circularidad de la existencia permite a Borges desarrollar y concentrar en un pequeño fragmento toda una teoría sobre el espacio, lo cual nos permite ilustrar la idea que pretendemos expresar en torno a la poética del espacio en Robert Lowell. En el cuento “Las Hojas del Ciprés” se describe un sueño: la llegada de un extraño a la casa del narrador, con intención de matarle. Pero en lugar de consumar la acción allí mismo, el extraño le obliga a salir de la casa en dirección inicialmente desconocida para el narrador. Cuando el extraño ha procedido a abrir las dos puertas que dan acceso a la casa, se ha producido la transgresión y la indefensión del narrador, la entrada en el mundo onírico, en el subconsciente.

A lo largo del camino, desde la misma casa, hasta el lugar de la ejecución, el narrador va realizando un sutil proceso mental – imaginario – histórico y cultural que funciona de forma paralela y retrospectiva a ese camino que el extraño le obliga a desandar. La referencia al gato que “miraba desde su eternidad” es una clara referencia a Schopenhauer; el tigre azul, uno de los símbolos clave de la poética de William Blake, y desde *Las Mil y una noches* se desplaza hacia la Biblia para decidirse finalmente por un tomo de la poética de Ralph Waldo Emerson. A lo largo del camino, primero bajan las escaleras en busca del libro de Emerson, en busca de la cultura que descansa en el imaginario colectivo y en el subconsciente del escritor. Tras la recuperación de estas referencias culturales, proceden a subir como si de un ritual se tratara las escaleras de piedra

hasta llegar a uno de los cipreses que pueblan el lugar. El viaje retrospectivo se va consumando y el narrador va completando su transfiguración hasta lograr en una excelente referencia circular el momento culminante de la breve historia a través de la magnífica frase “desde esa posición divisé una loba romana y supe donde estábamos”. De nuevo nos encontramos con la idea del árbol que refleja la existencia circular del ser que, haciendo eco del cuento del mismo autor “El Inmortal”, de forma ritual repite el mismo instante, las mismas palabras que los versos de Virgilio: “Quantum lenta solent inter viburna cupressi” concediendo evidencia al famoso verso de Próspero en *La Tempestad* de Shakespeare donde expresaba que estamos hechos de la misma materia que los sueños¹⁵⁷ y revelando así el transfondo mítico que subyace a la cotidianeidad. Un proceso que navega desde Heráclito hacia Emerson (véase, por ejemplo, “intellect”, ensayo fechado en 1841 y recogido en *Essays: First Series*) y desde éste hacia Borges y Lowell.

Borges realiza un uso particular del espacio de la casa para representar la característica espacial contrastiva entre familiaridad y extrañeza. Borges crea un contraste y una oposición entre el mundo familiar y el mundo extraño, presentando el carácter peculiar de lo que es extraño contra el fondo de un mundo familiar y cotidiano. La presencia de la casa alude directamente al mundo familiar. La violación de ese espacio posee un efecto estético amenazador y siniestro.

¹⁵⁷ El fragmento de Borges versa como sigue: “Tengo un solo enemigo. Nunca sabré de qué manera pudo entrar en mi casa, la noche del catorce de abril de 1977. Fueron dos las puertas que abrió: la pesada puerta de calle y la de mi breve apartamento. Prendió la luz y me despertó de una pesadilla que no recuerdo, pero en la que había un jardín. Sin alzar la voz me ordenó que me levantara y vistiera inmediatamente. Se había decidido mi muerte y el sitio destinado a la ejecución quedaba un poco lejos. [...] Siempre me había detestado y ahora iba a matarme. El gato Beppo nos miraba desde su eternidad, pero nada hizo para salvarme. Tampoco el tigre de cerámica azul que hay en mi dormitorio, ni los hechiceros y genios de los volúmenes de *Las Mil y Una Noches*. Quise que algo me acompañara. Le pedí que me dejara llevar un libro. Elegir una Biblia hubiera sido demasiado evidente. De los doce tomos de Emerson mi mano sacó uno, al azar. Para no hacer ruido bajamos por la escalera. Conté cada peldaño. [...] Subimos por unas gradas de piedra. Había canteros singularmente lisos y eran muchos los árboles. Me condujo al pie de uno de ellos y me ordenó que me tendiera en el pasto, de espaldas, con los brazos en cruz. Desde esa posición divisé una loba romana y supe donde estábamos. El árbol de mi muerte era un ciprés. Sin proponérmelo, repetí la línea famosa: *Quantum lenta solent inter viburna cupressi*.” (“Las hojas del Ciprés”, en Borges 1977: 485)

Bachelard en “La poética del espacio” estudia el papel de la casa en la vida psíquica y el mundo imaginario del individuo.

4.7.4 El poeta sueña tras el vidrio: De *Life Studies* a *For the Union Dead*.

El mundo que representa Lowell en su poética es circular. En “Beyond the Alps” la yoidad emprende un viaje que culmina en “Skunk Hour”, poema que a su vez remite a aquel. El confinamiento del soldado negro en Munich remite al confinamiento del yo en la cárcel de Nueva York y viceversa. En “My Last Afternoon With Uncle Devereux Winslow” la cosmología de la yoidad se abre y se cierra con la mezcla de la tierra y la cal. Como un círculo que se metamorfosea en espiral que se va cerrando y abriendo sobre sí misma, como los anillos de los troncos de los árboles donde cada uno conlleva las huellas y la información vital – la esencia del ser – así, como una segunda piel, los poemas de *Life Studies* construyen una secuencia en espiral fundamentada en puntos de concentración que marcan los movimientos espaciales y temporales como expresiones de todo aquello que se encuentra habitado por el yo y todo aquello que habita en el yo.

Como puente imaginario entre *Life Studies* y *For the Union Dead*, nuestra siguiente secuencia, realizamos una aproximación al concepto de “miniatura”. Para ilustrar su concepto de la miniatura, Bachelard se sirve ahora de Schopenhauer: “el mundo es mi imaginación”. Siguiendo a William Blake, Bachelard razona su teoría como sigue:

Poseo el mundo tanto más cuanto habilidad tenga para miniaturizarlo. Pero de paso hay que comprender que en la miniatura los valores se condensan y se enriquecen. No basta una dialéctica platónica de lo grande y de lo pequeño para conocer las virtudes dinámicas de la miniatura. Hay que rebasar la lógica para vivir lo grande que existe dentro de lo pequeño. (Bachelard, 1965 (1957): 186)

Bachelard habría encontrado en el corpus literario de Emerson una importante fuente de estudio simbólico. Tal como apunta Matthiessen respecto a Melville en su estudio programático sobre el Romanticismo y el Trascendentalismo americano y que titula como *American Renaissance*, “one symbol recurs so often in both his poetry and prose that it must have had a particular significance for him: the tiny sea-shell” (Matthiessen, 1968 (1941): 45). La idea central radica en la interpretación de que la forma en espiral de la concha contiene concentrado un código que a pequeña escala reproduce el código secreto del universo. Entonces, una de las funciones del poeta sería acercarse a ese código para “decirlo”, para invocarlo a través de la palabra poética y para buscar patrones organizativos a través de la experiencia visionaria: “its fragile, yet intricate form repeatedly rose to his consciousness as the aptest illustration for his belief that the secret of the universe could be read in a single manifestation, that the whole code of tis laws might be written ‘on the thumbnail’” (Matthiesen, 1968 (1941): 45).

Robert Lowell en el poema “Hawthorne” perteneciente a *For the Union Dead*, expresa de forma explícita esta idea, personificada en la figura histórica de Hawthorne. Retomemos la última estrofa del poema analizado en nuestro capítulo titulado “Hacia un mapa de relecturas” para ilustrar la idea de que la miniatura, lo pequeño, contiene universos concentrados, una idea plenamente romántica:

Leave him alone for a moment or two,
and you’ll see him with his head
bent down, brooding, brooding,

eyes fixed on some chip,
 some stone, some common plant,
 the commonest thing,
 as if it were the clue.
 The disturbed eyes rise,
 furtive, foiled, dissatisfied
 from meditation on the true
 and insignificant.

Como si se estuviera refiriendo al poema de Lowell, Bachelard explica el proceso como “el hombre de la lupa expresa una gran ley psicológica. Nos sitúa en un punto sensible de la objetividad, en el momento en que es preciso acoger el detalle inadvertido y dominarlo” (Bachelard, 1965 (1957): 191). Y aquí leemos a Emerson en Bachelard. La idea del espacio concentrado en la miniatura viene unida al proceso de observación que realiza un sujeto inmóvil desde su “rincón”. “I study the lives on a leaf” expresará el hablante lírico del poema “The Minimal” de Ted Roethke (*The Lost Son*). En muchas ocasiones se da el caso de que esta observación se produce mirando a través del vidrio, a través del cristal o de la ventana, según habíamos visto. Entonces, la percepción se ve modificada por esta perspectiva. Volvemos a Bachelard:

La miniatura es uno de los albergues de la grandeza [...] y por todas partes, el poeta hace brotar las imágenes. Nos da un átomo del universo en multiplicación. Guiado por el poeta, el soñador, desplazando su rostro, renueva su mundo. De la miniatura del quiste de vidrio, el soñador hace surgir un mundo. (Bachelard, 1965 (1957): 192-3)

William Blake expresó esta idea poéticamente. En el poema “For the Union Dead”, Robert Lowell parte de esta perspectiva para realizar toda una reflexión sobre el presente, el pasado, y el futuro y que caracterizará la poética del tiempo en *Life Studies*. En este poema, “For the Union Dead”, encontramos una doble referencia para ilustrar el concepto de miniatura expresado por Bachelard. El hablante lírico recuerda cuando visitaba el acuario en la ciudad de Boston para observar a los peces tras el vidrio: “Once my nose crawled like a snail on the glass”. Pero esto

sucedía en el pasado relativamente lejano. En el pasado más cercano, ese mundo ha desaparecido, el mundo del acuario ha sido destruido y sustituido por un “sahara of snow”, una zona en la ciudad de Boston donde los vehículos puedan aparcar. Entonces, el yo poemático se muestra: “I pressed against the new barbed and galvanized fence on the Boston Common // Parking spaces luxuriate like civic / sandpiles in the heart of Boston”. La perspectiva del hablante lírico sufre un desplazamiento. En ambos casos su posición se caracteriza por la perspectiva del observador, tras el cristal, aunque en el segundo caso adopta la visión transfigurada del otro, del pez, y por tanto, concentra todo su mundo en una vitrina, una pequeña miniatura. De nuevo aparece la imagen de la ventana con todo su simbolismo: “The broken windows are boarded”. El espacio de la transgresión ha sido bloqueado en este nuevo orden impuesto por la civilización. En este sentido, se está expresando el sentimiento de alienación que experimenta el sujeto frente a la sociedad industrial y moderna. Entonces, éste se refugia en su rincón, en su miniatura, con sus secretos y sus silencios, y los expresa en una poesía que contiene todo el sufrimiento, todo el dolor concentrado, pero también toda la belleza, ¿acaso la urna keatsiana no es una miniatura conteniendo en la imaginación del poeta toda la belleza del mundo? Ahora bien, el arquetipo es sensible a la metamorfosis: Robert Lowell unirá en el poema “The Neoclassical Urn” el concepto de belleza e imaginación de Keats con su particular concepto de culpa hacia la desacralización de un ideal y de una tradición elegíaca, evidenciando así a la yoidad como puente mediadora entre lo universal y lo individual para expresarse en una elegía transgresora.

Italo Calvino en su obra *Six Memos For the Next Millenium* (1995) establece dos modos de aprehender el universo, a saber, el geométrico y el magmático, representados por los símbolos del cristal y el fuego. Para Calvino, la llama es “imagen de la constancia de una forma global exterior a pesar de la incesante agitación interna” (Calvino 1995: 55-81), en cambio, el cristal funciona como nexos entre el mundo mineral y el orgánico, como puente fronterizo entre las realidades

exteriores y las realidades interiores, entre el mundo exterior y la vida interior. Calvino aborda la perpetua oposición entre orden y desorden (entre Mallarmé y Pound). Arrebatado irremisiblemente por “el torbellino de la neguentropía, el universo se disgrega en una nube ardiente”, pero a su vez establece parcelas ordenadas que tienden a adquirir una forma sujeta a plan y perspectiva¹⁵⁸. Por un lado, las metáforas suntuarias, “el verbo enjoiado para decir la magnificencia del cielo cristal”, y por otro, imágenes de amontonamiento, interferencia, desorden, caos, desorientación, para referirse al universo llama. Uno y otro constituyen dos modos de ser, dos formas de existencia: “Cristal y llama, dos formas de belleza perfecta de las cuales no puede apartarse la mirada, dos modos de crecimiento en el tiempo, de gasto de la materia circundante, dos símbolos morales, dos absolutos, dos categorías para clasificar hechos, ideas, estilos, sentimientos” (Calvino 1995: 71). Una línea de pensamiento que entronca directamente con la práctica poética de William Carlos Williams, a su vez, un pensamiento bajo el que se encuentra subyacente la filosofía keatsiana que defiende la idea de que la imaginación poética posee una realidad propia (un importante ejemplo de ello es el poema “Revelation”). La aportación del “objetivismo” que respira de esta corriente del Romanticismo en Keats se expresa claramente en el poema “Della Primavera Transportata” de Carlos Williams: “The forms / of the emotions are crystalline, / geometric-faceted. So we recognize / only in the white heat of / understanding, when a flame / runs through the gap made / by learning, the shapes of things – / the ovoid sun, the pointed trees [...]” (Williams 1951: 55).

Seamus Heaney saca a relucir ambos símbolos como procesos ejemplificadores que se pueden dar en el proceso poético en referencia a Robert Lowell:

¹⁵⁸ Queremos ver aquí el proceso fundamental alrededor del cual Thomas Pynchon construye su primera obra maestra, *Gravity's Rainbow* (1973), donde se hace la pregunta más importante de nuestro tiempo: La irrupción del hombre en los procesos del mundo ¿provocará un desorden en el equilibrio entre creación y destrucción (vida y muerte), o serán acaso los enclaves de la vida capaces de contrarrestar los movimientos colectivos hacia el nihilismo?

Years ago Michael Longley wrote an essay on poets from Northern Ireland in which he made a distinction between the igneous and the sedimentary as modes of poetic composition. In geology, the igneous rocks were derived from magma or lava solidified below the earth's surface whereas the sedimentary were formed by the deposit and accumulation of mineral and organic materials, worked on, broken down and reconstituted by the action of water, ice and wind. The very sound of the words is suggestive of what is entailed in each case. Igneous is irruptive, unlooked-for and peremptory; sedimentary is steady-keeled, dwelt-upon, graduated. / If, however, the name exists for a process which begins igneous and ends up sedimentary, it would be the one to apply to the poetry of Robert Lowell. Lowell was a poet who had a powerful instinct for broaching the molten stuff early but then he would keep returning to work it over with the hot and cold weathers of his revising intelligence, sometimes even after it had appeared in a book. He was very much alive to the double act of writing: "A poem is an event", he declared to his classes, "not the record of an event"- equating what I have called *igneous* with *event*, and *sedimentary* with *record*. (Heaney, 1989 (1979): 129)

Robert Creeley, nacido en 1926 y por tanto perteneciente a una generación posterior a Robert Lowell fue profesor de la llamada "Black Mountain College", junto a Duncan y Olson. Poetas que nos inducen a buscar a William Blake detrás de Carlos Williams. Robert Creeley, tanto en su actividad poética como en otros artículos y ensayos revela un concepto circular de la existencia que se deriva, en parte, de lo que Creeley ha denominado como "a sense of increment, of accumulation", sentimiento que comparte Robert Lowell, tal como muestra su poesía: "We live in a circle, / older or younger, / we go round / and round this earth. // I was trying to remember / what it / was like / at your age." En la poética de Creeley los sentimientos y la razón entran en un juego dialógico cuyo proceso se confirma en desplazamientos retrospectivos a través de la activación de la memoria, y en desplazamientos introspectivos a través de la invocación del subconsciente. En este proceso las continuas reflexiones sobre el hecho lingüístico ocupan un papel primordial que deriva en la fascinación por la palabra. Esta palabra se reconvierte en el poema instaurando una peculiar poética del espacio: "He / I / were walking. Then / the place is / was / not ever enough." La palabra intenta aprehender el espacio en el tiempo según demuestra este verso. Sin embargo, al demostrarse inasibles las coordenadas cronotópicas, el sujeto debe

buscar soluciones en otro nivel, el nivel mítico. En el poema “The Fire” leemos: “Then it all goes, saying, here they were, and are, / and will be again, as I used to think, to remember, / then they were here, and now, again, they are”, y la circularidad se transfigura concretándose en “what in the light’s form finds her face, / makes of her eyes the simple grace.”

Robert Creeley puede ser considerado como continuador de los preceptos poéticos establecidos por William Carlos Williams. En ambos poetas es característico el proceso de búsqueda de lo universal en lo particular, lo cósmico en la miniatura: “I wanted, if I was to write in a larger way than of the birds and flowers, to write about the people close to me: to know in detail, minutely what I was talking about – to the whites of their eyes, to their very smells”, diría el mismo Carlos Williams respecto a *Paterson*. El tratamiento de la inmensidad de la miniatura en el poema titulado “Fancy” es suficientemente revelador. En este poema de Creeley donde se respira la influencia minimalista de Carlos Williams volvemos a encontrarnos con la idea de un sujeto que observa inmóvil desde un rincón, “in a place I was sitting”.

Como sucedía en el poema “Hawthorne” de Robert Lowell, el “hombre lupa” descubre la verdad en la miniatura, en aquello que contiene al universo concentrado, en la inmensidad concentrada en la imaginación. Sin embargo, aquí no buscamos la analogía sino la comparación en una indagación sobre los procesos poéticos. Resulta interesante cómo el sujeto pasa por un intenso proceso de reflexión, ensalzado en el poema a través de la repetición del verbo “thought”. Pero para llegar a la verdad, no es suficiente el proceso lógico e intelectual, sino que además de profundizar en ese proceso es necesario dejarse llevar hasta el rincón del inconsciente, hasta el punto donde se tienta a la revelación traspasando el umbral de lo onírico, un momento de inspiración que de forma sencilla expresa Creeley. Se trata, sin embargo, de una sencillez que contrasta con la intensa complejidad del descubrimiento: “and there it was...a kind of small nothing”. En este sentido, cabe la interpretación metapoética dada la ambigüedad del sujeto, ya

que no se especifica a qué se refiere “it”. Una de las posibilidades es que “it” sea el poema mismo, interpretación potenciada por el hecho de que este término concluye la ambigua y misteriosa descripción de “it” entrando, por tanto, “a little faint thing” y “nothing” en juego dialógico y dialéctico al ser la afirmación y la negación de la misma cosa: “no-thing”. Sin embargo, gramaticalmente “it” parece referirse a “truth” (segundo verso de la primera estrofa), y a su vez puede asociarse al título “Fancy”. De esta forma, la estrategia del poema versa sobre la conjunción de los tres conceptos, el poema, la imaginación, y la verdad, en otra variación moderna-romántica del tema que Keats despliega en “On a Grecian Urn”.

4.8 Reflexión abierta.

Life Studies conforma el epicentro irradiador del sistema imaginario lowelliano. Cualquier acercamiento serio a la poética de Lowell debe pasar por las *manos* de estos poemas. El material contenido bajo la superficie (Heaney 1989) es tan poderoso que hemos optado por analizar libros posteriores a éste antes y así estructurar el mapa, la meseta o escenario sobre los que desarrollar nuestro discurso crítico.

Por tanto, *Life Studies* ilustra los mecanismos estilísticos y las estructuras imaginarias y también las contradicciones como evolución de una obra que madura recogiendo desde los sustratos esenciales que hemos analizado en nuestro mapa de relecturas hasta la enorme amplitud y vastedad de la comprensión y mirada elegíaca de Lowell. Porque esta secuencia también forma parte, en definitiva, de lo que hemos denominado como universo elegíaco. Aquí, nuevamente, la reflexión sobre la relación entre la vida y la muerte y la confirmación romántica del arte en el poema se nutre en la imaginación de la propia yoidad. Y por ello, el lector se siente *transgredido* al verse reflejado en alguno de los poemas.

Desde nuestra perspectiva, el logro y efecto de esta secuencia ha sido y es conseguir esa respuesta del lector desde instancias profundamente personales, desde topónimos en muchos casos ajenos al lector, múltiples colores locales, nombres propios y referencias a una tradición literaria y cultural concreta – Nueva Inglaterra y los Winslow permean constantemente la poética de Lowell – envuelta por dos poemas que sugieren de forma potente significados universales, mitos. A su vez esta instancia personal registra situaciones y sentimientos colectivos de un periodo de transición que se proyecta hacia una nueva configuración social, nacional e internacional. Pero incluso esta respuesta viene dada por otro proceso más sencillo que resulta más complejo en su consecución: que el lector se vea reflejado en todas esas situaciones donde la superficie cobija y enmascara toda una serie de sentimientos y psiquismos que presionan por mostrarse. Insistimos en que una mancha de café sobre el tapiz del billar puede contener significados inmensos para quien observa. Simplemente hay que esperar al observador adecuado.

5. FOR THE UNION DEAD: BETWEEN THE HEAVES OF STORM

Each moment is the fruit of forty thousand years. The minute-winning days, like flies, buzz home to death, and every moment is a window on all time.

(Thomas Wolfe. *Look Homeward Angel*, 1929)

Acercarse a un libro de poemas como *For the Union Dead* implica asomarse a una ventana donde observamos imágenes que quedan impregnadas en nuestra memoria. Imágenes de la intimidad con todas sus resonancias. Imágenes de la yoidad que proyecta sus secretos sobre el espacio público invocando una lógica onírica. George Steiner cita a Borges para expresar una visión sobre la función del arte: “la función liberadora del arte reside en su singular ‘capacidad de soñar a pesar del mundo’, de estructurar el mundo *de forma diferente*” (Steiner, 2002 (1968): 47). Es precisamente esta idea de la relatividad de lo existente y la importancia de la imaginación en una reinención romántica de la construcción de la identidad que siempre es otra cosa, el proceso que va a habitar Robert Lowell en la secuencia que nos ocupa.

For the Union Dead se publica en el año 1964. Robert Lowell continúa en este libro con un obsesivo proceso que él mismo ha denominado como “recasting and clarification” (Lowell 1964), volviendo constantemente tanto a textos anteriores como a escenas o pasajes de su pasado utilizando ese material como motivo de exploración poética, resignificando así la memoria constantemente. Así, nuevamente la semántica de la mirada lowelliana nos conduce como lectores al paisaje interior del poeta que observa, y al observar se traduce en el espacio que mira. Pero se trata de hablantes que no sólo escogen sus palabras con precisión de cirujano, sino que incisivamente esculpen los ecos contenidos en esas palabras que se llenan de sentimientos. Ya hemos descubierto que Lowell desnuda y reviste las palabras en el mensaje poético con

invocaciones pasadas y presentes. Pero también construye un espejo y lo hace añicos en una nueva fase en la construcción del *Hero Demens*. Es decir, proyecta una imagen que después desconstruye reflexionando así, con Borges, “pronto sabré quien soy” (J. L. Borges, “Elogio de la sombra”).

Nuevamente, una de las claves del libro *For the Union Dead* es la lectura de la existencia bajo una óptica elegíaca, tal como el título indica. Pero ambos conceptos, “Union” y “Dead”, se reinventan bajo las cicatrices de la historia tanto personal como colectiva, confirmando el siguiente principio emersoniano: “In like manner all public facts are to be individualized, all private facts are to be generalized. Then, at once History becomes fluid and true, and Biography deep and sublime” (Emerson, 2000 (1841): 122).

Siguiendo a Mark Rudman, “Lowell reiterates Proust’s insight that the force that circles the earth the most number of times in a second is not electricity but pain” (1983: 141)¹⁵⁹. Y aquí no podemos dejar de leer a Dickinson en Lowell. Recordaremos especialmente el poema 465, como modelo que ilustra esa yoidad que vadea entre dos puertos, la vida y la muerte, “Between the Heaves of Storm” (Emily Dickinson). El espacio fronterizo nuevamente viene configurado por el itinerario que adopta la proyección del psiquismo de esa sensibilidad que habla y deja su legado (“my Keepsakes”) siguiendo la terminología legal de la tercera estrofa del poema de Dickinson. Los recuerdos como fragmentos del ser que a la manera “faustiana” son cedidos (“Signed away”) hasta que el movimiento sonoro de la Mosca como contraste frente al espacio silencioso y estático de la sala (“Stillness in the Room”) induce a la mente, en proceso de perecer, (y aquí el adverbio es de extrema importancia: “when I died”) a detectar la inmensidad *Azul* en ese proceso de transición a la eternidad donde el espacio se encuentra “envuelto” por el tiempo hasta la

¹⁵⁹ También Randal Jarrel llegó a expresarse en los mismos términos: “pain comes from the darkness / and we call it wisdom. It is pain” (1988 (1953))

paradoja final donde se retoma ese adverbio inicial y así concluye el poema, con horizontes abiertos, con un silencio, un espacio vacío y majestuoso:

With Blue – uncertain stumbling Buzz –
Between the light – and me –
And then the Windows failed – and then
I could not see to see –

En *For the Union Dead* esta sensibilidad que se encuentra entre dos mundos, un espacio estático y un espacio dinámico, en un tiempo que identificamos como un proceso de transición, viene unido a la autoconciencia tanto del aislamiento como del extrañamiento y la alienación, expresándose a través de la localización del yo como un ente que se encuentra rodeado y aprisionado: Rosenthal ha propuesto definir esta sensibilidad como un sujeto entendido desde la proyección de la zona subjetiva de la civilización (Rosenthal 1983). Y aquí queremos enfatizar el concepto espacial de civilización en relación con la configuración del sistema imaginario: la yoidad como construcción se estratifica como recuerdo en constante revisión a través de la escritura frente a la humanidad como concepto genérico.

En este contexto es frecuente que los elementos que vienen cargados de significación a través de la historia, y que se concretan en estatuas o jardines como lugares construidos en medio del espacio urbano, se erigen como símbolos del recuerdo del pasado personal y colectivo, y por tanto como vencedores del olvido. La muerte dota a la ciudad de su esencia y viene definida en muchas ocasiones como proyección y como expresión de la propia conciencia. En este sentido, desde el mismo título se plantea una ambigüedad estructural muy comentada por la crítica. La genialidad del mismo radica en las múltiples sugerencias que evoca funcionando en diversos niveles simultáneamente.

La muerte como concepto abstracto provoca la ambigüedad estructural que invoca la construcción sintáctica del título. Una invocación elegíaca. Debe notarse que este conflicto que Lowell expresa de forma interesante se encuentra, asimismo, en la raíz de *Paterson* de William Carlos Williams, cuya vida y obra queremos añadir a nuestro mapa de relecturas. De esta manera, así como Williams ha expresado que Whitman se encontraba en su mente aún cuando completaba el cuarto libro que compone *Paterson*, en la mente de Robert Lowell se encontraba Williams, presumiblemente una de las presencias literarias más fuertes del momento, junto a Robert Frost, este último más cercano al llamado círculo de Boston. Robert Lowell hace referencia así a dos de las más importantes secuencias líricas de la poesía moderna:

Williams is part of the great breath of our literature. *Paterson* is our *Leaves of Grass*. The times have changed. A drastic experimental art is now expected and demanded. The scene is dense with the dirt and power of industrial society. Williams looks on it with exasperation, terror, and a kind of love. His short poems are singularly perfect thrusts, maybe the best that will ever be written of their kind, because neither the man nor the pressure will be found again. (Lowell en Giroux 1987: 44)

La calculada oscuridad que revela la utilización de los símbolos en el intento de creación de ese puente mediador entre lo cotidiano y lo universal, entre lo individual y lo público, reflejan la alta interiorización que Lowell había conseguido respecto a Williams – escritor completamente diferente a Lowell –, y sobre todo a la secuencia titulada *Paterson*. No se trata, pues, de buscar analogías, sino de profundizar en la anulación temporal en la recreación mítica. Lowell se sintió atraído por los procesos de creación y expresión de Williams en la asimilación de la vida cotidiana a la interpretación mítica subyacente. Lowell reconoció en varias ocasiones la influencia de Williams en la técnica de descripción poética. En ambos autores, encontramos áreas de conflicto del sujeto en proceso de aceptar el presente, así como la búsqueda de un lenguaje que exprese esa relación conflictiva.

Las diferentes sensibilidades expresadas en *Paterson* a través del continuo cambio pronominal evidencia la fragmentaria y compleja visión del mundo por parte de esta sensibilidad moderna. Las referencias periodísticas y de carácter popular, con una evidente proliferación de registros lingüísticos de tal género, se alternan y suceden con versos de sofisticada codificación, utilizando cultismos y complejas metáforas, múltiples y fragmentadas asociaciones. La combinación de esas referencias del *day by day* paulatinamente escarban en el trasfondo mítico resultando en una elaboración alegórica, donde se provee de significados espirituales todos aquellos símbolos, por ejemplo los topónimos (desde el mismo título), de identificación local. Así, observamos constantes cambios estilísticos comparables a los cambios que, recordemos, por las mismas fechas en que Williams componía su gran secuencia (un período de, aproximadamente, doce años: 1946-1958), Ezra Pound continuaba creando sus *Cantos*. Este nivel de concreción al que aludimos se expande desde la individualidad y singularidad y acaba adquiriendo correspondencia universal y mítica.

Podemos considerar que *Paterson* es un proyecto inclusivo cuya fluctuación entre unión y separación (“marriage” y “divorce” son conceptos que se repiten enfáticamente) parece sustituir con sus ecos interiores a la idea también vanguardista de Joseph Conrad en *Heart of Darkness*: “the horror”. De forma interesante, Williams opone al concepto de “divorce” el concepto de “marriage”, y si el poeta se sitúa en el lado del divorcio como “displacement”, extrañado literal y simbólicamente de la realidad objetiva, “marriage” es el concepto que dramatiza la figura de la Musa. A través de la unión romántica de ambos, poeta y Musa, surge la palabra poética, una unión entre la ciudad y el río, entre el bosque y las cataratas, que implica el sufrimiento como integrante esencial del conocimiento (Schopenhauer).

El libro I de *Paterson* comienza reafirmando la filosofía keatsiana inherente al arte: “Rigor of beauty is the quest. But how will you find beauty when it is locked in the mind past all

remonstrance?” Para Lowell el concepto de belleza es un concepto esencialmente conflictivo que se sumerge en un concepto complejo y amplio como es “lo sublime”. Este concepto se configura como el cobijo ideal que permite a Lowell manipular sus materiales con mucha precisión.

En *For the Union Dead* el heroísmo de la Guerra Civil – pasado – aparece paralelo a la amenaza de una guerra nuclear y el sentimiento colectivo de culpabilidad respecto a una política exterior imperialista y agresiva – presente – cuyo máximo exponente se concretó en la injusta y deplorable guerra de Vietnam. Asimismo, los asedios urbanos se contraponen a los ataques al mundo natural. En el poema “For the Union Dead” se defiende a las minorías, que aparecen satirizadas por los medios de comunicación, por ejemplo en imágenes televisivas: “drained faces of Negro school children¹⁶⁰.” Según veremos, se trata de un poema que trabaja los niveles histórico, personal, político, incluso mítico, donde siempre se interpone el filtro de la angustia del hablante lírico que se proyecta hacia el exterior.

Es importante, por otra parte, tener en cuenta que la ordenación de los poemas en Robert Lowell nunca es aleatoria. Cada poema posee un ritmo y una pulsación particular. Cada ciudad posee un ritmo que le caracteriza y Boston respira en la estructura profunda de la secuencia. Así como “Skunk Hour” (*Life Studies*) figura concluyendo el libro, lo mismo ocurre con “For the Union Dead”. Precisamente “Skunk Hour” puede considerarse como puente entre ambos libros, ya que el tratamiento de forma y fondo enlaza relativamente con la mayoría de poemas en *For the Union Dead*. El poema que finaliza la secuencia de este último, revela un mayor tratamiento político, público y social, aunque la progresión y expansión del interior que se proyecta en el texto es evidente. En “Skunk Hour” el proceso es inverso, se trataba de un proceso de introspección: el exterior parece traducirse en metáforas de terror, de obsesiones, de onirismo, de

soledad, de aislamiento. En cambio, en “For the Union Dead” los terrores internos se convierten en metáforas de lo colectivo, lo social, lo público, lo histórico que finalmente, “it also marks a sorrowing and sour final truce with Boston” (Hamilton 1983). Este mismo autor expresa en un plano más general respecto a los poemas de *For the Union Dead* que “they (poems) follow on from the tormented soliloquy in ‘Skunk Hour’ rather than from the pained tenderness of ‘Home After Three Months Away’”¹⁶¹ (1983).

5.1 “Drifting”: El poder creativo de la Secuencia Poética y la erosión del Yo.

El agua y el fuego son dos símbolos que ocupan un lugar preeminente en la imaginería de Robert Lowell. El agua, símbolo erosionador pero también regenerador, no enlaza únicamente el primer poema de *For the Union Dead*, “Water” con “The Public Garden”, sino que crea una interesante circularidad que envuelve la secuencia poética, entre el primer poema y el último. El primero, “Water”, ya desde el inicio va a establecer ciertos principios organizadores como la estructura cíclica y la contracción versal y estrófica, donde cada palabra, cada verso se carga poderosamente de significado. El movimiento a la deriva del ser sobre el agua – “drifting” – representa simbólicamente las curvas del movimiento imaginario en la secuencia.

El poema “For the Union Dead”, según veremos, comienza con una reflexión retrospectiva sobre el antiguo acuario de la ciudad de Boston. El poeta, en el proceso de recuperación del

¹⁶⁰ Cabe comentar que Lowell era un escritor altamente comprometido con las causas de las minorías. Asimismo, según muestran sus escritos, y sus biógrafos, era muy consecuente con sus principios. De hecho, participó en marchas contra centrales nucleares, e ingresó en prisión por objetar a prestar servicio en el ejército.

¹⁶¹ Aquí Ian Hamilton se está refiriendo a los poemas escritos entre otoño de 1961 e invierno de 1962. Estos poemas forman parte de *For the Union Dead*.

pasado, busca acomodarse en el lugar regenerativo donde la experiencia y la imaginación se concentran en escenas cargadas de significado personal y mítico, enmascarando al yo en el proceso escritural. De esta forma, la estrategia de la circularidad basada en la asociación permite la construcción de un complejo tejido simbólico.

Tradicionalmente se considera al agua como imagen de la vida interior, del proceso interno, del subconsciente y de la memoria. También se asocia con las coordenadas temporales, con la eternidad que plantea el continuo proceso de regeneración, y asimismo plantea ambiguamente la capacidad de contrarrestar el advenimiento del tiempo. El eje de la acción cíclica que viene unida a la memoria en el poema reformula desde otra perspectiva la dialéctica cronotópica refundida en los mitos de ascensión y caída, y establece el eje contrastivo entre los dualismos razón y subconsciente, lo claro y lo oscuro, el movimiento y la inactividad, el día y la noche. Ciertamente dichos símbolos adquieren mayor peso en el nivel macropoético. En este sentido, recordemos que Robert Lowell en su artículo titulado “*Four Quartets*” expresa un concepto que puede aplicarse a la secuencia que nos ocupa: “Each part is written as a reflection or modification of the preceding parts. Taken together, the four poems are immensely more complete and impressive than separately” (Lowell en Giroux 1987: 42).

El significado fundamental que adquieren los símbolos del agua y el fuego en Eliot es tanto el de regeneración como purificación. Northrop Frye, por ejemplo, ya apuntó que “the theme of salvation out of water is connected with the image of the dolphin, a conventional type of Christ” (Frye en Patrides 1983: 206). Estos conceptos se insertan en una estructura secuencial mayor dentro de la construcción del sistema imaginario de Lowell. *Near the Ocean* (1967) y *The Dolphin* (1973), dos secuencias poéticas posteriores a *For the Union Dead*, seguirán construyendo ese sistema en una perspectiva macrotextual.

Resulta significativo que el primer poema del libro *For the Union Dead* sea “Water”. Desde el mismo título observamos que metafóricamente se reproduce la imagen cíclica en tanto que enlaza con el último verso, único lugar donde vuelve a aparecer el símbolo explícitamente, diferenciando “water” de “sea”. Por el contrario, la imagen del mar aparece varias veces, lo que nos permite realizar una primera reflexión. Así, empezamos a discernir desde el inicio que “water” va a venir asociado al proceso de la memoria en su lucha por la recuperación del pasado que a su vez viene profundamente conectado con el subconsciente y con procesos oníricos. A lo largo del poema se produce una progresión hacia ese estado o lugar desde donde tentar la retrospección en toda su complejidad. En cambio, el mar vendrá asociado al poder erosionador de la naturaleza, llevando a cabo la función de regeneración cíclica.

Las dos primeras estrofas expresan la observación y percepción de un proceso externo, situando la escena en pasado, en un pueblo pescador. Esta descripción llama la atención por varios elementos inquietantes. En primer lugar, localizamos el contraste entre el pueblo pescador y las canteras: actividad marina frente a actividad terrestre. Junto a esto, resulta sorprendente que no haya referencias personales. A través de la sinécdoque elabora dicha descripción, que será importante en el transcurso del poema. Asimismo, la descripción de las casas en la colina de roca, implica el contraste entre la posición del hablante y la libertad de las “manos” que dejan esas casas en su situación de estar atrapadas:

It was a Maine lobster town -
 each morning boatloads of hands
 pushed off for granite
 quarries on the islands,

and left dozens of bleak
 white frame houses stuck
 like oyster shells
 on a hill of rock,

and below us, the sea lapped

the raw little match-stick
 mazes of a weir,
 where the fish for bait were trapped.

En esta concentración descriptiva en cuya organización sintáctica únicamente encontramos un punto a lo largo de doce versos, se produce una asociación del pronombre “us” a los peces que son atrapados en el laberinto. A su vez, en conexión con el primer verso de la siguiente estrofa, se sugiere una asociación creada en relación con la “falta de libertad” de las casas que observan cómo las “manos” se dirigen a las canteras. Asimismo, el verso “the sea lapped the raw little match-stick” hace referencia a la acción del mar en su proceso erosionador. Este aspecto precisamente conecta con la idea expresada en la siguiente estrofa donde figura uno de los procedimientos que se aplica al punto de inflexión típico en la poética de Lowell. Se trata de la activación del recuerdo a través de la interrogación retórica donde se realiza una progresión en el interior del hablante lírico, una mayor profundización y nostalgia, un paso adelante en busca de los rincones y secretos del subconsciente, un paso adelante en el proceso de persecución de esa imagen última, cíclica, capaz de luchar contra la erosión, contra el paso del tiempo invocando a la memoria: el agua.

Efectivamente las estrofas cuarta y quinta hacen referencia al efecto erosionador del mar y del tiempo. Esta idea encuentra ahora su expresión formal en la repetición precisa de términos relevantes como “turning” que implica cambio, metamorfosis; “rock”, elemento susceptible de ser erosionado por el mar y el tiempo, así como símbolo de la posición del hablante, tratándose de una típica situación que metaforiza el estado “consciente”, el momento de intervención del proceso retrospectivo-introspectivo: “usual”, que implica la repetición lógica inherente a la acción erosionadora; “drench”, verbo que hace referencia otra vez al acto erosionador del mar, conectando con “lapped” en la tercera estrofa; finalmente, “flake”, que según veremos conecta de

manera interesante con la estrofa segunda y la séptima, y representa la víctima del acto erosionador:

Remember? We sat on a slab of rock.
From this distance in time,
it seems the color
of iris, rotting and turning purpler,

but it was only
the usual gray rock
turning the usual green
when drenched by the sea.

The sea drenched the rock
at our feet all day,
and kept tearing away
flake after flake.

El primer verso de la séptima estrofa revela ese punto de inflexión también típico en la poética de Lowell. Lo hemos encontrado en “Skunk Hour” y lo encontraremos en “The Public Garden”, y ahora vuelve a aparecer con la misma función. Se trata de la clave que expresa el paso hacia otro nivel más profundo de interiorización, hacia un nivel onírico, donde se reproduce el sueño del “tu” del poema. La referencia a “barnacles” se asocia en el nivel léxico con “oyster shells” de la segunda estrofa, y a su vez, “pull off” se asocia con “tearing away” de la sexta estrofa. Se trata de una importante referencia al paso del tiempo, al efecto erosionador del mismo, simbolizado por el mar, conectando con el acto realizado por el “tu” que experimenta el sueño. Este sueño viene descrito por el hablante lírico, por tanto, viene filtrado por la subjetividad del mismo, que manipula la imagen conectándola con otro nivel de la conciencia que revela la imposibilidad de sustraerse al paso del tiempo. A su vez, la explícita referencia a “hands” que concluye la estrofa enlaza con el segundo verso de la primera, donde las manos consiguen su libertad, dejando detrás las casas pegadas a la roca. Al ser “oyster shells” el símil de la

comparación con las casas, esta misma asociación se produce con “barnacles”, donde el campo semántico asocia “stuck” con “clinging”.

Desde este profundo nivel simbólico se progresa hacia el último nivel de la interiorización estableciendo la conclusión a las representaciones simbólicas. La comparación con las gaviotas refleja la voluntad de recuperar una relación pasada desde una relativa libertad hacia la sujeción de la roca: la inversión del sueño. La conclusión que establecen los dos últimos versos es la imposibilidad de la unión donde se revela el paso del tiempo, la transitoriedad de las cosas, y la imposibilidad de recuperar el pasado contra lo que lucha la memoria: aún así, inevitablemente el hablante lírico expresa que el agua estaba demasiado fría:

One night you dreamed
you were a mermaid clinging to a wharf pile,
and trying to pull
off the barnacles with your hands.

We wished our two souls
might return like gulls
to the rock. In the end,
the water was too cold for us.

Este poema, “Water”, iniciando la secuencia poética, refleja de forma concentrada algunas curvas en el movimiento imaginario de Robert Lowell. Siguiendo los conceptos comentados de la estructura cíclica y el concepto orgánico de obra, existen fuertes conexiones con el libro *Imitations*. Desde esta perspectiva, encuentra un alma gemela en Eugenio Montale:

News from Mount Amiata

IV

Today, the monotonous oratory of the dead,
ashes, lethargic winds -

a reluctant trickle drips
 from the thatched huts.
 Time is water.
 The rain rains down black letters -
 a *contemptu mundy!* What part of me does it bring you?

Now at this late hour
 of my watch and your endless, prodigal sleep,
 my tiny straw city is breaking up.
 The porcupine sips a quill of mercy.

En este poema que reescribe el original de Montale titulado “Notizie dall’ Amiata”, es la lluvia la que ejerce el efecto erosionador sobre el tejado de la cabaña. Esta situación permite elevar, a través del siguiente verso, la acción al nivel simbólico: “Time is water.” Desde aquí procede a recuperar el pasado en el proceso de interiorización de la palabra. La muerte produce la asimilación hacia la metaforización de la misma: “black letters”. La siguiente estrofa refleja la soledad del sujeto que expresa la destrucción de su pequeño mundo, de la “ciudad de paja”. El último verso revela la transfiguración del sujeto, el descenso hacia otra zona del subconsciente, el proceso de búsqueda de respuestas en el interior.

La relación intertextual formante del imaginario lowelliano a raíz de Montale y Eliot, nos permite realizar la primera reflexión respecto al siguiente poema, “The Old Flame”. El grado de implicación personal viene expresado ya en los primeros versos. El primero es una exclamación y el segundo una interrogación. El tono personal del poema explicita ese puente entre la experiencia y la imaginación, y va a constituir el eje del mismo. Esta primera estrofa expresa la activación de la memoria desde donde se va a trabajar una similar simbología respecto al poema anterior “Water”: “My old flame, my wife! / Remember our lists of birds? / One morning last summer, I drove / by our house in Maine: It was still / on top of its hill –”.

La rima forzada entre “still” y “hill” llama la atención sobre el encabalgamiento para enfatizar el símbolo en cuestión, “la casa”, así como la introducción a uno de los temas fundamentales del poema enfocado en el contraste entre lo nuevo y lo viejo. Precisamente la segunda estrofa plantea ese contraste a través de la introducción de la posición del hablante lírico con el deíctico temporal “now”. Sin embargo, en esta estrofa el énfasis es sobre lo viejo, donde resulta interesante la referencia autobiográfica a través del indicador “Old Glory”, que por otra parte dará nombre a la trilogía dramática de Robert Lowell. Tras la descripción del exterior de la casa, en la tercera estrofa se procede a la descripción interior, enfatizando lo nuevo. El eje sigue siendo efectivamente el paso del tiempo, la eliminación del pasado, de lo viejo, donde destaca la referencia personal en la cuarta estrofa al desorden del pasado¹⁶²:

Inside, a new landlord,
a new wife, a new broom!
Atlantic seaboard antique shop
pewter and plunder
shone in each room.

A new frontier!
No running next door
now to phone the sheriff
for his taxi to Bath
and the State Liquor Store!

La quinta estrofa añade un nivel interesante al poema donde se describe, en contraste con la descripción interior de la casa y como progresión del desorden implicado en la estrofa anterior, el ahogo del hablante lírico que desde el recuerdo se imagina dentro de la casa. Inmediatamente después se produce un brusco cambio de plano y perspectiva conectando con la tercera estrofa. En este momento se produce una comparación entre lo nuevo y lo viejo con la relación implícita

¹⁶² Este poema que refleja el inexorable paso del tiempo se asocia al poema “Directive” de Robert Frost, donde se trata de manera efectiva esta idea y se asocia a otros poemas de *For the Union Dead* como “Returning”. Lowell se ha referido a Frost en los siguientes términos: “When I was a freshman at Harvard, nothing hit me so hard as the Norton lectures given by Robert Frost” (Lowell en Giroux 1983: 38)

en medio de ambos, cuya reflexión se configura en torno a la resignación desde la distancia. Resulta interesante la explícita referencia a la relación entre ambos, “there snowbound together”, que conectará con los dos últimos versos que expresan la separación de la pareja: “as it tossed off the snow to the side of the road”.

El tono final viene configurado de manera similar al que expresaban los versos finales del poema anterior explicitando la imposibilidad de la unión. Por otra parte, profundizar en el poema nos lleva a la utilización de la canción “My Old Flame” surgida en los años cuarenta y bastante famosa por entonces, para aplicarla indirectamente a la relación entre Lowell y su primera mujer, Jean Stafford. En el amplio análisis que dedicamos al poema “The Mills of the Kavanaughs” veíamos la incidencia de una anécdota que iba a obsesionar y a perseguir constantemente a Robert Lowell. Ahora se vuelve a retomar la escena donde el pronombre personal de primera persona remite al personaje Harry Kavanaugh y en segunda instancia a Robert Lowell en el contexto extratextual, mientras que el pronombre de segunda persona alude a Anne Kavanaugh y en segunda instancia a Jean Stafford¹⁶³.

“New York 1962: Fragment” es un poema afin a los dos anteriores, a pesar de encontrarse situado hacia las instancias finales de la secuencia: tengamos en cuenta que los patrones asociativos en los que se asienta esta secuencia poética de Robert Lowell no es lineal sino fragmentaria, parabólica, parafraseando a Stephen Yenser¹⁶⁴. Se trata de un poema que plantea un paralelismo entre el curso que impone la naturaleza y el curso de una relación personal, afectiva.

¹⁶³ Este poema se encuentra relacionado con el poema “1958” perteneciente a *Near the Ocean* (1967), manifestando la continuación de las estrategias establecidas en poemas como “Water”, “The Old Flame” o “The Public Garden”. Es un poema que muestra las contradicciones del yo, de la búsqueda del mismo, su dispersión, la imposibilidad de la unidad, así como las trabas y la imposibilidad de aprehender el recuerdo: “Remember standing with me in the dark, / escaping? In the wild house? Everything - / I mad, you mad for me? And brought my ring // [...] And at the Mittersill, you topped / the ski-run, that white eggshell, your sphere, not land / or water - no circumference anywhere, / the center everywhere, I everywhere, / infinite, fearful... standing - you escaped” (Robert Lowell, “1958”).

En este sentido, la implicación del proceso erosionador efectuado por los elementos naturales conecta este poema con “Water” y “The Old Flame”. Desde esta perspectiva se implica asimismo la imposibilidad de la unión tanto en el plano afectivo como existencial, ya que todo se encuentra suscrito al proceso cíclico que únicamente la memoria simbolizada por el agua puede recuperar o volver a activar.

El poema está estructurado en torno a un sistema de correspondencias cuyo eje es el contraste entre los elementos correspondientes a la naturaleza frente a los correspondientes al mundo artificial, con la relación afectiva en el transcurso de este sistema opositivo. Efectivamente, podemos profundizar en el poema a través de la observación de las correspondencias asociativas, teniendo en cuenta el intento por parte del hablante lírico por eternizar el pasado en el presente, estrategia caracterizadora de todo el libro. Por ejemplo, el verso “my heart stops” establece un punto de inflexión en el poema, simbolizando la activación de la memoria, la evocación del pasado en el presente conectando con los versos situados tras el paréntesis producido por los puntos suspensivos:

Still over us, still in parenthesis,
 this sack of hornets sopping up the flame,
 still over us our breath
 [...]

En estos versos nos volvemos a encontrar con la estrategia de la colocación precisa del adverbio “still” cuyo efecto hemos analizado en “The Public Garden”. Esta estrategia viene unida a los deícticos temporales como “then” y “now” situados en el verso décimo tras el punto de inflexión al que nos hemos referido anteriormente. Sin embargo, antes de producirse la explícita evocación del pasado introducido por “years ago”, aparece otro claro paralelismo entre “this

¹⁶⁴ Mencionemos que Stephen Yenser en su libro *Circle to Circle: The Poetry of Robert Lowell*, titula su capítulo dedicado a *For the Union Dead* como “Parabolic Structures”.

might be nature” en el primer verso y “this might be heaven” en el octavo, donde se enfatizan los referentes espaciales.

El pronombre “nosotros”, a través de “wooden workhorse”, encuentra su correspondencia en el mundo de la naturaleza: “termites”, “flowers”, “wind”, “elms”, “hornets”. Desde esta perspectiva, existen una serie de verbos que enlazan y coordinan ambos mundos: “underpinning” hace referencia a la actividad realizada por “termites”, pero también se puede asociar a “wooden workhorse”, y en última instancia a la búsqueda realizada por la memoria en la activación del pasado. Asimismo, “pasture wire” pertenece al campo semántico aplicable al ser humano, sin embargo también está relacionado con el mundo de la naturaleza. En el caso de “breath”, se aplica tanto a “wind”: “high summer in the breath that overwhelms”, como al pronombre “us”: “still over us our breath”. Por otra parte, la acción realizada por “hornets” – “sopping up flames” – se asocia con “water tanks”, implicando que el curso de la naturaleza apaga la llama para renovar el ciclo. En este sentido, este poema conecta también con “The Public Garden”, sobre todo a raíz del verso final “nothing catches fire”. Recordemos en este contexto que los “hornets” llevan a cabo el agotamiento de la llama, pero también son los que hacen posible la fertilización de las flores, la continuación del ciclo natural.

Encontramos otros efectos contrastivos entre la actividad de los agentes naturales frente a la inmovilidad del “nosotros”, lo cual implica evidentemente el contraste entre los sentimientos de libertad y los de aprisionamiento. Este proceso se proyecta desde la idea de la existencia de una pareja pero un único espacio:

- “two water tanks”
- “while bed to bed / we two, one cell here”
- “we aimed for less”
- “we watched them blow”

- “and down below, we two, two in one waterdrop”

Los últimos versos del poema enfatizan la oposición entre los movimientos ascendente y descendente – espacialidad vertical – donde se acaba imponiendo este último, y que además se encuentra realzado por la aliteración: “that sets the wooden workhouse working here below.” El término “overflow” se constituye como un concepto clave en el poema, haciendo referencia, no únicamente al desbordamiento de los “two water tanks”, sino también a la imposibilidad por parte de la memoria de rehacer la llama que ha sido apagada por los “hornets”.

La estructura cíclica correspondiente a la forma y al contenido de estos poemas, también se realiza en el siguiente poema de la secuencia, “The Scream”¹⁶⁵. El epígrafe revela que el punto de partida es una historia de E. Bishop: “derived from Elizabeth Bishop’s story *In the Village* (1953).” Observemos un fragmento del mismo:

A scream, the echo of a scream, hangs over that Nova Scotian village. No one hears it; it hangs there forever, a slight stain in those pure blue skies, skies that travellers compare to those of Switzerland, too dark, too blue, so that they seem to keep on darkening... over the woods and waters as well as the sky. The scream hangs like that, unheard, in memory - in the past, in the present, and those years between. (Bishop en Hamilton 1983)

El poema se nos presenta en tiempo pasado, excepto precisamente estos cuatro versos citados. Tipográficamente están enmarcados en el poema a través de puntos suspensivos en la primera estrofa, y por guiones en la segunda. La circularidad constituida entre la primera y última estrofa es evidente: “A scream, the echo of a scream, / now only a thinning echo... [...] even her scream- too frail / for us to hear their voices long.” Se trata de un recuerdo de la niñez en un proceso retrospectivo enfocado y realzado en el grito, en su sonido. Asimismo, se realiza una

reflexión temporal que desde el individuo se extiende hacia el plano universal. Los recuerdos no aparecen nítidamente, sino encuadrados en un sistema opositivo y dubitativo, tal como reflejan los siguientes versos:

Back and away and back!
 Mother kept coming and going -
 with me, without me!
 Mother's dresses were black
 or white, or black-and-white.

La quinta estrofa revela tanto la razón del grito como su origen. Se trata de una alusión probable a la muerte del padre y marido. Los recuerdos vienen de manera desordenada. Resulta interesante observar cuáles son las imágenes que recuerda. Aquí existe una especial fijación en los vestidos de la madre, reflejos y señales del paso del tiempo. Este indicador se eleva al plano colectivo en una asociación generalizadora entre ambos planos: el individual y el público. La quinta estrofa se vincula a la segunda en una reproducción del proceso asociativo del niño, proceso donde el yo se transfigura a través del recuerdo. Veamos la asociación:

(segunda estrofa):

A cow drooled green grass strings,
 made cow flop, *smack, smack, smack!*
 and tried to brush off its flies
 on a lilac bush- all,
 forever, at one fell swoop!

(quinta estrofa):

One day she changed to purple,
 and left her mourning. At the fitting,
 the dressmaker crawled on the floor,
 eating pins, like Nebuchadnezzar
 on his knees eating grass.

¹⁶⁵ El poema titulado "Middle Age" es analizado en el capítulo segundo correspondiente a la elegía, y a la representación de la figura del padre en la elegía moderna, así como su incidencia estructural sobre la construcción de la identidad en el imaginario de Robert Lowell.

Respecto al final de este poema, observamos que en la lista de familiares mencionados no aparece la figura del padre. Una ausencia significativa. A su vez nos conduce a reflexionar sobre el poema anterior:

A scream! But they are all gone,
 those aunts and aunts, a grandfather,
 a grandmother, my mother -
 even her scream - too frail
 for us to hear their voices long.

El siguiente poema, “The Mouth of the Hudson”, muestra cierto cambio respecto a los anteriores. Se trata de la elaboración de un estado mental que refleja la relación exterior-interior que se produce en el sujeto en un contexto industrial, especialmente el lado oscuro y marginal del mismo. Es una estrategia, recordemos, que ha caracterizado en gran medida la poética de Ted Roethke, especialmente en sus grandes secuencias como *The Lost Son* o *The Far Field*.¹⁶⁶ De esta manera, se deja atrás la vertiente familiar y su contexto, así como el de las relaciones personales, para pasar a un plano más genérico en cuanto a la relación del sujeto y la sociedad, así como las expresiones y manifestaciones contemporáneas de ésta. El poema comienza con una descripción del exterior desde una posición de observación por parte del sujeto cargada con cierta ironía, ya que contrasta el marco industrial con “a single man stands like a bird-watcher”. Este exterior provoca la reacción interior. En otras palabras, el poder destructor de la era industrial provoca la crisis del sentimiento de alienación que experimenta el sujeto observador, ante lo cual se activa el fluir de la conciencia. Inicialmente se establece un contraste entre la observación pasiva del sujeto y el movimiento activo de los trenes que viene reproducido y enfatizado por la aliteración: “They jolt and jar / and junk in the siding below him.”

El verso “He has trouble with his balance” establece el punto de inflexión a partir del cual se da paso al estado que genera el fluir de la conciencia. Se progresa hacia el nivel interiorizado que dará paso a ese fluir en una variante del “stream of consciousness”, a través del verso “his eyes drop”. Desde este momento el sujeto se une al movimiento del río; esto es, de la observación pasiva progresa hacia el movimiento que produce la corriente de la conciencia metaforizada en el río. Esta asimilación sujeto-río viene matizada por el verbo “drift”, verbo perteneciente al campo semántico del mar, enfatizando la transfiguración a través de la asimilación de la marca del paso del tiempo: el río y la conciencia del sujeto “viajan” hacia el mar en el transcurso del tiempo. Según manifiestan los siguientes versos, no se puede abstraer el sujeto del contexto, del paisaje industrial, que entra ineludiblemente en su interior a través de los olores:

A Negro toasts
wheat-seeds over the coke-fumes
of a punctured barrel.
Chemical air
sweeps in from New Jersey,
and smells of coffee.

Across the river,
ledges of suburban factories tan
in the sulphur-yellow sun
of the unforgivable landscape.

Finalmente, la escena se va a ir enfocando sobre el paisaje industrial, calificado como “unforgivable”, a raíz de las referencias a la contaminación industrial: “sulphur-yellow sun.” Resulta interesante cómo las estrofas se contraen y comprimen a medida que progresa el poema hacia el final; la diferencia se puede observar tipográficamente: la soledad, la alienación, el

¹⁶⁶ En la primera sección perteneciente a *The Lost Son* (“The Flight”) leemos: “Hunting along the river, / Down among the rubbish, the bug-riddled foliage, / By the muddy pond-edge, by the bog-holes, / by the shrunken lake, hunting, in the heat of summer. // The shape of a rat?”

proceso de interiorización, y el fluir del río y la conciencia requieren más espacio que la opresión del paisaje industrial que refleja la estrofa final.

5.1.1 *Boston Regained*: “The Public Garden”.

Un preciso y sutil trabajo sobre el lenguaje incita a observar detenidamente los primeros versos del poema contruidos sobre una sintaxis quebrada. El uso de la aliteración en el primer verso llama la atención sobre el mismo lenguaje, enfatizando la imagen expresada: “burnished, burned-out, still burning”. Los participios funcionan aquí como adjetivos, cuya modificación resulta intencionadamente ambigua. Gramaticalmente hacen referencia al pronombre “you”. La ambigüedad que puntúan estos dos primeros versos anuncia precisamente la construcción de un esquema que resultará estructural. La referencia temporal expresada por estos versos también plantea cierta ambigüedad, dada la colocación tanto de “burned-out” como de “still burning”, ya que activan distintas referencias cronológicas. Sin embargo, resulta interesante cómo acaba imponiéndose la referencia presente, apoyado por el preciso y decisivo adverbio “still”, que desde el proceso retrospectivo provocará la ilusión del momento actual. Asimismo, el ritmo de estos versos aparece acotado por la colocación estratégica de “stamping”, iniciando un patrón rítmico interno, en este caso creando la figura retórica de similitud, dado que las partículas en cuestión dentro del verso recaen sobre un mismo sonido¹⁶⁷: “Burnished, burned-out, still burning as the year / you lead me to our stamping ground.”

¹⁶⁷ Parece más adecuado utilizar el término “Similitud” ya que unifica las figuras que se aplicaban al griego y latín bajo los términos “Homeóptoton” y “Homeotéuton”, por la correspondencia en los casos (seguimos a Mayoral 1994: 59-69).

De esta manera, empezamos a discernir la activación de un sistema asociativo fundamentado sobre una importante cohesión entre forma y fondo, cuyo patrón fonológico se desdobra creando por un lado un patrón que corresponde a rimas internas, y otro que corresponde a las externas. Este proceso ha sido calificado por Rosenthal como “sunken effects”: “This kind of sound-patterning, which is naturally not limited simply to line-endings but saturates a good poem, is one of a poet’s major means of reinforcing feeling and thought and of gaining organic structure” (Rosenthal 1967: 30).

El salto cronológico inicial mencionado resultará fundamental en cuanto al desarrollo del poema. Es necesario considerar que únicamente cinco versos se encuentran en tiempo pasado. La imagen del fuego contenido en “burning” cohesiona con el último verso del poema. En un plano más concreto, observamos que estos dos primeros versos revelan cierta familiaridad en cuanto a lo que el tono sugiere, así como cierta resignación aplicada a esa relación implicada en el hecho de compartir un espacio determinado en el pasado. El trabajo comentado referente a “sunken effects” (efectos implícitos o efectos en la estructura profunda), no afecta únicamente al nivel fonológico. Se trata, por tanto, de un proceso que también se activa en el nivel semántico que podríamos definir de forma más específica como *sunken meanings*: “burned-out” encuentra una asociación calculada en “burnt-out” y “burnout”. En el primer caso se trata de un adjetivo referido normalmente a algo “calcinado”, consumido por el fuego; el segundo se refiere al concepto de agotamiento, que cohesionará tanto con el tono como con uno de los campos semánticos fundamentales expresados en el poema.

Resulta interesante el trato que Lowell concede al adverbio “still” en sus poemas, un hecho que ha llamado la atención del crítico y poeta Mark Rudman. Podemos aplicar las palabras de Rudman al contexto de “The Public Garden”:

Poems should be read as they were written, in the context of habitat, with full attention paid to the spirit of place. So much of this poem ["The Quaker Graveyard in Nantucket"] is listening, hearing the roar of the ocean behind the first line, audible but invisible [...] 'still' adds an extra syllable to the line and brakes its rhythm. Without it the line would be merely descriptive. The anapest 'was still break' arrests our attention and thrusts us into the eternal present. (Rudman 1983: 21-22)

Precisamente esos dos primeros versos de "The Public Garden" ya reflejan esa inmersión en el eterno presente, en parte gracias a la precisión en cuanto a la colocación del adverbio. Estos versos que proceden repentinamente al enmarcamiento cronotópico, tal como ocurre en "The Quaker Graveyard in Nantucket", encarnan cierta abstracción que caracteriza este poema. Esta abstracción viene unida a la idea de agotamiento revelada a través de la sugerencia de una profunda introspección: "Whenever Lowell uses the word 'still' we know that something is about to change, if not for the character in the poem, then for the poet. 'Still' connotes a cross between persistence and despair. The dual meanings of the word seem to be at loggerheads" (Rudman 1983: 22)¹⁶⁸.

Los dos versos siguientes introducen una de las oposiciones más importantes del poema, la ciudad frente al jardín público (presumiblemente en la ciudad de Boston): "The city and its cruising cars surround / the public garden." Estos versos sacan a relucir otra importante oposición entre la esfera pública y el plano individual, también reflejado en la imagen de este jardín público y el concepto de relación que expresaban los pronombres de los dos primeros versos. En el tercer verso observamos que el verbo continúa la referencia temporal presente que sitúa al poema en un ilusorio marco presente. Se trata de una evocación del pasado, cuyo proceso retrospectivo sirve al hablante para, a través de la palabra, recrear una atmósfera, para recaptar a través de ese proceso

¹⁶⁸ Dos conclusiones inmediatas salen a relucir a raíz de estas palabras: la idea de "dual meanings" y la utilización de "connotes", que implica que el crítico está entrando en el proceso poético llevado por su competencia y sensibilidad, creado por un poeta escultor del lenguaje. Algunos ejemplos que muestra Rudman respecto a la secuencia asociativa son los siguientes: "the sea was still breaking violently" ("The Quaker Graveyard in Nantucket"); "Nautilus Island's hermit / heiress still lives through winter in her spartan

retrospectivo el proceso paralelo, el introspectivo, manifestando una secuenciación cíclica. Por otra parte, el adjetivo “cruising” cohesiona con los anteriores adjetivos funcionales en continuación del patrón rítmico activado desde el primer verso. El encabalgamiento creado por la colocación del verbo “surround” al final del verso potencia esa rima implícita que establecía el adjetivo precedente “cruising”.

La imagen de la ciudad comienza a definirse como un espacio opresor, negativo, potenciado por la referencia circular provocada por “surround”, aplicado a los coches adjetivados bajo la anomalía de un verbo más apto en un contexto marino. Esta oposición entre el plano público y el individual se extiende hacia otra oposición referente al campo semántico del mundo artificial y material, frente al campo semántico del mundo natural, tal como se puede observar inicialmente en la imagen de la ciudad y el jardín. Tras este tono descendente, aparece un verso, el primero en una secuencia de versos breves o “contraídos” (verso formado por una oración simple, cuya estructura lógica es sujeto-verbo-objeto, y sufre únicamente leves variaciones) iniciando un patrón de “energía descendente”, según iremos observando y que se correspondería con el eje vertical al que hemos hecho referencia más arriba. Este verso, inicialmente aparece como una afirmación positiva: “All’s alive”. Sin embargo, inmediatamente se nos ofrece la fuerza contraria: “bricky air”. Incluso resulta pertinente comentar que se está produciendo otro contraste entre las imágenes anteriores que implicaban movimiento, sin embargo esa percepción inicial se desliza hacia un sentimiento opresor que acaba en la imagen de “bricky air”. Ésta, a su vez, contrasta con los dos verbos anteriores que implican movimiento y que cohesionan en esa secuencia de rimas a la que venimos aludiendo. La acumulación de versos a los que parece aludir “All’s alive” tras la suspensión estratégica al final del mismo, se encuentra oprimido formalmente

cottage”(“Skunk Hour”); “His vision was still twenty-twenty” (“Terminal Days at Beverly Farms”). A esta secuencia podríamos añadir el primer verso de “The Public Garden”.

bajo una tensión sintáctica que conecta con el sentimiento sugerido por la opresión de la ciudad y el agotamiento que sugería el verso inicial. Asimismo, la posición de reflexión en ese proceso retrospectivo-introspectivo realizado por parte del hablante lírico, contrasta con el movimiento y actividad del mundo exterior.

Resumiendo, el proceso nos lleva a considerar que el adjetivo que implicaba movimiento en el segundo verso, “stamping”, pertenece al pasado, al recuerdo, que únicamente la evocación puede resucitar. En este punto, cabe tener en cuenta que el sentimiento que se esparce por el momento enunciativo, el agotamiento, acaba invadiendo efectivamente la evocación. “Latin labels”, una lengua muerta, enlaza con el campo semántico tanto de la artificialidad, como algo construido, un código elaborado que ya pertenece al pasado, como con “jaded flocks” y “dead leaves”. Curiosamente, el campo semántico referente al mundo natural o animal, aparece adjetivado negativamente, conectando con el verso anterior, “bricky air”. Aquí se sigue conformando el patrón contrastivo, donde cabe resaltar la personificación de los “barcos-cisne” donde el mundo animal acaba asimilándose al artificial, llegando finalmente a su embarcadero, elemento invasor del mundo natural. La imagen de la llegada al embarcadero contrasta con la relación implicada inicialmente, donde “still burning” se expande en el presente, sin llegar a su fin, sin embargo conecta tanto con “jaded flock”, como con el sentimiento de hastío y agotamiento del hablante lírico, frente a los “barcos-cisne” que llegan agotados a su meta, el embarcadero. Estos versos activan un importante proceso intertextual que se irá desplegando a lo largo del tejido textual. Retomemos los siguientes versos del poema “Death from Cancer”, perteneciente a *Lord Weary’s Castle*:

Grandfather Winslow, look, the swanboats coast
That island in the Public Gardens, where
The bread-stuffed ducks are brooding, where with tub
And strainer the mid-Sunday Irish scare

The sun-struck shallows for the dusky chub
 This Easter, and the ghost
 Of risen Jesus walks the waves to run
 Arthur upon a trumpeting black swan
 Beyond Charles River to the Acheron
 Where the wide waters and their voyager are one.

Habíamos visto como constante proceso de revisión y reescritura la forma en que Lowell había creado diferentes versiones de “Death from Cancer”, cuya versión inicial llevaba el título de “The City’s Summer Death” fechado en 1939. Esta línea intertextual que se traza desde *Lord Weary’s Castle* hacia *For the Union Dead*, y viceversa, es una característica inherente a la poética lowelliana. Las coordenadas que se enhebran desde los conceptos más concretos y específicos se proyectan hasta su simbología mítica. Los principios ordenadores del sistema imaginario funcionan en un paisaje circular cuyo eje es la construcción y estratificación de la yoidad, una continua búsqueda de la propia identidad.

En el caso de “Death from Cancer”, la “persona” que se encuentra tras el apóstrofe se hace explícito. Esto no ocurre en “The Public Garden”. Por otra parte, el adjetivo “cruising” que aparece en este último, parece pertenecer al contexto del anterior, “Death from Cancer”, ya que se está haciendo referencia a un islote que se encuentra en “the public gardens” (en la ciudad natal de Lowell, Boston). La evocación retrospectiva revela la nostalgia tanto en la recreación de la atmósfera como en cuanto a los campos semánticos utilizados. Sin embargo, la búsqueda de la unión aparece sutilmente en “The Public Garden” referente a una anterior relación afectiva. En cambio en “Death from Cancer”, el referente encontrado en el centro del imaginario es el abuelo Winslow: “Where the wide waters and their voyager are one.” En este caso, el poeta está de nuevo proyectando temores interiores a través de la metaforización hacia el plano mítico; esto es, del espacio individual busca el símbolo que le permita expresar la escenificación del espacio mítico: “the ghost / of risen Jesus.” Este proceso se encuentra cruzado tanto por simbología

bíblica como mítica-pagana. “The Public Garden” continuará dejando entrever el peso presente de la memoria del pasado, y que se observa a través del proceso de autorrepresentación y reformulación retrospectiva de símbolos permanentes en la imaginería de Lowell. Esto permite que su yoidad se transfigure a través de la palabra poética.

El siguiente verso, “The park is drying”, es el segundo formante del patrón de versos “contraídos” en esa sugerencia de la progresión de energía descendente. Asimismo, “drying” contribuye a la rima interna que venimos observando a lo largo del poema. Esta construcción en tiempo presente conlleva connotaciones negativas, y viene unido en ese proceso de asociaciones léxicas a “dying”, verbo que remite al concepto de muerte, que aparece en el siguiente verso: “Dead leaves thicken to a ball”, verso cargado negativamente y que permite inferir la estación del año inmersa en la evocación. Las hojas son un símbolo importante y recurrente en *For the Union Dead*. Su interpretación depende del contexto poemático en cuestión, sin embargo siempre aparece como referente temporal y en muchas ocasiones aparece unido a la reflexión en torno a la circularidad de la existencia, cuya lectura en último término es que a través del recuerdo, ese proceso cíclico de recuperación cronotópica crea una presión que nos aísla del mundo exterior. Ahí radica el conflicto entre movimiento frente a lo estático: el movimiento implicado en el proceso cíclico, pero la parálisis y agotamiento provocado por el efecto de aislamiento. Esta reflexión, a su vez, surge de la comparación entre “The Public Garden” y “David and Bathsheba in the Public Garden”, poema que consta de dos partes y que fue incluido en el libro *The Mills of the Kavanaughs*.

En primer lugar, para centrar el tema, cabe observar con detenimiento los versos referidos a “The Public Garden”:

The park is drying.
 Dead leaves thicken to a ball
 inside the basin of a fountain, where
 the heads of four stone lions stare
 and suck on empty faucets. Night
 deepens. From the arched bridge, we see
 the shedding park-bound mallards, how they keep
 circling and diving in the lanternlight,
 searching for something hidden in the muck.
 And now the moon, earth's friend, that cared so much
 for us, and cared so little, comes again -
 always a stranger! As we walk,
 it lies like chalk
 over the waters. Everything is aground.

Por tanto, si continuamos el análisis de estos versos correspondientes a “The Public Garden”, vemos que se produce una personificación de elementos inertes, “four stone lions stare and suck”, así como un explícito uso negativo del adjetivo “empty”. De aquí inferimos, en esa continuación del sentimiento de agotamiento y opresión, que en la evocación el poeta sigue proyectando su interior. Tras “empty faucets” aparece el siguiente verso formante del patrón de “versos contraídos”, basado en oraciones simples siguiendo el esquema básico sujeto-verbo-objeto (con leves modificaciones): “Night deepens”. Este elemento prosigue el patrón de “energía descendente” cuya estrategia se refleja constantemente en el trabajo sobre la forma. Este proceso también implica una organización binaria a la cual se hizo referencia en la introducción, correspondiente a los regímenes temporales “diurno” y “nocturno” (García Berrio 1992). Esta progresión temporal se observa a raíz del verso “the children crowding home from school at five”, cuya referencia temporal progresa hacia “Night deepens”. Este último verso se configura como punto de inflexión donde se activan otra serie de símbolos y por tanto otras asociaciones. En este caso, la asociación viene producida por la conexión con el poema “Skunk Hour”.

Inicialmente, observamos que en el primer verso de la quinta estrofa de “Skunk Hour”, “One dark night”, se produce el punto de inflexión donde se cruza la cadena asociativa hacia otro nivel más profundo, introspectivo, vinculado a la zona subconsciente del yo. En esta quinta estrofa aparece por primera vez el pronombre de primera persona en el poema, y junto a ese punto de inflexión, se activa la asociación, donde se enfatizan los límites, la locura y desequilibrio, la zona oscura de la mente, lo otro. La progresión de versos breves resulta interesante: “My mind’s not right”, inducido por el cambio desde el punto de inflexión. Este proceso, según analizamos en su momento, posibilita la transfiguración simbólica del hablante lírico en “skunk”, que se revela a través del primer verso de la última estrofa: “I stand on top / of our back steps and breathe / the rich air.”

De esta manera, ambos poemas comparten la estrategia sintáctica e imaginaria o figurativa del preciso uso del punto de inflexión a partir de la referencia temporal “nocturna” que permite al poeta realizar una mayor introspección desde una referencia espacial simbolizada como “vantage point”: en el caso de “Skunk Hour”, se trata de la colina (“hill”); y en el caso de “The Public Garden”, se trata del puente (“the arched bridge”).

Respecto a la relación entre “The Public Garden” y “Water”, es importante detenerse en la idea de permanencia, de ciclo, de relativa suspensión ritual, donde otra vez el aparente movimiento concedido al mundo animal, al ser observado a través de la mirada proyectiva del hablante lírico, se convierte en un espacio oximorónico donde el movimiento es estático. Esto se consigue a través de una sutil estrategia utilizando la precisión en cuanto a la elección de los gerundios, creando homeóptoton por hacer coincidir los casos, así como la repetición ritual a la que hace alusión la partícula “keep”: “how they keep / circling and diving in the lanternlight.” Tal como ocurre en “Skunk Hour” respecto a la transfiguración del sujeto, en este caso se produce la asociación asimilativa entre el sujeto y los ansares comunes (“mallards”).

El ambiguo tratamiento del símbolo lunar, sutilmente, posibilita el surgimiento de dos sensibilidades contrarias y afines a la vez como es el elemento profético amenazador, anunciante de que algo negativo va a suceder, así como símbolo de la pasión y el amor, símbolo de la fertilidad. Este procedimiento se aplica a la relación que se encuentra implícita y explícita a lo largo del poema: “the moon that cared so much and cared so little for us.” Esta dialéctica, también reflejo del estado interior del hablante lírico, se encuentra matizada por la recurrencia que podríamos calificar de ritual, dado el símbolo en cuestión y el eco contenido en el ritual de los ansares a través de la expresión “keep circling”. En este proceso paralelo aplicado a la forma y contenido interesa destacar el oxímoron que revela el movimiento estático del ritualismo, la simultaneidad de contrarios, reflejo de la subjetividad del hablante. Asimismo, el adverbio “always” añade la sensación de permanencia, que junto a “stranger” potencia el proceso de alienación de un sujeto que busca una respuesta en el exterior y que no encuentra; busca una respuesta en el recuerdo que también permanece escondido: “hidden in the muck”¹⁶⁹. Esta falta de respuestas viene dada por la ausencia de comunicación entre el ser y el mundo, falta que se expande hacia la relación también enigmática cuya información depende de la secuencia asociativa.

En el siguiente verso encontramos otra oposición interesante creada a raíz de la colocación, en el símil, de la palabra “chalk”. La sequedad de la tiza se opone al agua, cuya asociación es inmediata al leer el siguiente verso: “Everything’s aground”. Este verso que continúa el patrón de versos breves, construye la asociación entre “dry” y “aground”, que a su vez se asocia a la conciencia. Esta conciencia, según venimos observando a lo largo del poema, se asocia al presente, al agotamiento, y al hastío. El conflicto radica en que el sujeto lucha por sacar a flote el

¹⁶⁹ Proceso que conlleva una mirada oblicua a “the mother skunk” que busca sustento en la basura, en alusión tanto al símbolo como al propio hablante, en el poema “Sunk Hour”, según vimos en su momento.

contenido del subconsciente así como de la memoria en un proceso de recuperación, esto es, las herramientas que le permitan hacer frente a ese aislamiento y soledad. Vereen M. Bell (1983: 73) propone la conexión entre la conciencia y el concepto “aground”, en un plano genérico, interpretando finalmente la conciencia como una suerte de prisión. Siguiendo este procedimiento, la eternización en y del presente, establece que si es la luna el símbolo susceptible de ser aplicado a la relación que se deja entrever a través de las rejas del poema, la conclusión es que la relación en esa eternización del presente se encuentra seca y agotada: “dry”.

Si retomamos el hilo argumentativo ejercido en la introducción general, dirigimos nuestra mirada hacia los conceptos de reescritura y de intertextualidad. Recordemos que este último fue acuñado hacia finales de los años sesenta por Julia Kristeva con referencia a su análisis y elaboración de las ideas de Bajtín, especialmente en conexión con el principio dialógico. Según Kristeva, ningún texto se encuentra “libre” de otros textos (concepto que trabajaría intensamente Borges, por ejemplo, desde la literatura y la filosofía). La intertextualidad se conforma como un importante “marco de referencia” (Eco 1979), fundamental para la interpretación del texto donde la competencia del lector debe ser profundamente activa.

Robert Lowell constantemente ha mostrado un profundo interés por otras artes, especialmente la pintura y la fotografía. En el caso del poema que nos ocupa la intertextualidad se establece con el arte de Rembrandt. Lowell se interesó profundamente por la mirada y la perspectiva de Rembrandt sobre el personaje de Bathsheba. Rembrandt asimila la figura mítica de Bathsheba a su vida personal, estableciéndose el pintor como puente entre ambos mundos proyectando la experiencia desde la imaginación. Rembrandt estaba pintando a su amada filtrada por la leyenda mítica. También a Lowell le interesaba ese puente, esa mediación, el estilo personal de Rembrandt, así como el peso que confiere a cada rasgo dibujado, a cada matiz: “but

Bathsheba's ample stomach, her heavy, practical feet, her unfortunate body is the privilege of service, is radiant with an homage void of possession..." ("Rembrandt", en *Notebook*, reescrito posteriormente en *History*). Helen Deese ha caracterizado la figura femenina del cuadro titulado *Bathsheba* como "a biblical figure painted as an ordinary woman", expresando que "the painting...focuses our eye more on the woman than on the story" (Deese 1988: 192).

Desde aquí podemos inferir el paralelismo existente, a raíz del proceso intertextual, entre la compleja relación que se establece entre David y Bathsheba, fuente original de "The Public Garden". La relación intertextual es compleja desde la perspectiva de que se cruza el pasaje bíblico del Viejo Testamento con la biografía del autor, cuya asociación hace referencia a la segunda mujer de Lowell, Elisabeth Hardwick, y finalmente con otras obras importantes y formantes del imaginario colectivo de Norteamérica.

En el pasaje de David y Bathsheba, referencia al Viejo Testamento, se relata que el profeta "Nathan" denunció al rey "David" quien envió a Uriah a una muerte cierta, de tal manera que la esposa de Uriah, Bathsheba, se convirtiera en su amante. Se trata de una historia basada en la seducción y la traición, lo que invoca el centro mismo de todas las relaciones intertextuales que se encuentran subyacentes. Veamos entonces la referencia explícita en *The Scarlet Letter*:

The walls were hung round with tapestry, said to be from the Gobelin looms, and, at all events, representing the Scriptural story of David and Bathsheba, and Nathan the Prophet, in colors still unfaded, but which made the fair woman of the scene almost as grimly picturesque as the woe-denouncing seer. Here, the pale clergyman piled up his library, rich with parchment-bound folios of the Fathers, and the lore of Rabbis, and the monkish erudition, of which the Protestant divines, even while they vilified and decried that class of writers, were yet constrained often to avail themselves. (Hawthorne en Baym, 1994: 133-134)

La referencia al pasaje de "David y Bathsheba" en *The Scarlet Letter* no es aleatoria, como tampoco la conexión con los poemas de Lowell. Sin ir más lejos, Lowell reproduce en otro

poema, “Salem”, parte de la introducción a la obra de Hawthorne correspondiente a “The Custom House”. La corriente subterránea que funciona como nexo intertextual entre Lowell, Hawthorne, y el pasaje bíblico, es precisamente la traición y la seducción filtrada por las diferentes subjetividades que comparten el momento y la escena, basado en una simbología que enriquece las posibilidades interpretativas para cada caso particular.

El poema de Lowell se divide en dos secciones, y fue publicado originalmente por separado. La primera sección titulada “David to Bathsheba” se centra sobre el momento en que David se dirige a Bathsheba para seducirla y desprestigiar a Uriah. La segunda sección titulada “Bathsheba’s Lament in the Garden” versa sobre el dolor y desesperación de Bathsheba, cuyos versos en primera persona denotan el mayor patetismo del poema, no sin cierta inserción en un calculado absurdo desde la distancia creada por los cambios de perspectiva.

Uno de los aspectos más importantes a tener en cuenta, en este caso, es la reducción de la referencia bíblica en “The Public Garden”, donde otra vez hay que activar el proceso asociativo para realizar las posibles interpretaciones. Esta reducción viene unida a la concentración de la escena fundamentada sobre la evocación del hablante lírico, característica decisiva del libro *For the Union Dead*. Este mayor proceso de interiorización y su posterior proyección exterior conecta con el proceso formal realizado a través de la adaptación reescritural de ciertos versos del poema “The Mills of the Kavanaughs” a “The Public Garden”. Es interesante resaltar que a raíz del proceso reflexivo llevado a cabo por los personajes de “David and Bathsheba” que encuentra su paralelo en el hablante lírico de “The Public Garden”, se observa una similar utilización de los campos semánticos. El diálogo caótico de la primera sección de “David and Bathsheba” se cruza en el monólogo discursivo del hablante lírico de “The Public Garden”, produciendo desde el inicio el conflicto interior que se revela en su evocación. Ambos poemas se

encuentran estructurados en función de la eternización del presente, aunque en el primer caso se produce a través del diálogo que se encuentra rodeado por el campo semántico negativo:

David to Bathsheba

“Worn out of virtue, as the time of the year,
 The burning City and its bells surround
 The Public Garden. What is sound
 Past agony is fall:
 The children crowding home from school at five,
 Punting a football in the bricky air -
 You mourn Uriah? If he were alive,
 O love, my age were nothing but the ball
 Of leaves inside this lion-fountain, left
 For witch and winter.” “Yet the leaves’ complaint
 Is the King’s fall... whatever suffers theft.”
 “The Latin labels on the foreign trees are quaint.
 [...]

What’s come
 Is dancing like a leaf for nothing. Kiss:
 The leaves are dark and harp.” “My Lord, observe
 The shedding, park-bound mallards, how they keep
 Circling and diving for Uriah’s sleep;
 Driven, derided, David, and my will a curve.
 The fountain’s falling waters ring around
 The garden. “Love, if you had stayed my hand
 Uriah would not understand
 The lion’s rush, or why
 This stone-mouthed fountain laps us like a cat.”

El campo semántico negativo (agotamiento y angustia) preside el poema: “worn out”, “agony”, “mourn”, “dead”, “dark and harp”, “discontent”, “anguish”. La primera palabra del primer verso hace eco del primer verso de “The Public Garden” a través del *sunken meaning* producido en “burnout”. Este sentimiento va a verse expandido a lo largo de ambos poemas, cuyo campo semántico se aplica a los tres personajes de “David and Bathsheba”, y al hablante lírico del anterior poema. Asimismo, en ambos casos existe un interesante trabajo sobre el nivel fonológico, estructurado en torno a repetidas aliteraciones, rimas y asociaciones léxicas implícitas. “David and Bathsheba” revela la estructura cíclica típica de la estilística lowelliana,

que en gran parte viene sugerida por Bathsheba como expresión de su voluntad, así como la relación entre la utilización de la representación cronotópica del proceso circular que se revierte en el ritual de muerte y regeneración: “the shedding, park-bound mallards, how they keep / circling and diving for Uriah’s sleep; driven, derided, David, and my will a curve.” De esta manera, la reflexión sobre la muerte se convierte en tema central del poema, que encuentra su correspondencia temporal en las referencias a la estación del año, otoño, así como respecto a su concreción simbólica en las hojas caídas. En este sentido, otra vez la estructura cíclica se hace patente, estableciendo circularidad entre la primera sección de “David and Bathsheba” y la segunda:

- “David to Bathsheba”: “Perhaps it took / of fall, the Fall? Perhaps, I live. I lie / Drinking our likeness from the water. Look: / the lion’s mane and age! Surely, I will not die.”

- “Bathsheba’s Lament in the Garden”: “...cold / the eyelid drooping on the lion’s eye / of David, child of fortune. I am old; / God is ungirded; open! I must surely die.”

Esta relación intertextual conduce al punto de inflexión en el poema “The Public Garden”, a través de una interrogación que sugiere la posibilidad de la existencia del cambio de apóstrofe. En esa eternización en el presente, el hablante lírico ahora parece hablar consigo mismo en un desdoblamiento que viene unido a un cambio de nivel discursivo donde se expresa en verbos en pasado. El poeta se confronta consigo mismo, mirándose en el espejo, recuperando el pasado en un proceso de mayor intimidad a través de un tono más nostálgico. Esto se observa asimismo en la activación del proceso intertextual que continúa la construcción del sistema imaginario. Se trata de un proceso intertextual de reordenación secuencial e imaginaria, que trabaja en función de cada contexto discursivo, así como del estado interior del hablante lírico que lucha en la búsqueda de una forma adecuada de expresión:

- "The Public Garden": Remember summer? Bubbles filled
the fountain, and we splashed. We drowned
in Eden, while Jehovah's grass-green lyre
was rustling all about us in the leaves
that gurgled by us, turning upside down...
The fountain's failing waters flash around
the garden. Nothing catches fire.

- "Bathsheba's Lament in the Garden":

At last, a child - what we were playing, when
We blew our bubbles at the moon, and fought
Like brothers, and the lion caught
The moonbeams in its jaws.

- "The Mills of the Kavanaughs":

The children splash and paddle. Then, hand in hand,
They duck for turtles. Where she cannot stand,
The whirlpool sucks her. She has set her teeth
Into his thumb. She wrestles underneath
The sea-green smother; stuned, unstrung and torn...

balled

Into the whirlpool's boil. Here bubbles filled
Their basin, and the children splashed. They died
In Adam, while the grass snake slid appalled
To summer, while Jehova's grass-green lyre
Was rustling all about them in the leaves
That gurgled by them turning upside down;
Time of marriage! - worming on all fours
Up slag and deadfall, while the torrent purs
Down, down, down, down - and she, crested bird...

- "Rappaccini's Daughter" (N. Hawthorne):

There came thoughts, too, from a deep source, and fantasies of a gemlike brilliancy, as if diamonds and rubies sparkled upward among the bubbles of the fountain. Ever and anon there gleamed across the young man's mind a sense of wonder that he should be walking side by side with the being who had so wrought upon his imagination, whom he had idealized in such hues of terror, in whom he had positively witnessed such manifestations of dreadful attributes,- that he should be conversing with Beatrice [...]

En todos estos ejemplos observamos el denominador común aplicado a la reinterpretación del *locus amoenus* tradicional. El tratamiento que se da a los elementos que componen ese espacio idílico es similar en todos ellos, un espacio donde resalta el énfasis en la fuente emanadora, los motivos de la seducción, el jardín, así como el elemento que aporta la ambigüedad siguiendo la cohesión temática, como es la sugerencia del tema de la “tentación” y la caída de “Adán y Eva”. Aquí volvemos a encontrarnos una variante de la mitificación de la espacialidad que habíamos visto en la introducción: en la poética de Lowell observamos un juego entre “fall”, estación del año y Fall, caída de Adán y Eva (por ejemplo, en “David and Bathsheba”).

Por tanto, la conexión con el cuento de Hawthorne titulado “Rappacini’s Daughter” resulta pertinente en cuanto a su enmarcación romántica personificada en la figura femenina dantesca “Beatrice”, cuya terrible belleza, o mortal seducción, encuadra en ese lugar del imaginario presidido por la ambigüedad, por el oxímoron estructural, el conflicto establecido a raíz del tejido contrastivo. Por otra parte, el agua se confirma nuevamente como símbolo de los procesos subconscientes, representando también aquí el ciclo generador, vital, conectado con las coordenadas cronotópicas. En este sentido, el agua aparece unido al proceso de evocación, a la memoria:

The lion frothed into the basin..all,
Water to water - water that begets
A child from water. And the jets
That washed our bodies drowned
the curses of Uriah when he died
for David.

(“Bathsheba’s Lament in the Public Garden”)

Respecto a la conexión entre “The Public Garden” y “The Mills of the Kavanaughs”, mencionemos el cambio pronominal. El uso de la tercera persona del plural en el segundo se reescribe en primera persona del plural en “The Public Garden”: “they-them” se reescribe en

“we-us”. Esta modificación pronominal afecta a la relación interpersonal que aparece en tiempo pasado en una mayor evocación romántica y un tono intimista y nostálgico. En el caso de “The Mills of the Kavanaughs”, habíamos visto que la fluctuación pronominal producía la fluctuación de la perspectiva que busca el poeta. El uso de la primera persona en “The Public Garden” cohesiona con el contexto general del poema, logrando coherencia formal y de contenido. Por otra parte, el verso “They died in Adam” se ha reconvertido en “We drowned in Eden”, siguiendo la cohesión contextual. En “The Public Garden” estas estrategias producen el efecto de un mayor involucramiento del hablante lírico en la escena, en la referencia bíblica y las referencias a las corrientes pastorales tradicionales. En el contexto de este poema, el uso de “drown” confiere la ambigüedad activada tanto en el marco romántico como referente al idealismo conflictivo de la relación pasada creando la oposición entre la memoria y la superficie, “aground”, como se había adelantado anteriormente.

Este proceso intertextual revela el sistema contrastivo iniciado en poemas anteriores, como efectivamente ocurre en *The Mills of the Kavanaughs* o *Lord Weary’s Castle*. Algunos ejemplos que recorren la poética de Lowell son los siguientes: “spring/fall”; “light/darkness”; “fertility/sterility”; “love/hate”; “summer/winter”; “natural/artificial”; “inner world/outer world”; “rise/fall”; “movement/stasis”, etc. Este tejido encuentra su progresión final en el ciclo natural vida y muerte, o bien desde la relectura freudiana de Eros y Tánatos. El concepto de regeneración viene expresado en la configuración del sistema cíclico, que en el poema aparece expresado a través de la cohesión forma-fondo. En este sentido, observamos que los dos últimos versos vuelven a aparecer en tiempo presente, creando la circularidad temática: “Nothing catches fire”, con “burnished, burned-out, still burning as the year”, así como en cuanto a la sutil rima establecida entre “ground”, “surround”, “aground”, “drowned” y “around”. A su vez, la circularidad se aplica a los mismos términos que evocan esa idea: “surround” y “around”

(principio-final). Precisamente el último verso, “Nothing catches fire”, es el colofón al patrón de versos breves que se encuentran a lo largo del poema. Esta conclusión al poema realizada por el hablante lírico resulta ambigua y enigmática, posibilitando diversas interpretaciones. Sin embargo parece razonable aplicar el verso a la relación personal. Desde esta perspectiva, la interpretación iría por el camino del agotamiento del hablante lírico, así como la imposibilidad de la recuperación de la relación pasada. Es el perfecto colofón al proceso que hemos ido viendo a lo largo del análisis, en el cual la circularidad opresora no permite al sujeto la respiración ni la recuperación de un pasado que aparece como un refugio en esa alienación en la que se encuentra el mismo.

5.1.2 Hacia una Poética de la Memoria I: “Fall 1961” y “For the Union Dead”

El título “Fall 1961” hace referencia directa a la política de los Estados Unidos en la Guerra Fría. La estación, otoño, es cuando se produjo el famoso discurso de Kennedy sobre el peligro de una inminente guerra nuclear. El contexto que subyace al poema registra un generalizado sentimiento popular respecto a la política exterior norteamericana y la constante reconfiguración del orden internacional, registrando específicamente una creciente tensión entre las naciones rusa y norteamericana. El intento de invasión de la isla de Cuba en la bahía de Cochinos por parte de una coalición entre los Estados Unidos y los anticastristas, quienes fueron literalmente aplastados por los revolucionarios cubanos, desencadenó la llamada “guerra de los misiles” en 1962. Kennedy logró que los rusos retiraran los misiles y a partir de esta situación se apaciguaron los ánimos respecto a Rusia, haciendo posible iniciar una etapa diferente en la llamada Guerra Fría.

Aunque no así ocurrió en los llamados “frentes anticomunistas” en Asia. Una situación que tenía dividida a la sociedad norteamericana, especialmente desde la ya tradicional tendencia a apoyar erróneamente a los dictadores de diversos países como Batista en Cuba, Fumi en Laos, o Diem en Vietnam. Una política que tenía frontalmente en contra a la mayor parte de los intelectuales de la época, cuya sociedad en la década de los sesenta cada vez estaba más en contra, especialmente tras el desastre de la guerra de Vietnam.

“Fall 1961” enlaza de forma interesante con el poema anterior así como con el último poema de la secuencia, “For the Union Dead”. Este último llevará más lejos estos conceptos que se trabajan tanto en “The Mouth of the Hudson” como en “Fall 1961”. Las dos estrofas iniciales de “Fall 1961” expresan tres ideas fundamentales: el énfasis en el paso del tiempo; la preocupación por una inminente guerra nuclear junto a la equivocada política exterior de país; y la comparación simbólica entre el hablante lírico y el pez (“minnow”). Estos son tres conceptos que, aunque trabajados desde una codificación diferente, engarzan directamente con “For the Union Dead”.

Los dos últimos versos de la segunda estrofa, así como la tercera estrofa completa, resultan especialmente importantes dado el peso que conllevan, así como la importante asociación que se genera con el último poema del libro. Nos referimos, en primer lugar, a la mirada oblicua al poema anterior, “The Mouth of the Hudson” a través del verbo “drift”, donde se lleva a cabo una progresión descendente desde la activación del fluir de la conciencia motivada por la alienación y la opresión industrial, hacia un mayor peligro implicado en la inminente destrucción nuclear. Esto viene expresado también en la progresión del extrañamiento realizado por el uso de la tercera persona a través de “he drifts”, hacia un cambio de plano y perspectiva que se proyecta hacia el público o social: “Our end drifts nearer”. Este proceso permite así la asociación inmediata con “For the Union Dead”. Veamos los versos referidos en “Fall 1961”:

All autumn the chafe and jar
of nuclear war;
we have talked our extinction to death.
I swim like a minnow
behind my studio window.

Our end drifts nearer,
the moon lifts
radiant with terror.
The state
is a diver under a glass bell.

La primera asociación se constituye a través del verbo clave “drift”. Este verbo en el poema “For the Union Dead” aparece unido a fish. En este caso sugiere la sensación de impotencia experimentada por el hablante lírico respecto a los acontecimientos nacionales e internacionales. El proceso alienador ha llegado a su culminación a través de esa suerte de exclusión en su propio apartamento. Efectivamente, “minnow”, “compliant fish”, “drifting” y “river”, crean un campo semántico que logra una calculada asociación dentro del proceso de construcción del movimiento imaginario de la secuencia. Veamos los versos referidos a “For the Union Dead”:

Once my nose crawled like a snail on the glass;
my hand tingled
to burst the bubbles
drifting from the noses of the cowed, compliant fish.

La siguiente asociación se construye a través de los versos:

- “Our end drifts nearer” (“Fall 1961”)
- “The ditch is nearer” (“For the Union Dead”)
- “Space is nearer” (“For the Union Dead”)

Estos tres versos conectan en forma y contenido en cuanto a la interpretación pesimista de la realidad, la angustia que experimenta el yo y su asociación con un sentimiento creciente en la

sociedad norteamericana de la década de los sesenta cuyo resultado es el sentimiento de alienación y una ansiedad frente a la falta, o inexistencia, de respuestas por parte del ciudadano respecto a su situación individual y también la situación social, desembocando en los mensajes de la compleja relación individuo-historia-mito y presente-pasado-futuro que plantea el poema “For the Union Dead”.

Respecto a “Fall 1961”, Hamilton apunta la conexión entre el mismo y una carta que Lowell envió a Randall Jarrell el siete de noviembre de 1961:

Elizabeth Bishop has just blown in for a month. I find the talk and companionship here, particularly in little groups more up my alley than Boston. We are right off the Park, and I get a lot of nature taking Harriet to the amusements. The other day, Anton Weber's music was on the radio - she heard it and said, “It's like a lot of wild animals through the woods walking”, and then “It's like a lot of wild spiders crying together but without tears.” (Lowell en Hamilton 1987: 295-6)

Veamos los versos correspondientes a “Fall 1961”:

A father's no shield
for his child.
We are like a lot of wild
spiders crying together,
but without tears.

Nature holds up a mirror.
One swallow makes a summer.
It's easy to tick
off the minutes,
but the clockhands stick.

Estos poemas, aunque pueden funcionar de manera autónoma, preparan la secuencia que culminará con el poema que da título al libro, “For the Union Dead”. En la introducción hacíamos alusión a la conexión con “Skunk Hour”, ya que son poemas con una función precisa

en la secuencia, son “anchor poems” tal y como Lowell definió “Skunk Hour”¹⁷⁰. Efectivamente, la colocación de ambos poemas al final de los dos libros no es aleatoria, sino que aunan la forma y el contenido de poemas anteriores, estableciendo puntos de inflexión, umbrales y también puertas abiertas, en el proceso de construcción de la secuencia lírica.

Como se había apuntado anteriormente, *For the Union Dead* comienza y concluye con la imagen del agua, así como el poema que da nombre al título empieza y termina con la referencia al “Aquarium”. La estructura cíclica es clara, pero no es así de simple. Este poema ha suscitado mucho interés por parte de la crítica, y comentarios de todo tipo. En el siguiente análisis de este importante poema, la propuesta es considerar este poema como un trabajo arquitectónico donde el poeta esculpe cada palabra, cada concepto, cada imagen para encuadrarlo finalmente en un monumento más amplio. Los niveles personal y colectivo, la historia individual y colectiva, los mitos personales y los colectivos, van a encontrar su expresión precisa efectivamente en el fondo y la forma. El título, el epígrafe, y el primer verso, ya sitúan los pilares del sistema. La abstracción ambigua del título abre infinitas posibilidades interpretativas, y prácticamente conforma un oxímoron en la colocación de “Union” junto a “Dead”. Se trata del conflicto esencial del sujeto que no únicamente se escribe como sujeto, sino que también escribe e inscribe una actualización e interpretación de la historia. Esta conexión viene expresada tanto en el título como en el epígrafe: “*Relinquunt Omnia Servare Rem Publicam*”¹⁷¹.

En el año 1863, que corresponde al tercer año de la Guerra Civil norteamericana, el Gobernador Andrew de Massachusetts conformó un nuevo regimiento formado en su totalidad por soldados negros aunque dirigido por oficiales blancos. Esta formación se consiguió tras

¹⁷⁰ “Skunk Hour is not entirely independent, but the anchor poem in its sequence.” (Lowell en Giroux 1987: 226)

¹⁷¹ Esta frase es el lema de la conocida Sociedad de Cincinnati, cuyos miembros son descendientes de oficiales americanos de la llamada Revolutionary War, y a la que pertenecía el mismo Robert Gould Shaw. De esta forma, observamos que Robert Lowell ha cambiado “Rem Publicam” por “Nation”: “They left everything behind

arduas consideraciones y dudas. Se empezaba, por entonces, a entender que la guerra no era únicamente una cuestión que debiera ocupar a la ciudadanía blanca, y que sólo los negros del Norte pudieran tomar parte en lo que a la liberación de su raza se refería, además de que las fuerzas del Norte estaban necesitadas de más hombres dispuestos a luchar. Estos hombres no tenían tradición militar alguna, y no conocían ni el campo de batalla ni cómo comportarse en él. Sin embargo, esto demostraría ser un prejuicio.

El regimiento 54 de Massachusetts tomó parte en el asalto a Fort Wagner, un fuerte de la Confederación situado en la costa de Carolina del Sur, conocido por su fortaleza arquitectónica. A pesar del cansancio y el hambre que mostraban los soldados del regimiento, se les ofreció por la jefatura de las fuerzas de la Union en el campo de batalla que lideraran el ataque a tal fortaleza, dado la valía mostrada en anteriores batallas. Para el regimiento esto significaba un honor, y su jefe, el coronel Shaw, aceptó. Consiguieron atacar el exterior de la fortaleza así como entrar en las defensas exteriores, donde casi la mitad de los hombres del regimiento fueron derribados.

Mencionemos que el coronel Shaw fue muerto en el inicio del ataque. A pesar de que según la costumbre militar, los oficiales blancos se enterraban juntos, se ordenó que Robert Gould Shaw fuera enterrado junto a su regimiento. Un tiempo después se produjo un intento de recuperar el cuerpo de la tumba colectiva pero el padre del propio Shaw lo evitó. Robert G. Shaw contaba veinticinco años cuando fue abatido. Era el único hijo de una familia acomodada y distinguida de Boston. Cuando se formó el regimiento 54 de Massachusetts, el Gobernador le ofreció el puesto de comandante del mismo por sus méritos y su carrera militar, por su personalidad, y por la suficientemente conocida posición antiesclavista de sus padres. Al principio parece ser que pensaba rechazar la oferta, pero posteriormente decidió que su deber era aceptar.

to serve the nation”, concentrando así el ámbito de referencia no ya a la República, sino a la nación y que Lowell utiliza para – intencionadamente – conectar con la ambigüedad del título de la secuencia lírica.

Fue una muerte intensamente sentida en la sociedad de Boston, y un año después de finalizada la guerra se formó un comité con el fin de erigir un monumento a su memoria. Sin embargo, hasta el año 1897 no se erigió el monumento. Éste se encargó al escultor norteamericano más importante del momento, Augustus St. Gaudens. La estatua representa al regimiento 54 de Massachusetts marchando, con el coronel figurando al frente montado sobre su caballo.

El poema se inicia con la destrucción del acuario de Boston, que pertenece al pasado, invocando el proceso circular a través del concepto “Aquarium”. Ya en la primera estrofa se constituye la oposición entre agua y sequía. Asimismo, en este principio ya se colocan los pilares conceptuales del sistema asociativo, cuyos importantes campos semánticos versan sobre el mundo del pez asociado positivamente al monumento:

The old South Boston Aquarium stands
in a Sahara of snow now. Its broken windows are boarded.
The bronze weathervane cod has lost half its scales.
The airy tanks are dry.

El campo semántico se construye alrededor del acuario: “Aquarium”, “snow”, “weathervane”, “cod”, “scales”, y contrasta con el campo semántico opuesto: “sahara”, “dry”. Por otra parte, cabe comentar que el bronce, material muy utilizado en escultura, conecta al acuario con el monumento al regimiento. El lenguaje utilizado no parece reproducir la majestuosidad heroica que desprende el monumento, lo cual conduce a una cierta asimetría entre el monumento y el acto solemne al cual posteriormente se hace referencia en el poema, y el lenguaje que el poeta elige para expresarse. Esto induce a pensar que la perspectiva y el énfasis del mensaje codificado recaen sobre otro lugar, y que la intención – junto al tono – es otra y no únicamente el homenaje al famoso regimiento.

Desde esta referencia al presente – donde se describe la muerte del acuario – se progresa hacia una referencia personal por parte del hablante lírico que recuerda el pasado, cuando el acuario todavía existía. En esta estrofa se activa el sistema transfigurativo indicado por las asociaciones que expresan la forma y el fondo. Un importante indicativo de esta transfiguración es la estratégica utilización de la sinécdoque, lo que permite una disociación del yo, una dispersión de la idea del sujeto entendida como unidad homogénea. Asimismo, esta figura permite el desplazamiento hacia una asociación mítica:

Once my nose crawled like a snail on the glass;
my hand tingled
to burst the bubbles
drifting from the noses of the cowed, compliant fish.

Ya vimos anteriormente la importancia de la función del término “drifting”, que se asimilaba al fluir de la conciencia del sujeto alienado. “Drifting” simboliza el acto creativo a través de la secuencia: la palabra navega formal y conceptualmente a lo largo de las ondulaciones del texto. La asociación que permite la transfiguración viene manejada por ese paralelismo entre “noses” a través de la sinécdoque. Recordemos la transcendencia simbólica del pez en las diferentes culturas, especialmente su asociación en el cristianismo con la figura de Cristo. Pero en el poema es el hablante lírico quien se asimila a la imagen del pez, revelando oblicuamente su posición de observador pasivo. Por otra parte, esta imagen simbólica del pez se asociará a lo largo del poema, positivamente, con el Coronel Shaw, así como con el monumento en cuestión. Sin embargo, esta asociación viene matizada, concediendo a éstos últimos la capacidad de acción: movimiento.

La siguiente estrofa configura una doble relación simbólica. En primer lugar referente al acto creativo – la escritura – y en segundo lugar a la asociación entre el “Aquarium”,

representado como “dark downward and vegetating kingdom”, y el subconsciente y la imaginación:

My hand draws back. I often sigh still
for the dark downward and vegetating kingdom
of the fish and reptile. One morning last March,
I pressed against the new barbed and galvanized

fence on the Boston Common. Behind their cage,
yellow dinosaur steamshovels were grunting
as they cropped up tons of mush and grass
to gouge their underworld garage.

El primer verso “My hand draws back” continua el procedimiento de la sinécdoque, y junto al ritualismo que implica el hecho de que el hablante lírico siga buscando ese mundo acuático apunta hacia una bifurcación simbólica, según se ha mencionado anteriormente. El acuario viene asociado a un espacio creativo, fecundo, como la creación poética, que al ser destruido provoca la retirada de la “mano”. El verso “I often sigh still” revela la posición del hablante que, sabiendo que el acuario ha desaparecido, sigue buscando ese mundo, lo que apunta hacia el proceso introspectivo y hacia otro concepto de “Aquarium” que Lowell proporciona en su artículo “Near the Unbalanced Aquarium”. Este artículo, escrito en una lúcida prosa, revela aspectos autobiográficos en torno a la desestabilización mental, patológica, del propio Robert Lowell, y la proyección de ese desequilibrio hacia el ámbito familiar, social, público. En estos versos se configuran las estructurales oposiciones entre el “Old South Boston Aquarium” y el “New barbed and galvanized fence on the Boston Common,” así como entre el mundo natural frente al industrial y destructivo: “downward and vegetating kingdom” y “yellow dinosaur steamshovels”. Resulta interesante el campo semántico aplicado a cada “mundo”: en el primer caso viene asociado a “vegetating kingdom”, mientras que en el segundo viene asociado a “underworld garage”, cuya invasión destructora viene reproducida fonéticamente a través de los siguientes

términos formando las figuras retóricas de aliteración y similitud: “cage”, “grunting”, “cropped”, “grass”, “gouge”, “garage”.

La siguiente estrofa establece – irónicamente – una crítica hacia la sociedad puritana de Boston, que hace caso omiso de esta destrucción, y no son capaces de ver más allá, tal como viene proponiendo el hablante lírico a lo largo del poema. Según apunta Rodríguez Monroy, “las calabazas van ligadas a la simbología de la sociedad puritana colonial, a la ceremonia de “Acción de Gracias”, y a las fiestas de recolección” (1990: 217)

La confrontación entre las excavaciones y el monumento, que se ha salvado de la destrucción del “Aquarium”, viene enfatizado por el verbo “faces”, así como por la sinécdoque referida al monumento, cuyo efecto es la personificación del Coronel Shaw y su regimiento:

Parking spaces luxuriate like civic
sandpiles in the heart of Boston.
A girdle of orange, Puritan-pumpkin colored girders
braces the tingling Statehouse,

shaking over the excavations, as it faces Colonel Shaw
and his bell-cheeked Negro infantry
on St. Gaudens' shaking Civil War relief,
propped by a plank splint against the garage's earthquake.

A raíz de estas estrofas, comenzamos a observar la importancia simbólica que conlleva el peso de la historia que, personificada, juzga los hechos pasados.¹⁷² En este sentido, se sugiere una asociación entre el Coronel Shaw y la historia como jueces, lo cual viene relacionado a su vez a otro nivel simbólico a través de los peces y la idea de que finalmente todo tendrá su juicio. Dos ideas importantes unidas a este concepto surgen en conexión con las siguientes estrofas. En

¹⁷² Véanse los versos que abren el poema “History”, poema que da título al libro (*History*, 1973) y conforma el umbral del mismo: “History has to live with what was here, / clutching and close to fumbling all we had - / it is so dull and gruesome how we die...”

primer lugar, se trata de la asociación entre el tercer verso del poema y la séptima estrofa, donde se transfigura en el presente la personificación del simbolismo del pez en los soldados del regimiento, según se ha sugerido al inicio del análisis de este poema:

- “The bronze weathervane cod has lost half its scales.”
- “Williams James could almost hear the bronze Negroes breathe.”

En segundo lugar el simbolismo se activa a raíz de la muerte pasada del regimiento, pero la vida presente del monumento, cuya asociación, a su vez, viene establecida por la destrucción presente de las excavaciones y la destrucción producida por la Guerra Civil, siendo una actividad potenciada formalmente por el campo semántico de la acción destructiva: la repetición de “shaking”, junto a “earthquake” y “excavations”. Efectivamente, el monumento se configura como recordatorio presente, como espina clavada de los hechos pasados, de la injusticia. En este marco el Coronel aparece unido a la figura de mártir a través de la asociación entre “fishbone” y “compass-needle”:

Two months after marching through Boston,
half the regiment was dead;
at the dedication,
William James could almost hear the bronze Negroes breathe.

Their monument sticks like a fishbone
in the city's throat.
Its Colonel is as lean
as a compass-needle.

El filósofo William James aparece explícitamente en el poema, sin embargo, a pesar de indicarse que se encontraba presente en el homenaje al regimiento, no se menciona que fue uno de los ponentes en el acto. Ciertos versos del poema recogen algunas expresiones del filósofo: “there on foot go the dark outcasts, so true to nature that one can almost hear them breathing as

they march”, y “the abstract soldier’s monuments. . . reared on every village green”. Como se puede comprobar, el discurso de James se encuentra ligeramente manipulado de forma evidentemente consciente por Robert Lowell.

Las dos siguientes estrofas enfocan en tiempo presente la figura del Coronel Shaw. La descripción llama la atención por la personificación de la estatua, ya que parece que esté describiendo a un ser vivo. Por otra parte, se produce cierta ambigüedad a raíz de la referencia a la libertad y perfección que produce la muerte: un mártir matizado por el heroísmo de alguien que eligió la muerte que viene descrita, según mencionábamos, por la mirada de un hablante lírico pasivo que hereda la culpa colectiva. Este sentimiento de culpa que alcanza tanto el nivel privado como el colectivo, encuadra perfectamente en el sistema imaginario de Lowell, según vemos a lo largo del análisis en torno a los procesos de construcción del mismo.

Las dos siguientes estrofas constituyen una comparación entre la idea y la imagen que proyecta el monumento al Coronel y su regimiento, y la que refleja el viejo cementerio que cobija irónicamente el “Grand Army of the Republic”. Esta idea viene potenciada por el plano privado del Coronel a través de la figura del padre, quien prohibió la profanación de la tumba, defendiendo a su vez la dignidad de los soldados negros. Aquí se enfatiza la idea de la fosa, “ditch”, que abre la secuencia del espacio mítico, a la que se ha hecho alusión en poemas anteriores. De hecho, la fosa es la verdadera tumba a la que fueron arrojados conjuntamente el Coronel y su regimiento. La trascendencia del concepto viene matizada en la progresión del verso “The ditch is nearer” hacia “Space is nearer”. Asimismo, aparecen dos irónicas referencias al mundo tecnológico moderno – donde no caben héroes – y las destrucciones pasadas adquieren una progresión mayor en la guerra nuclear. Aquí se recalca la importancia del monumento al Coronel y su regimiento, comparado con una simple fotografía comercial indicativa de la destrucción de Hiroshima. La referencia a las burbujas no es aleatoria, sino significativa, ya que

se configura como una crítica a las fuerzas destructivas del mundo *moderno*. Esta idea viene asociada a la pasividad del espectador, víctima de la ficcionalización de la información que crea autómatas pasivos e irreflexivos. Esta pasividad viene contrastada con la figura heroica y martirizada del Coronel, a quien encontramos de nuevo asimilado en la figura de Cristo a través de la referencia a Cristo en las Escrituras: “Rock of Ages”, así como la construcción de un sutil sistema asociativo con otros poemas a través de la imagen de la burbuja¹⁷³. En este caso el “sunken effect” versa sobre la conexión fonética entre “bubble” y “bible”, cuya conexión nos la ofrecen otros poemas afines:

- “Colonel Shaw / is riding on his bubble”
- “Ponderous bubble” (“The Drinker”)
- “Ponderous Bible” (“The Severed Head”)

Asimismo, la asociación arquetípica del Coronel con la figura de Cristo viene sugerida a raíz de una palabra cargada de significado religioso, “blessèd”. La última estrofa es ciertamente significativa, cuya culminación del patrón de versos breves hace patente el punto de inflexión poemático: “The Aquarium is gone”. Esto permite concluir el poema con los versos que hacen referencia a la automatización de la sociedad moderna, la cosificación del mundo animal y de las personas, y la toma de posesión de la industrialización respecto a la transfiguración de los coches que adoptan forma de pez. El último término de la estrofa y del poema revela el símbolo de la “nueva era”, “grease”:

The ditch is nearer.
There are no statues for the last war here;
on Boylston Street, a commercial Photograph
shows Hiroshima boiling

¹⁷³ Véanse los versos correspondientes a *As You Like It*: “the bubble reputation / Even in the cannon’s mouth”.

over a Mosler Safe, the "Rock of Ages"
 that survived the blast. Space is nearer.
 When I crouched to my television set,
 the drained faces of Negro school-children rise like balloons.

Colonel Shaw
 is riding on his bubble,
 he waits
 for the blessed break.

The Aquarium s gone. Everywhere,
 giant finned cars nose forward like fish;
 a savage servility
 slides by on grease.

Robert Lowell en su artículo "Art and Evil" realiza una serie de reflexiones cuya conclusión respecto a la figura de Cristo coincide con la figura del Coronel, tal como se muestra en el poema, y donde la ambigüedad vuelve a surgir: "Christ is the mystery of how accepting death and dying is life" (Lowell en Giroux 1983: 134). Una reflexión que nos remite a los poemas "Go Tell It – What a Message" de Emily Dickinson, "Epigram" y "Spartan Dead at Thermopylae" del propio Lowell, donde se reflexiona desde diferentes perspectivas sobre el mismo proceso heroico transgrediendo la lógica.

El concepto "ciudad" en este poema adopta un rol central. La ciudad, según Calvino, concentra en un único símbolo sus experiencias, sus reflexiones, sus conjeturas:

Ocurre con las ciudades como con los sueños: todo lo imaginable puede ser soñado, pero hasta el sueño más inesperado es un acertijo que esconde un deseo, o bien su inverso, un miedo. Las ciudades, como los sueños, están construidas de deseos y de miedos, aunque el hilo de su discurso sea secreto, sus reglas absurdas, sus perspectivas engañosas, y toda cosa esconda otra. (Calvino, 1993 (1988))

Según Calvino, cada persona lleva en su pensamiento una ciudad. Lowell describe en "For the Union Dead" una especie de ciudad mutilada y juega a transfigurarse para poder observar desde su rincón, como pez, esas metamorfosis impuestas por la industrialización, mientras la

“historia debe vivir con lo que permanecía aquí” (“History has to live with what was here”, verso perteneciente al primer poema de *History*), una función representada por la estatua, por el monumento en este caso. Sin embargo, el poema sugiere una asociación más importante, incluso paradójica, concerniente al paralelismo creado entre la marcha heroica de Shaw y su regimiento hacia la muerte, un heroísmo que efectivamente posee ecos del poema “Epigram” donde los griegos defendían el honor de su pueblo abocados a una muerte segura, y la marcha del mundo o la sociedad contemporánea hacia la muerte. El contraste entre ambos momentos de la historia potencia ese paralelismo, la actitud heroica de Shaw frente a la actitud pasiva del hablante sentado ante el televisor¹⁷⁴.

5.1.3 Hacia una Poética de la Memoria II: “Florence” y “Going to and fro”.

Para profundizar en el poema titulado “Florence” es necesario el conocimiento de la escena en la que está basado el mismo. Esto permitirá sacar a flote las corrientes subterráneas que están funcionando bajo este complejo poema. Junto al hablante lírico, los personajes más importantes del poema son Perseo y Medusa, esta última como ilustración mortal de las Gorgonas. Perseo va

¹⁷⁴ Quisieramos incidir sobre la idea del sujeto como *transformado* por medio del lenguaje, que matiza la idea de proyección, que puede implicar linealidad o unidad siempre en función de la transposición o transfiguración: recordemos que Stephen, el protagonista de *Portrait of an Artist as a Young Man* de James Joyce, busca construir su propia identidad en la narración, en una ecuación que fluctúa entre la metapsicología y la metatextualidad. Leyendo a Wittgenstein en Joyce, éste intenta la construcción de una ciudad de palabras para lo cual recurre al mito. Wittgenstein relaciona alegóricamente el sistema lingüístico con el concepto “ciudad” enfatizando así la espacialidad de ambos sistemas: “Our language can be seen as an ancient city: a maze of little streets and squares, of old and new houses, and of houses with additions from various periods; and this surrounded by a multitude of new boroughs with straight regular streets and uniform houses” (Wittgenstein 1978).

a llevar a cabo la eliminación de las Gorgonas, cuyo acto trascenderá la historia que el hablante lírico recuperará desde el presente, y provocará en el lector una reflexión en torno al imaginario cultural, a su herencia y estado presente.

La caza de las Gorgonas comienza con una promesa de Perseo hacia Polidectes, quien desea a Dánae. Polidectes ordena a Perseo que le traiga la cabeza de la Gorgona, ya que es el medio de conseguir a Dánae por la fuerza. Tras una serie de secuencias, Perseo se dirige a la mansión de las Gorgonas, quienes estaban durmiendo. Cabe decir que únicamente Medusa era mortal, lo que posibilitaba que Perseo pudiera conseguir su cabeza. Las Gorgonas eran monstruos cuyo poder fundamental radicaba en su mirada que era tan poderosa que transformaba en piedra a quienes las miraran. Por ello eran seres terribles e invencibles, a no ser que se contara con la ayuda de los dioses. Perseo se elevó en el aire gracias a las sandalias que robó de las “ninfas”, y mientras Atenea sostenía encima de Medusa un escudo de bronce bruñido a modo de espejo, el mismo Perseo decapitó al monstruo. Tras esta escena, ya de vuelta a casa, Perseo se ve envuelto en una serie de escenas que resuelve satisfactoriamente, como la salvación de Andromeda. Finalmente Perseo se vengó de Polidectes convirtiéndole en estatua, utilizando la cabeza de Medusa como arma.¹⁷⁵

Este enmarcamiento mitológico nos permite realizar la reflexión en torno a la importancia del mito en el sistema imaginario como interpretación de la existencia. En el poema se desprende que los mitos son necesarios para la imaginación, que necesita un sistema opositivo para existir. Este sistema opositivo y conflictivo subyacente a las estructuras profundas de la yoidad y por extensión del sistema imaginario que venimos denominando como conflictividad axiológica

¹⁷⁵ Recordemos la importancia de los mitos en el transcurso del origen de la poesía. Mencionemos dos mitos fundamentales en relación con el acto creativo, el mito de Orfeo y el mito de Narciso. Junto a éstos, dirigámonos nuestra mirada hacia la poética de Italo Calvino, específicamente sobre la importancia de un tercer mito tanto en el acto creativo como en la imaginación lowelliana, el mito de Perseo. Todo ello, en relación con este poema, indica su carácter metapoético.

permite que se erijan héroes, mártires, tiranos, fuerzas abstractas, arquetipos, que encuentran su concreción en seres específicos. Desde esta perspectiva, el sujeto utiliza las herramientas necesarias para construir su propio imaginario, que en el caso que venimos analizando se trata de un proceso creativo-secuencial basado en la palabra poética, así como mitos que o bien vienen heredados o bien se reinventan en los contextos de coyunturas específicas. Hemos visto que en Lowell cada palabra, cada concepto adquiere gran peso, y su poética viene caracterizada, asimismo, por la precisión sobre dicha elección. Los términos “drift”, “swing”, por ejemplo, implican movimiento, pero es el movimiento pendular aplicado a los procesos interiores del sujeto y al proceso secuencial expresado en el acto creativo. Respecto a símbolos e imágenes, el énfasis sobre las estatuas implica un enfoque sobre la expresión pública, externa, de ese sistema opositivo convirtiendo lo individual en colectivo o social: la representación visual y pública del mito. Desde esta perspectiva existe tanto una nostalgia del pasado, como una crítica hacia el mundo moderno en un doble sentido. En primer lugar, se trata de una crítica que apunta hacia el cambio producido respecto al simbolismo de las estatuas o las imágenes públicas, que han dejado de representar ese rico sistema opositivo mitológico:

The tyrannicides are the three statues, subsidized by Florence or Florentines, which dominate the Piazza della Signoria, and all of which portray patriotic young people slaying monsters or oppressors: Michelangelo's David with his slingshot; Donatello's "Judith and Holofernes"; Cellini's Perseus. But the phrase also suggests the many uprisings, feuds, and purges – some merely political, some religious – which fill in the history of Renaissance Florence. In one instance, art and life meshed: the Donatello "Judith" was dragged out into the square, where it has remained ever since, to celebrate Savonarola's expulsion of the Medicis. (Williamson 1986: 96)

Por otra parte, se realiza una cierta crítica que viene unida a la afirmación de Wallace Stevens, “the death of Satan was a tragedy for the imagination”, a lo que podríamos añadir con

Lowell que la muerte de Medusa, o la muerte de la Gorgona es una tragedia para la imaginación: su mirada era tan poderosa que convertía a los seres en estatuas:

Oh Florence, Florence, patroness
of the lovely tyranicides!
Where the tower of the Old Palace
pierces the sky
like a hypodermic needle,
Perseus, David and Judith,
lords and ladies of the Blood,
Greek demi-gods of the Cross,
rise sword in hand
above the unshaven,
formless decapitation
of the monsters, tubs of guts,
mortifying chunks for the pack.
Pity the monsters!
Pity the monsters!
Perhaps, one always took the wrong side -
Ah, to have known, to have loved
too many Davids and Judiths!
My heart bleeds black blood for the monster.
I have seen the Gorgon.
The erotic terror
of her helpless, big bosomed body
lay like slop.
Wall-eyed, staring the despot to stone,
her severed head swung
like a lantern in the victor's hand.

La estrecha cohesión formal y conceptual nos permite detectar la posición del hablante lírico. A medida que avanza el poema, la implicación del hablante es mayor, lo cual se consigue a través de un acercamiento espacial. El cambio de perspectiva reduce el espacio entre el hablante y el mensaje. Las exclamaciones confirman la pasión del mismo, que junto a la aliteración del verso “my heart bleeds black blood for the monster”, produce una transfiguración del hablante, donde realidad y ficción se mezclan. La afirmación “I have seen the Gorgon” resulta inquietante, perturbador, y revela ese lugar, esa región transparente o zona intermedia entre el consciente y el subconsciente, entre el mito y la razón, entre pasado y presente, donde se mueve el sujeto fijado a un movimiento pendular. Se trata precisamente de un lugar oximorónico, esencialmente

conflictivo, tratando de recuperar la riqueza sublime de un sistema imaginario que lucha por sobrevivir: “the erotic terror” (aquí leemos a Burke en Lowell). Esta idea permite enlazar con la introducción a este poema donde mencionábamos la trayectoria descendente que iba a adoptar la secuencia, activada por estos poemas. Efectivamente, la expresión “severed head” dará nombre a un inquietante poema que será analizado en el siguiente apartado. Asimismo, no debemos olvidar que el mito de la “Medusa” se encuentra en el centro de una de las corrientes más fuertes del imaginario romántico. Esta es otra línea hacia donde apunta la crítica de Lowell, indicando la esterilidad del mundo moderno que carece de expresiones sublimes, y que a su vez viene unido al concepto de decadencia.

Robert Lowell está creando una estructura dialógica no únicamente entre mitología del pasado lejano y contemporaneidad, sino también la elaboración de una mitología filtrada por la sublimación del Romanticismo, a través de Hawthorne, Melville y Poe, y también de Keats, Shelley y Goethe. Al respecto recordemos las palabras irónicas de Poe que interpreta la muerte de la mujer como “the most poetical topic in the world” (Poe en Baym 1994: 1574). Ahora bien, si unimos esto al concepto de belleza de Shelley, podemos dibujar el proceso hasta la escritura de un poema como “Florence”. Lo que se está planteando es precisamente la recuperación del mito como fertilizante para la imaginación. En este contexto, Gilbert Durand en un apartado de su libro *Lo Imaginario* titulado “la lógica del mito” expresa:

El héroe necesita del monstruo o del dragón para ser un héroe, Freud ya lo había identificado, y los trabajos de Yves Durand muestran que cuando el monstruo está minimizado, cuando se “gulliveriza”, como dice Bachelard, el héroe cuelga su espada en el guardarropa y se pone las zapatillas...Ciertamente, hay en la afectividad [Freud], como en cualquier proyección imaginaria, una connivencia de los contrarios, una complicidad que hace existir un elemento *por* el otro. (Durand 2000: 103)

El poema de Shelley sobre la belleza de Medusa dice así:

Upon its lips and eyelids seems to lie
 Loveliness like a shadow, from which shine,
 Fiery and lurid, struggling underneath,
 The agonies of anguish and of death.
 Yet it is less the horror than the grace
 Which turns the gazer's spirit into stone,
 [...]
 And, from a stone beside, a poisonous eft
 Peeps idly into those Gorgonian eyes;
 Whilst in the air a ghastly bat, bereft
 Of sense, has lifted with a mad surprise
 [...]

Este poema de Shelley enlaza con *Fausto* de Goethe, que a su vez entronca con ciertos motivos del sistema imaginero de Robert Lowell. Estos procesos intertextuales que encuentran su expresión concreta en estos textos crean un profundo dialogismo entre este poema de Shelley, *Fausto*, “Florence”, y “The Severed Head”, de Lowell, que analizaremos más adelante. Respecto a *Fausto*, Mario Praz en su estudio programático sobre el Romanticismo expresa finalmente: “Here [Faust] one might say, through the lips of Faust speaks the whole of Romanticism. This glassy-eyed, severed female head, this horrible fascinating Medusa, was to be the object of the dark loves of the Romantics and the Decadents throughout the whole of the century”¹⁷⁶ (Praz 1975: 26). Ya en el Romanticismo encontramos el cruce entre la mitología clásica y la herencia de la imaginería religiosa cristiana. Precisamente, del encuentro conflictivo entre ambos surgen los “dark loves” de los que habla Praz, esto es, la activación de los sentimientos sublimes. En *For the Union Dead*, existe otro poema, “Tenth Muse”, donde se realiza un elogio a la imaginación y

¹⁷⁶ El momento concreto al que se refiere Praz es el siguiente: “Oh, too true! / Her eyes are like the eyes of a fresh corpse / Which no beloved hand has closed, alas! / That is the breast which Margaret yielded to me - / Those are the lovely limbs which I enjoyed [...] Oh, what delight! what woe! I cannot turn / My looks from her sweet piteous countenance. / How strangely does a single blood-red line, / Not broader than the sharp edge of a knife, / Adorn her lovely neck!” (Praz 1975: 26).

a la mitología, elementos fertilizadores de la creación, a su vez limitando el radio de acción de la religión: “But I suppose even God was born / too late to trust the old religion.”

En el poema “Going to and fro” se constituye un triple encuentro dialógico. En primer lugar se trata de un diálogo que establece el hablante lírico consigo mismo que después proyecta hacia “the devil”. En segundo lugar se elabora una confrontación entre diosas mitológicas y el demonio, pero siempre desde la “mirada” del hablante lírico. En tercer lugar, el movimiento pendular viene asociado a la transfiguración del “yo” del poema con el “tu”, lo que implica una asimilación del sujeto y el demonio. A su vez, lo que está planteando este poema, junto a los anteriores en la secuencia es una subversión de la historia: no se está escribiendo la historia oficial, sino “otra historia”. En este sentido, el poeta no está construyendo una historia individual cómoda, sino inquietante y perturbadora: el sujeto expresa sus obsesiones, sus locuras, sus manías, la secuencia asociativa y fragmentaria de sus voces, sus secretos, en definitiva la proyección de una esencia conflictiva.

En “Going to and fro”, “the devil” aparece como un ser con poder descrito desde un matiz irónico. La abstracción del contenido del mismo permite afirmar que existe el bien en el mal y viceversa, ya que ese es el movimiento pendular. Todo el proceso, es importante tener en mente, se produce en la imaginación del hablante, de ahí la familiaridad del tono del poema y la cercanía de la estructura dialógica prufrockiana con un leve matiz, ya que “you and I” se reconvierte en “you” que ya incluye ese desdoblamiento “you / I” y “devil” (“he”) todo ello reflejo de la estratificación de la yoidad.

El poema está estructurado en torno a una serie de condicionales inacabadas. Estos versos sin conclusión producen en el lector la misma sensación inquietante que experimenta el hablante lírico. Sin embargo, son precisamente esos versos los que finalmente confieren unidad a las

diferentes estrofas, activando el sistema asociativo. En la primera estrofa la proyección es descendente, y ya plantea dos condicionales inacabadas. La segunda estrofa prosigue la alusión al movimiento conectando “loll” con “one step, two steps, three steps”, además de asociarse con otra condicional cortada. En esta segunda estrofa, además, se elabora una extraña acumulación de conceptos que no cuadran entre sí, conformando una desacralización como resultado de la asociación de visiones que registra el hablante, fluctuando así entre la realidad más inmediata con la utilización de referentes de la cultura “Pop”, y la realidad más lejana y más profunda que activa la memoria histórica y cultural: “hot-dog and coca cola bar”; “the Versailles steps”; “the Puritan statue”. Cada verso se aplica hacia un elemento público pero con connotaciones absolutamente distintas, sin embargo, la forma en que se presenta a través de imágenes inconexas, conlleva la idea de la creación de experiencias mentales activadas por la percepción. Una técnica poética muy sutil.

La tercera estrofa enfatiza el concepto del dolor, y progresa hacia la cuarta estrofa que introduce a “the devil” y asocia sistemáticamente al inconsciente con “the root of evil”, para seguir progresando hacia la quinta estrofa donde se plantea el enfrentamiento con las diosas míticas. La imaginación opta, entonces, por seguir el segundo camino, las huellas dejadas por los símbolos, dejando de lado la vertiente descriptiva, externa, y siguiendo la subjetiva, interna. Aquí la elección es precisa, dado que Isis, además de ser madre de los dioses y vencedora de las potencias nocturnas, preside las transformaciones de las cosas y los seres como principio femenino universal. Recordemos que la Esfinge es el monstruo femenino al que se atribuía rostro de mujer, pecho, patas y cola de león, y estaba provisto de alas. Ésta planteaba a los viajeros enigmas que no podían resolver, y entonces los mataba.

Irónicamente, se va a producir una transformación en el poema que va a afectar al hablante lírico, según se hacía alusión anteriormente en un desplazamiento de la perspectiva, donde de

nuevo se acerca el hablante al mensaje poético logrando un mayor acercamiento y una reducción de la distancia que marca una diferencia a partir de la pregunta “and now?”. Este desplazamiento se produce a través del proceso de relación-identificación entre el mito – “devil” – y el hablante en el juego pronominal de la segunda persona:

- estrofa 1: “if now / you could loll on the ledge for a moment”

“if you could for a moment ...”

- estrofa 2: “if you could get through the Central Park / by counting ...”

- estrofa 6: “If you could get loose / from the earth by counting / your steps to the noose ...”

Esta secuencia nos permite observar la progresión. En cada estrofa se añade un elemento nuevo que finalmente progresa hacia la soga – implica la muerte – tal como indica significativamente la última palabra del poema, “noose”. La ambigüedad viene establecida por el apóstrofe del poema, cuya asimilación no parece producirse hasta la cuarta estrofa donde se unen para cavar de forma metapoética en el inconsciente. Ese movimiento descendente, junto al movimiento perpendicular que reflejan las primeras estrofas, se reproduce explícitamente en la estrofa final, expresando así, en último término, una angustia que hace asequible al lector el mensaje poético en tanto que modulaciones de la experiencia exterior y experiencia interior:

to give the devil his due -
 he and you
 once dug it all out of the dark
 unconscious bowels of the nerves:
 pure gold, the root of evil,
 sunshine that gave the day a scheme.

And now? Ah Lucifer!
 how often you wanted your fling
 with those French girls, Mediterranean
 luminaries, Mary, Myrtho, Isis -
 as far out as the sphynx!
 The love that moves the stars

moved you!
 It set you going to and fro
 and up and down -
 If you could get loose
 from the earth by counting
 your steps to the noose ...

5.1.4 Hacia una voz pública: “July in Washington”, “Buenos Aires”, “Dropping South: Brazil”.

“July in Washington”, “Buenos Aires”, y “Dropping South: Brazil”, componen una cierta trilogía dentro de la secuencia lírica. Son tres poemas que se encuentran colocados contiguamente, recreando un espacio donde el poeta parece querer expresar o reencontrarse con una “voz pública”, contrastando así con los poemas más personales desde la perspectiva de la forma y expresión. Sin embargo, a su vez, el sujeto sigue situándose en esa zona intermedia como puente mediador entre paisajes y geografías exteriores e interiores. Las descripciones exteriores vienen filtradas por la subjetividad que ha venido caracterizando al libro hasta el momento. En los títulos se puede observar que la contextualización de estos poemas se establece en tres ciudades distintas, dos de ellas como resultado de un viaje que hizo Robert Lowell a dichos países en 1962.

Respecto a “July in Washington”, nos encontramos con un énfasis sobre el inexorable paso del tiempo, configurado a través de la conexión entre forma y fondo donde la estructura estrófica y versal expresan la idea de los círculos de crecimiento del árbol: “circle on circle, like rings on a

tree.” Esto simboliza tanto el ciclo natural como el ciclo poético, la creación, y la maduración poética y personal. La descripción del exterior se va enfocando progresivamente hacia el “nosotros”, donde interesa resaltar el doble juego a que se somete el significado de los versos, así como el cambio de perspectiva hacia una voz más pública en lo que concierne tanto al hablante lírico como al mensaje poético, lo cual se observa en el uso del pronombre mencionado. El tercer pareado crea una extraña asociación con el sexto, donde aparece cierta ironía a partir de la conexión entre los términos “slick” y “dishevelled”:

- “Otters slide and dive and slick back their hair.”

- “The elect, the elected....they come here bright as dimes, / and die dishevelled and soft.”

Otro aspecto interesante de este poema versa sobre el movimiento poético creado en el mismo. En primer lugar encontramos un obvio movimiento circular, según hemos visto, configurado por las constantes referencias a los círculos, como por la representación gráfica de la estructura circular de los anillos del árbol. En segundo lugar, se está elaborando un contraste entre los movimientos ascendentes, descendentes, y horizontales y circulares:

- “swan-white / power launches keep breasting the sulphurous wave” (horizontal)

- “Otters slide and dive and slick back their hair” (horizontal y descendente)

- “On the circles, green statues ride like..” (circular y ascendente)

- “prongs and spearheads of some ...” (ascendente)

- “circle on circle, like rings on a tree -” (circular y eje estructural)

- “some further range of delectable mountains” (ascendente)

- “distant hills” (ascendente)

- “drag us back” (horizontal y retrospectivo)

Desde esta perspectiva, observamos que junto a la referencia temporal comentada, el ciclo de crecimiento inevitable, se unen las referencias espaciales, donde el movimiento poético se ve envuelto por las dimensiones históricas y colectivas “the elect, the elected”, “green statues”, hacia el privado. En este sentido se está simbolizando el deseo de querer acercarse a los símbolos espaciales ascensionales, pero finalmente se impone la estructura cíclica (que recuerda la estrofa final del poema “Water”), el movimiento retrospectivo que viene unido a la inquietante referencia final, el rechazo del propio cuerpo:

but we wish the river had another shore,
some further range of delectable mountains,

distant hills powdered blue as a girl's eyelid.
It seems the least little shove would land us there,

that only the slightest repugnance of our bodies
we no longer control could drag us back.

El poema enfatiza la idea de que la ciudad de Washington es centro irradiador de una rueda cuyo radio de acción afecta al resto del mundo. Esta perspectiva no es del agrado del hablante, quien preferiría un panorama diferente en lo que a la existencia y el funcionamiento de las cosas se refiere; preferiría una frontera o un horizonte distinto hacia el que mirar. La inclusión de la referencia al puritanismo realiza una doble función. En primer lugar saca a relucir la cuestión del destino, la influencia, y el sistema de funcionamiento de una de las tradiciones culturales más importantes de la sociedad norteamericana, configurando una crítica al decantarse sobre la vida natural frente a la “artificiosidad” de tal corriente. La referencia intertextual respecto a John Bunyan en “but we wish the river had another shore, / some further range of delectable mountains”, expresa la idea de querer mirar hacia otro horizonte.

El viaje que realizó Robert Lowell en 1962 a Brasil y Argentina fue auspiciado por el organismo estadounidense Congreso por la Libertad de la Cultura. Su viaje se inició con la estancia en Brasil – Río de Janeiro – donde el alcoholismo y las excentricidades de Lowell se prodigaban y acentuarían a su llegada a Buenos Aires, el cuatro de septiembre de ese mismo año. La ocupación y compromisos de Lowell eran poco concretos y algo diáfanos: hablar y entrevistarse con periodistas, reunirse con escritores argentinos, conceder alguna conferencia. Pero sobre todo, Lowell se dedicaba a beber martinis, leer los periódicos, recorrer todas las estatuas de la ciudad y subir a alguna de ellas en paños menores autoproclamándose César de la Argentina ante la mirada atónita y el intento de control por parte de Keith Botsford, quien le acompañó a lo largo del viaje. Lowell insistía desagradablemente en que Botsford era homosexual y expresaba que quería que viajara siempre con él, afirmando sentencias como “you are my lieutenant” (Botsford en Hamilton 1983: 302). Botsford y Lowell fueron invitados a un almuerzo en la Casa Rosada, donde se respiraba la tensión entre los comensales. Lowell no tardó en calificar de analfabeto al agregado cultural de la embajada americana, y de irritar a políticos y militares con sus excentricidades, como el hecho de no llevar corbata o vestir una chaqueta a cuadros chillones¹⁷⁷. Todo ello quedó registrado en el diario de viaje de Keith Botsford:

When we got to Argentina, it was six double vodka martinis before lunch. And he made me drink with him. We went to lunch at the presidential palace, the Casa Rosada, and Cal promptly insulted the general, who was in fact about to be the president of Argentina, and started one of the many diplomatic rumpuses he caused on that trip. There was the American cultural attaché, whose name I cannot remember, and Cal was sitting at this lunch in a very loud checked sports coat and open shirt, and all the generals were there, very uptight and distinguished. And there was this wonderful opening scene when Cal was introduced to the cultural attaché and talked to him for about three minutes. The guy was an

¹⁷⁷ El poeta argentino Juan Gelman escribió un artículo donde recoge de forma rigurosa esta “aparición” de Robert Lowell en Buenos Aires, observándole con admiración y humor, y a la vez describiendo la extremadamente complicada situación política y social que envolvía el país. El artículo apareció en la revista de Buenos Aires *El Reino del revés* el 26 de mayo de 2002 bajo el título “Llorar sin lágrimas”, p. 12.

absolute idiot and asked stupid questions and obviously didn't know who Cal was. So Cal turned on him and said, 'You're the cultural attaché?' 'Yed, yep, sure am.' And Cal said, 'How can you be the cultural attaché?' You're illiterate.' That's how the lunch started, and it went on from there. After lunch, Cal started his tour of the equestrian statues, undressing and climbing the statues. He insisted on being taken to every statue in B. A. – well, we didn't do every one, thank God. And he'd stop the car and start clambering up and sit next to the general on top of the statue. (Botsford en Hamilton 1983: 300-1).

El libro que acompañaba a Robert Lowell a lo largo de su viaje era *Patriotic Gore* de Edmund wilson. Incluso Lowell le escribió comentando sobre el mismo: “I guess I pretty much agree. . . the States have become a menace, sea-squids as you say, and I guess they never were too good” (Lowell en Hamilton 1983: 302). Mientras tanto, las crisis de Lowell iban empeorando hasta el punto de acabar en un hospital psiquiátrico atado de pies y manos. La embajada norteamericana se tuvo que hacer cargo del asunto hasta repatriarle a su país. Sin embargo, antes del análisis del poema queremos citar una anécdota que ocurrió en una fiesta celebrada por Rafael Alberti en Buenos Aires, donde se había exiliado. En este caso es el propio Ian Hamilton quien relata el suceso:

The climax of Lowell's Argentine adventure came at a party given by the exiled Spanish poet Rafael Alberti. While Lowell and Alberti were locked in an arm-wrestling contest on the floor, Botsford went around trying to enlist help from the other guests: Lowell was sick, he explained, and should be persuaded to return to the United States for treatment. The reaction from Alberti's stoutly left-wing friends was that Lowell should at all costs be protected from this obvious CIA attempt to kidnap him. (Hamilton 1983: 302)

“Buenos Aires” es un poema donde el sentimiento de alienación del hablante lírico se encuentra enfatizado. Mientras en los poemas “July in Washington” y “Dropping South: Brazil” se refleja una mayor soledad y desesperación frente a la realidad exterior, en “Buenos Aires” encontramos una mayor reflexión histórica junto al sentimiento de alienación que siente el sujeto en una ciudad extranjera. Sin embargo, detectamos de nuevo que dicho sentimiento no viene producido exclusivamente por su percepción del exterior, sino que es una constante en el interior de este sujeto. Stephen Yenser, respecto a la conexión entre “July in Washington”, y “Buenos

Aires” expresa: “The ‘South American liberators’ (“July in Washington”) are counterpointed in ‘Buenos Aires’ by the ‘internacine generals’ who exploit the ‘herds’ of impoverished farmers and laborers” (Yenser 1975: 231).

En “Buenos Aires” vuelve a aparecer la ya típica estructura circular, donde la primera y la última estrofa hacen referencia a la respiración. En el primer caso se trata de la respiración de la masa anónima que viene enfatizada por la aliteración. Esta masa anónima viene calificada como “herds”. Mientras que en el segundo caso, se hace referencia a la propia respiración donde se enfatiza el carácter animalizado de esa masa que aparecen descritos con collares, “starch-collared crowds”:

(primera estrofa)

In my room at the Hotel Continentál
a thousand miles from nowhere,
I heard
the bulky, beefy breathing of the herds.

(última estrofa)

I was the worse for wear,
and my breath whitened the winter air
next morning, when Buenos Aires filled
with frowning, starch-collared crowds.

Las rimas forzadas del poema, así como la contracción sintáctica que muestran tanto los versos como las estrofas, revelan de nuevo esa relación interior-exterior que experimenta el sujeto. Por ejemplo, en la segunda estrofa no cuadran ni la ropa ni el verso¹⁷⁸, como se puede observar a raíz de la rima conscientemente forzada:

Cattle furnished my new clothes:
my coat of limp, chestnut-colored suede,
my sharp shoes
that hurt my toes.

¹⁷⁸ Lowell vestía unos zapatos puntiagudos muy poco adecuados para su visita turística por plazas y estatuas.

Esta referencia al aspecto externo encuentra su paralelo en la descripción irónica de la falsa dignidad que pretenden mostrar los bustos que representan a los militares. La aliteración en estos versos es suficientemente significativa. Asimismo, estos bustos se ven contrarrestados por la multitud de estatuas de mármol que representan diosas, único lugar donde el sujeto encuentra cierto descanso, un espacio o refugio de la imaginación: un descanso simbólico a través de la personificación imaginaria de las mismas, un ideal que recuerda irónicamente al mito de Pigmalión:

Literal commemorative busts
preserved the frogged coats
and fussy, furrowed foreheads
of those soldier bureaucrats.

By their brazen doors
a hundred marble goddesses
wept like willows. I found rest
by cupping a soft palm to each breast.

En este poema da la impresión de que el hablante lírico va interpretando la historia de la ciudad a raíz de la observación de las estatuas, a medida que la va recorriendo. Ahora bien, esta observación obviamente viene matizada por la percepción subjetiva, pero sutil e intuitiva, del mismo. Se describe la naturaleza poco inflexible, paralizada, intolerante del régimen militar, sobre lo cual el hablante lírico es consciente, sin embargo es incapaz de sustraerse a tal imposición y convertirse en uno más de la masa o el rebaño anónimo y controlado. Como muestran estos últimos versos, este sujeto añade su propia imagería a esa observación, cuyo resultado hacia cierta resignación y automatismo es: "I found rest by cupping a soft palm to each breast."

En el caso de “*Dropping South: Brazil*”, el eje estructural del poema es la idea del nómada como caminante sin rumbo cierto, lo cual de nuevo apunta a la idea de caminar a la deriva. Los primeros versos enfocan el tema con la repetición estratégica de “*walking, walking*”, y que encontrará eco al final del mismo en “*falling, falling*”. Los campos semánticos sugieren la pasividad externa del sujeto, que a su vez es expresión de su interior:

*Walking and walking in a mothy robe,
one finger pushing through the pocket-hole,
I crossed the reading room and met my soul,
hunched, spinning downward on the colored globe.*

El verso siguiente, “*the ocean was the old Atlantic still*”, vuelve a hacer referencia al sentimiento de vacío iniciado con la idea del caminante sin rumbo, en el sentido que nada ha cambiado en el ser humano, ni en el exterior ni en el interior. Se ha cruzado el antiguo límite occidental, el Atlántico, hacia el “*Nuevo Mundo*”; sin embargo el hablante lírico expresa que sigue siendo el mismo Océano. Esto implica, desde la perspectiva del sujeto, que sigue siendo un mundo de contrastes fuertes y que encuentra su expresión en la oposición entre la costa y el interior. En la costa los niños juegan a la pelota, pero en el interior mueren de hambre. Asimismo, la situación interna del hablante lírico queda revelado en la elección de las palabras, por ejemplo “*two strips of ribbon, ripened in the sun, / sleeping alone and pillowed in one arm*”, descubren al sujeto en su soledad y decaimiento. Cuando éste hace referencia a “*unhappy Americas*”, se refiere tanto a éstas como a sí mismo.

En este poema, la diosa de la fertilidad, de la imaginación, Yemanjá, adopta la función de sintetizar la imaginería cristiana, donde se establece un paralelismo con lo que hemos denominado eje estructural del poema. Se trata del eco producido por la referencia bíblica “*Him that walked the waves*”, aplicado a la diosa Yemanjá, quien sí es nombrada en el poema, frente a

la frase bíblica, donde se alude a la figura de Cristo indirectamente. La diosa es descrita según una transfiguración en virgen-sirena de las aguas – camina sobre ellas – haciendo referencia a la frase citada. Esta idea, “caminar sobre las aguas”, conecta con la idea que se ha planteado inicialmente, cuya implicación es que también la imaginación se encuentra en un estado estéril. Ni Afrodita, ni Yemanjá pueden anular la realidad presente: el sujeto tiene un agujero en el bolsillo (realidad inmediata y personal), y la gente muere de hambre (realidad circundante, pública). Se está planteando el sinsentido de la vida. La frase clave “I want to stop”, así lo indica; sin embargo, no puede dejar de caminar, de deambular, ha perdido el norte y se encuentra “drifting”: “I have lost the foothold on the map”. Estos versos desembocan en la circularidad que establecen los versos finales, donde el poeta cae simbólicamente, al igual que el oleaje, como símbolo de regeneración, caía en versos anteriores:

(Versos 5, 6, 7):

The ocean was the old Atlantic still,
always the swell greened in, rushed white, and fell,
now warmer than the air.

(Versos finales):

[...] “I am falling.
Santa Maria, pray for me, I want to stop,
but I have lost my foothold on the map,
now falling, falling, bent, intense, my feet
breaking my clap of thunder on the street.”

5.2 Autobiografía de la Fiebre.

“The autobiography of fever”, expresión perteneciente al intuitivo artículo de Robert Lowell sobre *Ariel* de Sylvia Plath, define precisamente la espina dorsal expresiva de esta secuencia de poemas en *For the Union Dead*. “The Lesson” se perfila como el poema que conecta la secuencia anterior que culminaba con “Going to and fro”, con la siguiente, reproduciendo los conceptos cronotópicos que se vienen trabajando a lo largo de todo el libro. En este sentido es pertinente recordar que la secuencia se construye en función de asociaciones parabólicas y libres, y no lógicas y lineales. Esta es la razón por la cual poemas afines no se encuentran situados siguiendo una continuidad. Se puede considerar a “The Lesson” como punto de inflexión desde el cual se parte hacia una profundización en los procesos inconscientes, siguiendo la línea marcada por “Going to and Fro”, y dejando atrás los enmarcamientos más específicamente mitológicos.

“The Lesson” es un poema estructurado cíclicamente, cuyo proceso está, a su vez, conformado en torno a un sistema de oposiciones binarias: “vida-muerte”, “noche-día”, “luz-oscuridad”. Obviamente la oposición “vida-muerte” es una referencia cronotópica, basada en otro binarismo, “presente-pasado”, y que a su vez encuentra su paralelo en la oposición “ficción-realidad”. Esta última oposición viene revelada por el énfasis en la lectura a lo largo del poema, lo cual indica la búsqueda de mundos alternativos en la literatura. Esta búsqueda de respuestas en la lectura se encuentra truncada por el destino, ya que nada ni nadie puede sustraerse a los ciclos naturales (nos remitimos a Frye). Finalmente cualquier concepto resulta artificioso, incluso el concepto convencional de tiempo. El hablante lírico invoca el recuerdo para regenerarse en el

presente, pero el recuerdo permanece inmóvil en la memoria. El sujeto busca invertir el orden cíclico natural pero finalmente “la hoja repite la lección”. Este último verso del poema conecta con el título, que apunta exactamente hacia el verso noveno del poema donde se establece el énfasis sobre la repetición: “and we are where we were. We were!”

La secuencia, por tanto, se forma en torno a esa reflexión cronotópica y estructurada como sigue:

- versos 1-15: “No longer to lie reading”

“While the books lie in the library, and go on reading”

- versos 7-8: “The green leaf cushions the same dry footprint”

“Or the child”s boat luffs in the same dry chop”

- versos 17-18: “Cold slits the same crease in the finger”

“The same thorn hurts”

- versos 3-4: “Rain small green branches on our sleep”

“All that landscape, one likes to think it died”

- versos 5-6-12: “Or sleep with us, that we ourselves died”

“Or slept then in the age and second of our habitation”

“They are for sleeping now as then”

- versos 9-18: “And we are where we were. We were!”

“The leaf repeats the lesson”

- versos 3-6-16-18: “Rain small green branches on our sleep”

“Perhaps trees stopped growing in summer amnesia”

“The barberry berry sticks”

“The same thorn hurts”

Destaquemos la *Ecuación* “mito-muerte-sueño”, frente a “logos-vida-vigilia.” El sujeto es consciente de la irrecuperabilidad del movimiento del recuerdo, de su huella estática, permanente,

así como de la idea de que nadie puede sustraerse al ciclo, lo cual viene indicado por la misma naturaleza: “the same thorn hurts”. Por otra parte, son los elementos de la naturaleza aquellos que contienen y representan movimiento: “trees”, “squirrels”, “leaf”. Esto viene unido a la oposición lluvia-sequía, donde la lluvia se aplica a “squirrels” y sequía se asocia al recuerdo, a la conexión pasado-presente, y a la relación niño-adulto. La lección, se sugiere finalmente, es la idea de ciclo revelada por las constantes repeticiones de forma y fondo.

“Returning” también es una reflexión sobre el ciclo natural, y el proceso de crecimiento, pero la mayor intelectualidad y abstracción de “The Lesson” se concreta ahora en la experiencia directa del sujeto en su vuelta, tras veinte años de ausencia, a su pueblo. Una proceso que dirige nuestra mirada hacia el poema “The Exile’s Return”, aunque reproducido en un contexto diferente. Cuando vuelve, los perros le reconocen por su olor e irónicamente, esta primera estrofa conectará sutilmente con la última, a través de los términos “bald” y “dog”, donde se asimila a los perros con la gente del pueblo, su anterior comunidad:

(primera estrofa)

Homecoming to the sheltered little resort,
 where the members of my gang
 are bald-headed, in business,
 and the dogs still know me by my smell...
 It’s rather a dead town
 after my twenty years mirage.

(última estrofa)

Yet sometimes I catch my vague mind
 circling with a glazed eye
 for a name without a face, or a face without a name,
 and at every step,
 I startle them. They start up,
 dog-eared, bald as baby birds.

A lo largo del poema se enfatiza que la naturaleza de su pueblo ha muerto por efecto del hombre, y éste ha envejecido de manera inquietante. A partir de aquí, el sujeto recuerda el pasado floreciente del pueblo, “but I remember its former fertility”, y lo asocia a una relación anterior. Esta relación desaparecida activa la reflexión del sujeto sobre el paso del tiempo y su maduración, que se asimila a la decadencia del pueblo. Se trata de otro ejemplo respecto a la asociación que realiza el sujeto entre interior y exterior, entre pasado y presente, filtrado por su propia subjetividad, por su percepción del inevitable y recurrente efecto del paso del tiempo.

Este proceso revela la dinámica asociativa de la poética de Lowell, así como las estructuras dialógicas que configura. Volviendo a “Returning” donde se observa en un marco concreto la obsesión más genérica de Lowell respecto al retorno existencial y al ciclo creativo, recuerda de forma interesante a algunos aspectos de la poética de Robert Frost, y más concretamente a su poema “Directive”. En éste se trabaja el concepto del retorno, así como la activación de la imagería del agua como elemento regenerador, exponente del continuo proceso cíclico tanto existencial, en relación con la memoria en constante proceso de recuperación. El siguiente ejemplo pertenece, en primer lugar, al inicio del poema, y en segundo lugar, al final:

Back out of all this now too much for us,
back in a time made simple by the loss
of detail, burned, dissolved, and broken off
like graveyard marble sculpture in the weather,
there is a house that is no more a house
upon a farm that is no more a farm
and in a town that is no more a town.

[...]

Here are your waters and your watering place.
Drink and be whole again beyond confusion.

Podemos considerar el poema “Soft Wood” como una *antielegía* estructurada en torno a la estrofa final, donde se añaden elementos “autobiográficos”, conformándose así cierta conclusión a la progresión que sufre el poema. Se trata de una meditación sobre la muerte que a través de esa progresión desemboca en la forma de una *antielegía* a un familiar querido del poeta, H. Winslow. La pintura de la casa a la que se refiere el hablante lírico es la clave que activa las reflexiones y asociaciones que va realizando el mismo. Desde esta perspectiva se construye un sistema opositivo basado en el contraste entre la vida natural simbolizado por las focas, y la vida artificial que se aplica al ser humano. A pesar de encontrarse limitadas por el espacio del estanque, las focas aparecen felices ya que gozan de una libertad que les proporciona la ignorancia de la muerte; además, se enfatiza que su piel es susceptible de volver a ser usada, en el sentido que no poseen nada, no tienen pertenencias: “even in their barred pond at the zoo they are happy.” En cambio, el ser humano, consciente del paso del tiempo y la imposibilidad de sustraerse del ciclo natural, se encuentra aprisionado por esta idea y por sus posesiones, se encuentra aprisionado en su bañera, frente al estanque regenerador de las focas: “shed skin will never fit another wearer.” En este sentido, los únicos que son temporalmente felices son los niños, ya que ignoran momentáneamente el peso de la muerte. La juventud, y la pintura fresca – renovación – de la casa activan la meditación del sujeto hasta desembocar en el dolor que produce el recuerdo – pasado – de la muerte del familiar:

Harriet Winslow, who owned this house,
 was more to me than my mother.
 I think of you far off in Washington,
 breathing in the heat wave
 and air-conditioning, knowing
 each drug that numbs alerts another nerve to pain.

En este poema el viento simboliza la acción del paso del tiempo cuya consecuencia final es la muerte: “Here too in Maine things bend to the wind forever.” En cambio el agua es el símbolo de la regeneración y de la memoria. Sin embargo, la diferencia entre “pond” y “bathtub” es significativa, cuyo nivel de “aprisionamiento” es cualitativamente mayor en el ser humano. Un poema que engarza de forma potente con la secuencia posterior titulada *Near the Ocean* donde la mirada elegíaca se posa sobre los Winslow proyectado en el símbolo de la casa que Lowell hereda en todo su significado, y fermenta en los conceptos de tradición de Nueva Inglaterra, la civilización, y finalmente, el planeta.

El poema “Those Before Us” continúa el proceso marcado por los poemas anteriores. En la primera estrofa se constituye una primera definición del enigmático pronombre “ellos”, que dibuja y perfila la primera oposición fundamental respecto al otro pronombre, “nosotros”. El campo semántico es suficientemente expresivo, enfatizando los sentimientos de desesperación, inquietud, perturbación, negatividad: “They: outline; uniformly gray; unregenerate arrowheads sloughed; they play their thankless, fill in roles. They never were.” De esta manera observamos que al final de la primera estrofa se enfatiza la definición por negación, enlazando tanto con “unregenerate” como con “unguarded” en la quinta estrofa. Asimismo, el uso del pronombre de tercera persona marca formalmente la alienación que experimenta el hablante lírico del poema. Efectivamente, en la cuarta estrofa observamos una progresión que sufre ese sujeto en cuanto al sentimiento de extrañamiento, opresión y ahogo. La metáfora del segundo verso es suficientemente significativa:

Their chairs were *ex cathedra*, yet if you draw back the blinds,

(as full of windows as a fishnet now)
 you will hear them conspiring, slapping hands
 across the bent card-table, still leaf-green.

Por otra parte, la descripción de las escenas “exteriores” resulta tremendamente inquietante por varias razones. En primer lugar, aunque parezca a primera vista fuera del contexto poemático, sin embargo es una escena que revela la maestría de este poema: se trata de una activación del sistema asociativo que produce un desdoblamiento que desemboca en la transfiguración del pronombre “nosotros”. La idea de que “muskrat” juegue a hacerse el muerto al ser “descubierto” por “nosotros”, y seguidamente salga huyendo furiosamente, se desdobra en el eje estructural de la alienación donde se confronta “those” frente a “us”. Ahora los roles a los que se aludía en la primera estrofa se han invertido, y es el “nosotros” que, dado el proceso alienador, juega a hacerse el “muerto” para, posteriormente, huir. Esta idea apunta hacia la última estrofa que cuadra precisamente con esta escena. La conexión es:

- “There’s the tin wastebasket where it learned to wait / for us playing dead”
- “We have stopped watching them. They have stopped watching”

La ambigüedad del terror también viene expresado en el primer verso de la última estrofa: “Sands drop from the hour-glass waist and swallow tail”. Esta inquietante imagen, al igual que la imagen depresiva del primer y segundo verso de la segunda estrofa revela las depresivas y extrañas asociaciones que realiza el sujeto alienado: “Wormwood on the veranda! Plodding needles / still prod the coarse pink yarn into a dress.” Esto conduce a la idea de que la segunda y tercera estrofa, o bien no pertenecen a la realidad objetiva, o bien se trata de una visión desdibujada de la misma, y que viene potenciado formalmente por la fórmula de expansión en el presente a través del adverbio “still”, cuya función hemos visto en poemas anteriores. En

cualquier caso, se trata de una proyección interior del sujeto que se siente alienado, idea que también aparece reflejada en el efecto de la aliteración, la similitud, y las onomatopeyas en “playing-packing” y “mashed-slashed-matchwood”:

Wormwood on the veranda! Plodding needles
still prod the coarse pink yarn into a dress.
The muskrat that took a slice of your thumb still huddles,
a mop of hair and a heart-beat on the porch -

there's the tin wastebasket where it learned to wait
for us playing dead, the slats it mashed in terror,
its spoor of cornflakes, and the packing crate
it furiously slashed to matchwood to escape.

Estos dos poemas, “The Lesson” y “Those Before Us”, cruzan el umbral hacia la secuencia descendente, profundizadora e introspectiva, respecto al proceso que sufre el sujeto alienado. En este sentido, podemos considerar que surge en el sistema imaginario una secuencia paralela a la establecida en el contexto del libro *For the Union Dead*. Se trata de la conexión entre prosa y poesía, donde el autor crea una secuencia paralela respecto al ensayo titulado “Near the Unbalanced Aquarium”. Los rincones secretos que deja la poesía más ambigua y enigmática de Lowell, en parte debido a la falta de enmarcamiento mitológico como hemos visto en poemas anteriores, o falta de contextualización personal, como los poemas del libro *Life Studies*, encuentran complemento en la prosa.

El siguiente poema al que nos aproximamos es “Eye and Tooth”. El segundo párrafo del artículo “Dr. Williams” añade una dimensión interesante al proceso creativo desarrollado por Robert Lowell. Es un ejemplo interesante conectado con lo expuesto en la introducción del presente estudio en cuanto a la interiorización por parte de Lowell respecto a los “procedimientos” de William Carlos Williams:

An image held my mind during these moments and kept returning - an old fashioned New England cottage freshly painted white. I saw a shaggy, triangular shade on the house, trees, a hedge, or their shadows, the blotch of decay. The house might have been the house I was now living in, but it wasn't; it came from the time when I was a child, still unable to read, and living in the small town of Barnstable on Cape Cod. Inside the house was a bird book with an old stiff and steely engraving of a sharp-shinned hawk. The hawk's legs had a reddish-brown buffalo fuzz on them; behind was the blue sky, bare and abstracted from the world. In the present, pinpricks of rain were falling on everything I could see, and even on the white house in my mind, but the hawk's picture, being indoors I suppose, was more or less spared. Since I saw the picture of the hawk, the pinpricks of rain have gone on, half the people I once knew are dead, half the people I now know were then unborn, and I have learned to read.¹⁷⁹ (Lowell en Giroux 1987: 37)

Por tanto, volviendo a la idea de la secuencia asociativa en *For the Union Dead*, se observa cada vez un mayor aislamiento del hablante lírico. Sin embargo, cuando aparece la tercera persona, como es el caso de "The Drinker", entonces la estrategia cambia, para intentar analizar la yoidad desde fuera a través de la consecución del proceso de extrañamiento. La secuencia de introspección que cruza estos poemas, "Eye and Tooth", "Myopia: a Night", "Night Sweat", "The Drinker" y "The Severed Head", se encuentran intercalados por poemas que enfatizan la dimensión histórica profundizando en la conexión entre el imaginario individual y el colectivo como son los poemas "Hawthorne" o "Jonathan Edwards in Western Massachusetts".

El hablante lírico de "Eye and Tooth" vuelve a caracterizarse por su estado estático y de quietud, por su inactividad y pasividad. Precisamente la profundización interior desata la cadena de imágenes dolorosas que envuelven el poema, y que vienen potenciadas por un intenso trabajo fonológico. Los verbos que aparecen junto al pronombre de primera persona son suficientemente reveladores: "I lay all day"; "I saw things darkly"; "I am tired"; incluso, "My eyes throb". Por

¹⁷⁹El inicio de la cita es interesante, ya que evidencia la apertura asociativa, la correlación de imágenes, cuyo foco se observa a raíz de la mayor personalización a medida que avanza el discurso: "I have stepped over these pitfalls. I have conquered my hereditary disadvantages. Except for writing, nothing I've touched has shone. When I think about writing on Dr. Williams, I feel a chaos of thoughts and images, images cracking open to admit a thought, thoughts dragging their roots for the soil of an image. When I woke up this morning, something unusual for this summer was going on! Pinpricks of rain were falling in a reliable, comforting simmer. Our town was blanketed in the rain of rot and the rain of renewal. New life was muscling in, everything growing moved on

otra parte, la correspondencia fonética entre “eye” y “I” permite establecer la conexión entre ambos, de tal manera que la experiencia dolorosa y distorsionada del ojo también se aplica al mismo sujeto. Desde esta perspectiva, no existe bálsamo para el ojo, pero tampoco para el “ser” o sujeto: “No ease from the eye”. Efectivamente, la secuencia asociativa de imágenes en este poema se estructura en torno al juego entre el ojo y el “yo”, cuyas imágenes se encuentran potenciadas por un preciso trabajo sobre los diferentes niveles del lenguaje, donde se observa a través del campo semántico reinante en el poema un proceso doloroso, que sigue una línea descendente, de caída: “rain....fell in pinpricks”. Se trata de una correspondencia entre la escena exterior, la caída punzante de la lluvia, y el dolor interior. Esta tercera estrofa conecta con la octava, donde la lluvia sigue asimilándose al dolor, pero también sufre una progresión en cuanto a que a ese dolor se suma el remordimiento y la culpa. Si seguimos la asociación “eye”- “I”, es interesante la correspondencia entre el verso “Young, my eyes began to fail”, con “the summer rain / a simmer of rot and renewal, / fell in pinpricks.” Esta referencia al ciclo muerte-regeneración, entronca con el concepto temporal presente-pasado, cuyo proceso se establece a partir de la mirada hacia la recuperación del pasado por la memoria, por parte de un yo angustiado y que se siente culpable: el exterior y el interior se entrecruzan en ese sentimiento para el que no existe tratamiento ni para el ojo, ni para el yo.

La tercera estrofa se asocia en un plano simbólico con la última, donde se produce una de las importantes correspondencias asociativas del libro:

- “Summer rain, / a simmer of rot and renewal, / fell in pinpricks”
- “Even new life is fuel”
- “No oil / for the eye, nothing to pour / on those waters or flames”

its one-way trip to the ground. I could feel this, yet believe our universal misfortune was bearable and even welcome.” (Lowell en Giroux 1987: 37-38)

- "I am tired. Everyone's tired of my turmoil"

Respecto a la sexta estrofa, los versos adquieren significado simbólico, efectuando una asociación entre "hawk" y los dos primeros versos de la octava estrofa. "Keyhole" puede tener varios significados entre los cuales se encuentran "mango de una herramienta", o "tija" de una llave o ancla. Asimismo, estas acepciones conectan con la cuarta estrofa, "noosed in a knot to the doorknob", que a su vez une "eye" con "tooth" y cuyo eje es el dolor. Se trata de la misma asociación establecida entre el tercer verso de la octava estrofa y la segunda estrofa:

(segunda estrofa):

I lay all day on my bed.
I chain-smoked through the night,
learning to flinch
at the flash of the matchlight.

(octava estrofa)

No ease for the boy at the keyhole,
his telescope,
when the women's white bodies flashed
in the bathroom. Young, my eyes began to fail.

Existe una constante fluctuación temporal en el poema, cuyo efecto es la reproducción de la desorientación del hablante lírico. Uno de los verbos significativos del mismo, "throb", aparece primero en tiempo pasado, y posteriormente, en la cuarta estrofa, en presente. Esto viene unido a la recurrencia del sonido ["th"], que envuelve al poema: "throb" (en dos ocasiones); "things"; "through" (en dos ocasiones); "nothing" (en cuatro ocasiones); "tooth" (en cuatro ocasiones). Estos términos están situados estratégicamente, en consonancia con la recurrencia y aliteraciones formados por agrupaciones de sonidos consonánticos:

- estrofa 1: "the old cut cornea **throbb**ed, / I saw **thi**ngs darkly, / as **throu**gh an unwashed goldfish globe"

- estrofa 2: “I **chain-smoked through** the night, / learning to **flinch** / at the **flash** of the **matchlight**”
- estrofa 3: “the **summer rain**, / a **simmer** of **rot** and **renewal**”
- estrofa 4: “My eyes **throb**. / **Nothing** can **dislodge** / the house with my first **tooth** /
noosed in a **knot** to the **doorknob**”
- estrofa 5: “**Nothing** can **dislodge** / the triangular **blotch** / of **rot** on the **red roof**,/
a cedar **hedge**, or the **shade** of a **hedge**”
- estrofa 6: “of the **sharp-shinned** hawk in the birdbook there, / with **reddish** brown buffalo hair /
on its **shanks**, one ascetic talon”
- estrofa 7: “**clasp**ing the abstract imperial **sky** / ... *an eye for an eye / a tooth for a tooth*”
- estrofa 8: “when the woman’s white bodies **flashed** / in the **bathroom**”
- estrofa 9: “**Nothing!** No oil for the eye, **nothing** to pour / on those water or **flames**”

Debemos considerar que, en contexto, tanto el nivel fonético como el semántico adquieren mayor fuerza, dado que las conexiones se establecen entre distintos sonidos, incluso entre sílabas interiores, basados en la figura de similitud. Por ejemplo, encontramos esta relación en: “life”, “fuel”, “flinch”, “flash”, “flashed”, “flames”, “first”, “goldfish”, o bien en “sharp”, “shinned”, “reddish”, “shanks”, “flashed”. Este sistema estructurado de efectos implícitos también puede apreciarse en “summer”, “simmer”, o en la utilización de palabras claramente onomatopéyicas: “blotch”. De esta manera observamos cómo la fuerte carga de aliteraciones, así como la recurrencia de cadenas consonánticas, crean una densidad formal que cohesiona con el contenido y cuyo efecto es el realzamiento del dolor, su densidad y espesor, el cansancio, el agotamiento. Estos efectos vienen unidos a la culpabilidad de la escena ocurrida en el pasado,

cuando era niño, que observaba a las mujeres en el baño. Esta culpabilidad viene asimismo asociada a la referencia bíblica cuyo principio universalizador interioriza, multiplicando, por tanto, ese sentimiento:

clasping the abstract imperial sky.
It says:
*an eye for an eye,
a tooth for a tooth.*

No ease for the boy at the keyhole,
his telescope,
when the women's white bodies flashed
in the bathroom. Young, my eyes began to fail.

Junto a estas estrategias se suma el paralelismo enfatizando las negaciones, la imposibilidad, que aparece en el inicio de verso y en varias ocasiones en inicio de estrofa:

- estrofa 4: "Nothing can dislodge"
- estrofa 5: "Nothing can dislodge"
- estrofa 6: "No ease from the eye"
- estrofa 8: "No ease for the boy at the keyhole"
- estrofa 9: "Nothing! No oil / for the eye, nothing to pour.."

El pasaje correspondiente a *I. Corinthians* (13) entra en un diálogo intertextual con este poema de Lowell. La relación entre el poema y este pasaje es estructural, incluyendo la explícita referencia en 13-12: "For now we see through a glass, darkly; but then face to face: now I know in part; but then shall I know even as also I am known." Este pasaje bíblico establece, desde el principio, una estrecha conexión entre las facultades perceptivas, entre los sentidos, y el conocimiento y la fe. En este proceso resulta especialmente interesante la recurrencia del carácter fragmentario tanto de la percepción sensorial como del conocimiento espiritual. Sin embargo, el

concepto que se quiere enfatizar aquí es la “caridad”. Es este concepto el que funciona como eje conector entre los dos tipos de conocimiento. A partir de aquí se progresa hacia la diferencia entre el conocimiento en la infancia frente al conocimiento en la vida adulta. Por tanto, el diálogo con el poema “Eye and Tooth” se intensifica a medida que el pasaje bíblico progresa hacia la referencia explícita al conocimiento visual y el conocimiento espiritual. A su vez, este fragmento es importante por su enmarcamiento tras los dos pasajes previos donde se incide sobre el deseo y la relación entre el hombre y la mujer, y ambos con dios. Nos hemos aproximado a estos pasajes en nuestra introducción general, tomando cuerpo nuevamente desde otra perspectiva al enfatizarse en el poema aspectos como el deseo, la relación entre la infancia y la madurez, y la relación entre diferentes tipos de conocimiento estrechamente conectados entre sí, con el yo situado en el trasfondo y la caridad en la antesala. Recuperamos, así, el doble proceso de conexión entre el cuerpo y la culpa como formantes de la identidad que tiende a formular símbolos para representar precisamente esa búsqueda constante, esos fragmentos en constante proceso de construcción y destrucción que denominamos como identidad.

En “Myopia: a Night” observamos cómo continúa el proceso descendente, introspectivo cohesionando acaso con el poema anterior. Nos encontramos de nuevo con la conexión exterior-interior, donde el dolor y la soledad del sujeto adquieren otro matiz: la imperfección. El término “blur” no se refiere exclusivamente al desdibujamiento de la escena exterior, sino que también hace referencia al trastorno existencial. Esta idea viene expresada en “I see / a dull and alien room”. Esta mirada también es interior, donde el mismo sujeto se encuentra incluso alienado de su propio espacio íntimo y privado. El campo semántico del poema apunta hacia este efecto que viene potenciado por las diversas personificaciones de los objetos: “I hear / the lonely metal breathe / and gurgle like the sick.” El final de la cuarta estrofa se asemeja enormemente en forma

y fondo al anterior poema, "Eye and Tooth". El "tono" viene definido por la desesperación, que se observa también en las negaciones, así como en el efecto producido por el recurso de la aliteración en "their teeth, thought stiched to thought, as through a needle's eye...":

And yet my eyes avoid
that room. No need to see.
No need to know I hoped
its blank, foregoing whiteness
would burn away the blur,
as my five senses clenched
their teeth, thought stiched to thought,
as through a needle's eye.

A partir de aquí, el proceso de subjetivación que realiza el hablante lírico se proyecta hacia otro nivel simbólico que sigue representando el proceso alienador, realizado por la repetición de los términos "stuffed" y "triumph". Sin embargo, la siguiente estrofa vuelve al nivel subjetivo anterior donde el desdibujamiento producido por la vista se asimila al producido en el yo. Los conceptos de "luz" y "mañana" se ven negativizados, finalmente, por el proceso descendente y oscuro, simbolizado en los términos planteados desde el mismo título: "Myopia: a Night". En este sentido volvemos a la idea de que la "ficción" no es alternativa para la existencia "desdibujada", o bien que el margen, las esquinas, el mismo proceso de "desdibujar-se" no es procedimiento adecuado para la comprensión de lo existente y de sí mismo. Esta idea conecta con el análisis de anteriores poemas, cuya secuencia propone el trabajo sobre el límite, sobre la marginalidad y la fragmentación, enlazando con la "noche oscura" del poema "Skunk Hour" junto al proceso de introspección. Es esta "fiebre" la que el sujeto lucha por expresar; es esta "fiebre" y angustia las que finalmente, desde un lugar marginal, proporcionan cohesión al discurso poético de Robert Lowell, y revelando a su vez la conexión entre arte y autobiografía,

entre “creación” y “relato de vida y muerte”: la resignificación de la memoria cuyo presente *es* el pasado transfigurado en el poema como acto creativo.

Uno de los temas fundamentales de este poema es la importancia decisiva de la imaginación, cuyo concepto en Lowell viene asociado al arquetipo de Satán, “think of him in the Garden” y el jardín donde se produce la “caída de Eva” inducida por el primero, “Eve’s seducer”. Volvemos a nuestro argumento inicial donde analizábamos la idea de que para Lowell la desaparición de Satán es una tragedia para la imaginación. Ahora, con el triunfo de éste, expresión que se repite dos veces en la misma estrofa de forma enfática, se reafirma el triunfo de la imaginación. Este proceso enlaza ineludiblemente con “Skunk Hour” potenciado por los dos últimos versos del poema, “Then morning comes, / saying, ‘This was a night’”, cuyo enmarcamiento temporal, la noche, junto a los procesos oníricos, la introspección, y la conexión entre la imaginación y la fuerza del arquetipo satánico, sugieren finalmente el triunfo y la reafirmación del arte.

El siguiente poema en esta secuencia, “The Flaw”, profundiza en el concepto de imperfección física y existencial, según el mismo título indica. Este poema resulta complejo debido al sistema de asociaciones léxicas. En la primera estrofa la acumulación de deícticos espaciales indica un énfasis en el espacio, a diferencia de la cuarta estrofa, donde predominan los deícticos y las referencias temporales. La aliteración del último verso de la primera estrofa produce un realzamiento del término “hair”, como causante de esa imperfección en la visión. Esta idea adquiere una dimensión simbólica, siendo susceptible de ser aplicada a la propia existencia. Las extrañas conexiones y comparaciones producen un efecto inquietante, como en el primer verso del poema: “A seal swims like a poodle through the sheet.” Este efecto se suma a la anomalía producida en la conexión de distintos campos semánticos, lo que dará en último término la clave interpretativa del poema. De esta manera, observamos que “seal swims” no cuadra con “sheet”;

que “seal” no cuadra con “poodle”, y que “salt” no cuadra con “blinding”. El efecto producido por esta “anomalía” apunta al mismo título: la imperfección. Si continuamos profundizando en este sentido, encontramos una combinación interesante de campos semánticos estableciendo una serie de patrones que conectan con el patrón métrico, formando un patrón paralelo, según iremos viendo.

Veamos, en primer lugar, la construcción de los patrones en campos semánticos:

- Naturaleza: “seal swims”, “poodle”, “shark-fins”, “cobwebs”, “salt”, “stones”, “rock”, “pine”, “waves”.
- Muerte: “graveyard”, “gravestones”, “skeletons”.
- Hogar: “sheet”, “bed”, “house”, “wives”, “husbands”.
- Ser: “body”, “soul”, “fingers”, “fingertips”.
- Prefijos y sufijos que neutralizan la acepción positiva: “unpredictable”, “invisible”, “insensible”, “boundless”, “bodiless”, “hopeless”, “airless”.

Junto a estos términos aparece otra serie de palabras que funcionan en el nivel de los efectos implícitos: “cobweb”- “thread”; “pulsing”- “throb”; “quiver”- “wobble”; “launched”- “cast”- “adrift”. Este término “adrift” que comparte campo con “drift” (“a la deriva”) conecta con el sentimiento de desorientación que experimenta el sujeto, y que viene a su vez reflejado por estos campos semánticos que funcionan cohesionadamente según una lógica distinta, una lógica dictada por el concepto “flaw”, que es el término que finalmente envuelve esencial y estructuralmente al poema.¹⁸⁰ Por otra parte, el sentimiento de confusión se ve potenciado formalmente por el juego entre las dos primeras estrofas y el último pareado: “here”, “hair”,

¹⁸⁰ Se podría considerar este poema como un tipo de elegía o bien un poema con tintes elegíacos. Este matiz elegíaco se aplica al contexto extratextual en relación con su mujer Elizabeth Hardwick y con el mismo Robert Lowell.

“hear”. Esta estrategia, utilizando homófonos, realza la imagen del pelo que entra en el ojo, provocando una visión imperfecta. Esta imperfección se aplica al sujeto, a su existencia, lo que produce que interprete tanto su mundo interior como el mundo exterior, como esencialmente erróneo, imperfecto, lo cual viene a su vez expresado, según hemos visto, a través de la mezcla de campos semánticos dispares, pero siguiendo su propia lógica marcada por el poder creativo de la secuencia.

Las diversas acepciones del término como el repentino soplo de viento, un fragmento, una imperfección, incluso lo que denominamos en inglés como “an outburst of passion”, un arrebato pasional, todas ellas encuadran en el contexto poemático. Este término, “flaw”, enlaza de forma importante con la segunda estrofa, donde se reitera la idea de que todo es posible en relación con el concepto de libertad. Desde esta perspectiva se construye un paralelismo entre “flaw” y la yoidad. En el poema se hace constante referencia a la relación entre dos personas, que se concreta explícitamente en la tercera estrofa en la relación matrimonial. Si volvemos a la segunda estrofa, observaremos una conexión entre ésta y el pareado final, ya que en ambas se expresa la relación entre la libertad y la incertidumbre enfatizando el concepto de posibilidad: “A noose, a question? All is possible; / if there’s free will, it’s something like this hair, / inside my eye, outside my eye, yet free” (segunda estrofa); “Dear Figure curving like a questionmark, / how will you hear my answer in the dark?” (pareado final). Se trata de un poema que refleja la angustia existencial cuya reflexión surge a partir de la relación entre el hombre y la mujer. Existe una continua fluctuación entre la abstracción y la concreción siempre filtrada por la imaginación del hablante. Debe observarse cómo se está jugando con la homofonía entre “eye” y “I”, sujeto a diferentes variables interpretativas de la realidad, un concepto inasible que fluctúa en función del momento perceptivo. Otra importante reflexión que desprende el poema versa sobre el paso del tiempo y el desgaste físico, por extensión, existencial también. Todo ello induce a pensar que la idea de

posibilidad viene conjuntamente a la obligación de elegir. Esta elección va a ser la desencadenante futura de las acciones por venir de la falta de libertad o su reverso. Pero en la oscuridad, el ojo no ve, por tanto la voz (imaginación auditiva) cobra importancia decisiva y la elección que debe contestar a esa enigmática interrogación que afecta tanto al cuerpo como al espíritu, únicamente puede ser contestada por cada uno: “How will you hear my answer in the dark?”

Siguiendo esta secuencia, el poema “The Severed Head” plantea el complejo tema del desdoblamiento del sujeto. Se trata de un poema de composición muy elaborada. El patrón métrico está basado en pentámetros en “terza rima”, que se trunca en dos momentos muy concretos, pero que a su vez están conectados entre sí. El análisis del patrón métrico ayudará a profundizar en el análisis del tejido estructural del poema, y a desentramar la relación forma-fondo:

a)

1 Shoes off and necktie, hunting the desired
 2 butterfly here and there without success,
 3 I let nostalgia drown me. I was tired
 4 of penciling the darker passages,
 5 and let my ponderous Bible strike the floor.
 6 My house was changing to a lost address,
 7 the nameplate fell like a horse-shoe from the door,
 8 where someone, hitting nails into a board,
 9 had set his scaffolding. I heard him pour [...]

b)

1 His suit was brushed and pressed too savagely;
 2 one sleeve was shorter than his shirt, and showed
 3 a glassy cuff-link with a butterfly
 4 inside. Nothing about him seemed to match,
 5 and yet I saw the bouillon of his eye
 6 was the same color as his frayed mustache,
 7 too brown, too bushy, lifted from an age
 8 when people wore mustaches. On each lash,
 9 a tear had snowballed. Then he shook his page [...]

Estos dos fragmentos corresponden a los versos que no siguen el patrón de “terza rima”: [b-a-b-c-b-c-d-c] pero la estructura independiente de ambos dentro de la estrofa es similar:

- a) a-b-a-c-d-b-d-e-f (el verso representado por “e” sí rima en el patrón “terza rima”)
- b) n-m-o-p-o-q-r-q (los versos representados por “m” y “r” sí riman en el patrón “terza rima”)

El primer verso del poema, representado por [a], sitúa y localiza al sujeto “poniéndose cómodo”, cuya escena *in medias res* conecta a través del encabalgamiento con el siguiente verso [b], cuya imagen es central en el mismo, abriendo la primera duda interpretativa. Este verso [a-1] conecta de manera contrastiva con [b-1] donde la referencia al “alter ego” revela que ya se ha producido el desdoblamiento en la mente del sujeto. Este verso crea el contraste entre el sujeto que se deshace de la opresión “shoes off and necktie”, frente al ahogo que implica el verso [b-1] “His suit was brushed and pressed too savagely”. El segundo verso [a-2], como hemos visto, hace referencia al sujeto que va a la caza de la “deseada mariposa” (ecos de Shakespeare y de Hawthorne) y que no logra atrapar, mientras que su paralelo, [b-2,3] expresa que su “doble” la ha

atrapado. “and showed / a glassy cuff-link with a butterfly inside.” De esta manera, observamos cómo se produce la correlación cuyo nexos es la metáfora de la mariposa, la opresión del “doble creado”, y según iremos viendo, la pasividad del sujeto que se queda dormido y mentalmente crea a ese “doble” que es quien realiza la acción en el poema en el sueño. La mariposa es símbolo de perfección, de belleza, y de metamorfosis; expresa el ideal perecedero, y representa el ciclo de la naturaleza. Esta imagen viene potenciada y matizada por el hecho de que el hablante lírico no puede alcanzar su “deseo”, sin embargo su “doble” ha atrapado la mariposa y la mantiene encerrada en un “cuff-link”. Este aprisionamiento encuentra su paralelo en los versos posteriores y que van conectando estos dos momentos de “crisis”. El “doble” está actuando, frente al sujeto que está dormido.

El inicio del poema implica un momento de crisis porque establece los símbolos y las imágenes fundamentales del poema, así como la apertura asociativa. Esta es la razón por la que se rompe el patrón métrico. Una vez establecida la apertura asociativa, aproximadamente hacia la mitad del poema se produce otra crisis, que desembocará en la expresión de ira del “alter ego”. Tanto la elección de la metáfora de la mariposa, como el hecho de que sea la Biblia el texto que está leyendo el sujeto antes de quedarse dormido no es aleatorio, y ambas imágenes fundamentales se encuentran en estos dos momentos. Es significativo que ambos símbolos aparezcan en las dos fracciones citadas, y precisamente son los versos [a-4,5], y [b-9], donde se hace referencia a la Biblia. En este caso, podemos observar la conexión con el análisis llevado a cabo hasta el momento. La referencia a la lectura por parte del sujeto es significativa, realzando los pasajes “oscuros”, “penciling the darker passages”, mientras que el siguiente verso revela la actitud del mismo sujeto: “and let my ponderous Bible strike on the floor”. En cambio, en el verso correspondiente a [b-9], el “doble” inicia su progresión en el sentimiento de ira, donde éste

rompe la página, acción que contrasta con la pasividad del sujeto, tal como se observa en la cita correspondiente al inicio del poema [a].

El verso [a-6] establece otra referencia al cambio, que se suma a la sensación de pérdida que viene implicado en “lost address”, y en el siguiente verso, [a-7]. La referencia a “nameplate” implica la desaparición del “nombre” de la casa, símbolo de identificación y de historia personal. Tras estos versos, aparece en escena el “doble”, de manera siniestra y amenazante, e interesantemente conectado a otra referencia de cambio: “where someone, hitting nails into a board, / has set his scaffolding”.

Por otra parte, es importante mencionar el énfasis sobre el campo semántico construido en torno a las garras, las manos, y los tentáculos y que envuelve todo el poema: “nails”, “clawing upward”, “pocked a talon”, “his hand caressed my hand”, “tentacles clawing”, “blurred tentacles”, “hammering her nail”, “nailed head”. Además, en “scaffolding”, resulta interesante la implicación referente al cambio de estructuras: una metamorfosis esencial, y por otra parte, el “sunken effect” producido por la cercanía fonética y semántica a “scaffold”. Esta acepción que hace referencia al “patíbulo” o “cadalso” (dado que “scaffold” también significa “andamio”), se une al campo semántico de la opresión que envuelve todo el libro y conecta con el título “The Severed Head”, así como con el final del poema, según veremos. Los siguientes versos enfatizan el encarcelamiento que realiza el “alter ego” respecto al hablante lírico, cerrando todas las salidas: “I heard him pour mortar to seal the outlets.”

Este encarcelamiento, junto a la referencia a la desaparición de la identidad, encuentra su paralelo en la sección “b”: en este sentido, la mariposa atrapada conecta con el sujeto atrapado en una casa sin identidad. Esto viene unido a la descripción del “alter ego” que aparece desencajado, desdibujado, “en el rincón del ojo” o en los márgenes, y que cuadra con el proceso de introspección que el hablante lírico realizaba en anteriores poemas. La descripción de este “otro”

sujeto aparece junto a la referencia al pasado, a otra época. Tras esta descripción aparece un verso que revela el dolor solitario que desemboca en la ira del “doble”:

on each lash,
a tear had snowballed. Then he shook his page,
tore it to pieces, and began to twist
and trample on the mangle in his rage.

Tras los nueve primeros versos del poema, se enfatiza el sentimiento de opresión y ahogo, que viene potenciado por la personificación de los objetos. Efectivamente, junto al verso que expresa que el “doble” está cerrando todas las salidas, aparece la primera referencia directa en cuanto a que el hablante lírico se ha quedado dormido. Este estado de sueño, viene enfatizado por una sutil y sugerente aliteración: “as I snored...slicing the silence on a single cord.” Los versos siguientes establecen un contraste entre el “hundimiento” de elementos externos, frente al “ascenso” de la amenaza. Esos elementos externos metaforizan el interior del sujeto dormido: “In the low sun, about to dissappear”; “Its shut / windows had sunken into solid wall.” Por otra parte, observamos la personificación en “...cut / into a gryphon clawing upward”, y la amenaza vital se observa en: “...dull guilding pocked a talon”; “tentacles clawing for my jugular.” Finalmente, la amenaza sentida por el sujeto conecta el sueño con la realidad, en tanto que éste siente que su única salvación está en la luz, tras la desaparición del sol, donde se establece la asociación entre “chandelier” y “spider crab”: “What / I imagined was a spider crab, my small / chance of surviving in this room.”

Estos versos también indican la inevitable pasividad del sujeto. Los verbos que aparecen junto al pronombre de primera persona son suficientemente significativos:

- “I let nostalgia drown me”
- “I was tired of penciling”
- “I heard him pour”

- "I imagined was a spider crab"
- "I snored"
- "I nursed my last clear breath"
- "I saw the bouillon of his eye"
- "I ask myself"
- "I heard / my friend unclasp"
- "I read my Bible"

Se trata de verbos que expresan estatismo, introspección, y contrastan, según se ha comentado anteriormente, con las referencias al pronombre de tercera persona con referencia indirecta, o bien funcionando como sujeto de la oración:

- "He pressed"
- "His hand caressed my hand"
- "His veins seemed pulsing to explode"
- "He shook his page, / tore it to pieces, and began to twist / and trample on the mangle in his rage"

Desde esta perspectiva, es importante recordar que la acción se está produciendo en la mente del sujeto que ha "creado" al doble. Aquí debemos destacar que la referencia a la Biblia crea una estructura circular en el poema. Tanto en los primeros versos, como en los últimos, se hace mención explícita a la misma. Sin embargo, cuando aparece el "alter ego", no se " nombra" a la Biblia, sino que se produce una referencia indirecta a través de "page" o "manuscript". Esta doble referencia tanto a la lectura como a la Biblia, abre varias dimensiones simbólicas. En primer lugar, se trata de la filtración de los pasajes bíblicos en la mente del sujeto, que a través de la circularidad estructural del poema, finalmente se encuentra transfigurado en personaje bíblico.

Incluso se deja entrever el hecho de que el mismo hablante lírico está escribiendo en el proceso su propio manuscrito, lo cual conectaría de forma interesante con los misterios del acto creativo. Esta situación viene producida como progresión de la escena anterior, donde se expresa que su “doble” se ha marchado. Justo en ese momento se produce la transfiguración, y tras la ausencia de mención explícita a la Biblia desde el inicio, ahora vuelve a aparecer como conclusión a la desaparición del “doble”, junto a la cohesión estratégica producida en énfasis sobre los pasajes “oscuros”. Esta transfiguración incluso viene marcada físicamente, lo que refracta materialmente la transfiguración espiritual:

- versos 3-4: “I was tired / of penciling darker passages”
- verso 50: “I read my Bible till the page turned black”

Anteriormente, surgía un verso que funciona como punto de inflexión, realizado porque se encuentra entrecomillado y en tiempo presente: “ ‘Sometimes I ask myself if I exist’ .” Este verso, donde el sujeto ha concedido “voz” a su “alter ego”, configura el contraste entre objetividad y subjetividad al que hemos aludido, referente a la transfiguración del pasaje bíblico. De esta manera, se produce un “doble” desdoblamiento que afecta al sujeto y su “doble” y por otra parte al sujeto y la Biblia. Desde esta perspectiva, los versos siguientes hacen referencia indirecta a la figura de Cristo a través de la simbología del pez, que a su vez aparece calificado como “ocean butterflies”. La cohesión es absoluta, potenciando el sistema asociativo al añadir “ocean” junto a “butterflies”. En esta escena se produce, asimismo una sutil ambigüedad que se aplica tanto a los “peces” como a los tentáculos amenazadores, a través del término “panted”: “fast fish stirred / and panted, ocean butterflies”; “and blurred / tentacles, thirsting for a drop of life, / panted with calm inertia.” Estos versos apuntan al verso anterior donde se hace referencia a la “división” del cuerpo. En este sentido, se están utilizando dos estrategias interesantes para enfatizar cada uno de

los versos. En primer lugar, se trata de la anomalía producida por la desviación semántica: “sheet of glass”. En segundo lugar se refiere a la aliteración producida por la repetición inicial de /f/ y /gr-gl/, así como la densificación del verso por la repetición de /sh/: “grass- / green water flushed the glass, and fast fish stirred”.

Respecto a la secuencia asociativa, existe una interesante conexión en dos niveles. Inicialmente, la referencia a “halving our bodies” se asocia con el título “The Severed Head”, y conectará en último lugar con el final del poema. En segundo lugar, conecta con otro poema de la secuencia: “Child’s Song”, donde se reproduce la sensación de extrañamiento, de alienación del propio hogar, y el sujeto busca la solución en la dispersión del propio cuerpo, en la división o ruptura de la homogeneidad del yo que se viene trabajando a lo largo de esta secuencia de poemas. Los versos correspondientes a “Child’s Song” son los siguientes: “Help, saw me in two, / put me on the shelf! / Sometimes the little muddler / can’t stand itself!”.

Tras los versos que vuelven a expresar la amenaza de los tentáculos, aparecen cinco versos clave para la interpretación del poema. Se trata de la mención explícita de su anterior mujer, que aparece aplicada al “doble”, quien recorta con un cuchillo la imagen de ésta, en una referencia al recuerdo. Al igual que su “doble” atrapó a la mariposa en un “cuff-link”, ahora ha atrapado la imagen de su mujer que también aparece dividida en cuadritos, lo que se trata de otra referencia al título. Además es un verso tipográficamente realzado en el poema por su longitud (verso 48), aunque sigue siendo un pentámetro, pero formado por monosílabos en estructura anafórica enfatizando el concepto de compartimentación. Se trata de un pasaje que sugiere la canibalización en la relación entre el hablante y su mujer, y las posteriores secuelas que intentan cicatrizar en su conciencia. Esta idea abre la dimensión de culpabilidad que encontrará una

progresión en la última estrofa del poema donde la yoidad se fusiona con el pasaje bíblico de la decapitación de Sisera en el intrincado laberinto de la imaginación.

Tras esta escena, entonces, el “doble” ya ha cumplido su función y desaparece. El sujeto despierta. Pero entra en otro nivel simbólico:

Then I heard
my friend unclasp a rusty pocket-knife.
He cut out squares of paper, made a stack,
and formed the figure of his former wife:
Square head, square feet, square hands, square breasts, square back.

He left me. While the light began to fail,
I read my Bible till the page turned black.
The pitying, brute, doughlike face of Jael
watched me with sad inertia, as I read -
Jael hammering and hammering her nail
through Sisera's idolatrous, nailed head.

Her folded dress lay underneath my head.

En el nivel temático del poema, el doble del sujeto desaparece, “He left me”, pero en la imaginación se produce una transfiguración del hablante en el personaje bíblico de Sisera. El proceso transfigurativo lo puede seguir el lector a través de las marcas pronominales, especialmente en la distancia creada con el verso “as I read”, y el verso final, “Her folded dress lay underneath my head”. El pasaje bíblico que se filtra en el poema corresponde a *Judges 4* en el Viejo Testamento, donde se relata a través del canto de guerra de Debora la profeta la decapitación de Sisera por parte de Jael. Este mismo pasaje se reproduce de nuevo en *Judges 5*, pero cambiando la expresión hacia una mayor poeticidad que se fundamenta en este caso sobre estructuras paralelas. Así, en *Judges 4* se relatan las circunstancias de la estrategia de cercamiento del ejército que dirigía Sisera, cuyo momento crítico se expresa tan fríamente como sigue: “And she said, I will surely go with thee: notwithstanding the journey that thou takest shall not be for

thine honour; for the Lord shall sell Sisera into the hand of a woman” (*Judges 4, 9*). La mujer a la que hacen referencia estas palabras es Jael. A continuación reproducimos la versión poética del pasaje tal como se describe en *Judges 5, 24-27*, a la que pertenece la escena que se explicita en el poema¹⁸¹:

24. Blessed above women shall Jael the wife of Heber the Kenite be, blessed shall she be above women in the tent. 25. He asked water, *and* she gave *him* milk; she brought forth butter in a lordly dish. 26. She put her hand to the nail, and her right hand to the workmen’s hammer; and with the hammer she smote Sisera, she smote off his head, when she had pierced and stricken through his temples. 27. At her feet he bowed, he fell, he lay down: at her feet he bowed, he fell: where he bowed, there he fell down dead. (*Judges 5, 24-27*)

La primera consideración que debemos sacar a relucir en cuanto a la relación entre este pasaje y el poema de Lowell, es la acepción del término “nail”. El clavo al que se refiere el pasaje bíblico, y así también el de la última estrofa del poema de Lowell, posee una función de puente asociativo intratextual en cuanto al correlato entre dos niveles de percepción, uno más cerca del estado consciente tal como se describe al inicio del poema, y otro más cerca del subconsciente, tal como se describe en esta estrofa final.

Asimismo, obsérvese tanto la interpretación que realiza el hablante lírico respecto a lo que está leyendo, por ejemplo en la acumulación de los adjetivos respecto al rostro de Jael: “The pitying, brute, doughlike face of Jael”. A continuación el yo lírico se inscribe en el texto, “watched me with sad inertia, as I read”, pero todavía existe cierta distancia. En los versos siguientes la interpretación sigue activa en la imaginación del hablante añadiendo matices de su propia percepción, “Jael hammering and hammering her nail / through Sisera’s idolatrous, nailed

¹⁸¹ Northrop Frye comenta brevemente sobre este pasaje como ejemplo de las diversas formas que se encuentran en la Biblia de relatar los mismos hechos. A nuestro parecer este es un caso excepcional, donde el carácter oral de la segunda versión, que Frey califica de “más poético” que la versión anterior, con bruscas rupturas sintácticas y repeticiones enfáticas que no añaden información sino que inciden sobre la misma escena de forma repetitiva, revela una mayor crueldad.

head". El último verso es sorprendente y ambiguo, propiciando por ello diversas interpretaciones. Lo cierto es que existe un correlato intencionado entre el pasaje que el hablante recuerda respecto a la relación con su mujer en el pasado, y la escena de decapitación del pasaje bíblico que también ocurrió en el pasado pero que ese hablante está leyendo en el presente. Este material múltiple, que según hemos visto se ve transgredido por un doble que desaparece al llegar la última estrofa del poema, es decir, significativamente el pasaje bíblico, es manipulado por la imaginación a través de diversos niveles de percepción.

Se produce aproximadamente hacia la mitad de este pasaje final un significativo salto temporal del pasado hacia el presente. El pasado únicamente puede ser invocado por la memoria, un proceso que el yo lírico interpreta como doloroso, amputador en un doble sentido: el recuerdo nunca aparece homogéneo, sino dividido, disperso en compartimentos cerrados, atrapado en y por su propio estatismo. Por otra parte, esa misma imposibilidad produce la amputación del sujeto que inventa estrategias para extender el recuerdo en el presente, para eternizarlo. Desde esta perspectiva, en función de ese correlato entre el pasado del sujeto y el pasaje bíblico, se abre una interesante dimensión de culpabilidad. Uno de los indicios de ello es el pasaje que el yo lírico se encuentra leyendo en ese momento, y que aprendemos hacia el final del poema que la imaginación de la yoidad identifica a una de sus esferas con Sisera, mientras que su doble como otra esfera de la yoidad le abandona cuando surge la brutal escena de la decapitación cohesionando interesantemente con el título.

Tras haber examinado "The Severed Head", interesa detenerse en "The Drinker". Se trata de un poema de estructura circular, pero cuya última estrofa revela cierta progresión en dos sentidos. En primer lugar, la afirmación del primer verso de la primera estrofa se convierte en interrogación en el primer verso de la última estrofa: "The man is killing time –there's nothing

else”; “Is he killing time?.” Esto se produce como resultado de la desesperación que sufre el hablante lírico y que envuelve por completo al poema, lo cual conecta con el segundo sentido de la progresión. Desde el punto de inflexión que establece la quinta estrofa, tanto el poema como el sujeto, se insertan en un progresivo descenso en esa desesperación. La aparente desconexión entre las últimas estrofas revelan formal y conceptualmente esa desesperación que atraviesa diferentes niveles simbólicos en cada estrofa, para terminar con una escena “exterior” con probables ecos indirectos al comienzo de *The Waste Land* de T. S. Eliot, “April is the cruelest month” (quien a su vez reinterpreta paródicamente la expresión de Chaucer), cuya implicación es el desplazamiento del nivel imaginativo hasta la cercana experiencia externa donde se ejerce la acción. De esta forma, los policías se encuentran comprobando los contadores para ver si el tiempo de estacionamiento se ha cumplido. Paralelamente, el hablante está matando el tiempo. La interrogación implícita versa sobre si el tiempo ha pasado ya o no, una pregunta que viene asociada al pasaje donde el queso y la leche se habían podrido, les había pasado el tiempo: “The cheese wilts in the rat-trap, / the milk turns to junket in the cornflakes bowl”.

El poema está compuesto por cuartetos no rimados, exceptuando la quinta estrofa que únicamente consta de dos versos que funcionan como punto de inflexión por varias razones. Estos versos introducen por primera vez el pronombre “she” en el poema, además de indicar una referencia temporal indeterminada. También estos dos versos continúan el campo semántico utilizado hasta el momento, pero focalizado en la relación entre el hablante lírico y el “ella” del poema. En este sentido se implica que “water” se refiere a ella y que “dead metal” se refiere al sujeto: “Once she was close to him / as water to the dead metal.”

Esta referencia viene asimismo introducida por la estrofa anterior cuya conexión en cuanto al campo semántico es evidente. En este caso es la desesperación, que tras la personificación,

asimila ambos términos, “water” y “galvanized”, pero enfatizando este último dado que se repite en los dos últimos versos de la misma estrofa:

When he looks for neighbors, their names blur in the window,
his distracted eye sees only glass sky.
His despair has the galvanized color
of the mop and water in the galvanized bucket.

La primera y la tercera estrofa cohesionan en forma y fondo. Estructurados en torno a la negación, adquieren el mismo tono que algunas estrofas del poema “Eye and Tooth”, y hacen referencia al hundimiento de la botella de Bourbon y el corcho, en el primer caso, y a la punta del garfio en el segundo. Se está trabajando el campo semántico en torno al enturbiamiento del agua del río, que encuentra su paralelo en los elementos artificiales y polucionadores de la era industrial. Este hecho hace eco del poema “Mouth of the Hudson”, pero en “The Drinker” el “impardonable landscape” se asimila al interior del sujeto. De igual manera, esta idea conectará en el nivel de la relación con el “ella” del poema con “Night Sweat”, que analizaremos a continuación, y que explicita la misma idea como “troubled waters”. Hay que advertir, además, que se está trabajando el nivel fonológico, creando una interesante serie de “sunken effects” que se aplica a los términos “helter-skelter”, “seltzer”, y “fester”.

Tras esta consideración, mencionemos el juego dialógico que se establece entre este poema y otros dos poemas de la secuencia como son “The Public Garden”, “Skunk Hour”, así como con los anteriores poemas analizados en el presente capítulo. Respecto a la cuarta estrofa podemos comprobar la expresión del sentimiento de alienación que se traduce otra vez en la percepción exterior e interior: “When he looks for neighbors, their names blur in the window, / his distracted eye sees only glass sky.” En este verso se está jugando con la alteración de “face” y “name”, lo que produce un énfasis en ese sentimiento de alienación.

Por otra parte, en las estrofas séptima y octava, a través de la asimilación de la relación entre el agua y el metal que hemos comentado anteriormente, se progresa hacia el nivel simbólico que conecta con “The Public Garden”. La relación que aparecía a lo largo de este poema encuentra eco en esta estrofa y finalmente el último verso “Nothing catches fire” conecta con el tono y el contenido de “The Drinker”:

Her absence hisses like steam,
the pipes sing...
even corroded metal somehow functions.
He snores in his iron lung,

and hears the voice of Eve,
beseeching freedom from the Garden's
perfect and ponderous bubble. No voice
outsings the serpent's flawed, euphoric hiss.

De esta manera, observamos la asociación establecida en el nivel léxico, donde “metal” aparece “corroded”, conectando con “dead metal” y compartiendo campo semántico con “fester”, apareciendo como la forma física de “despair”. La referencia a “iron lung” expresa la progresión en la idea del aprisionamiento del sujeto, quien se encuentra atrapado e inmovilizado en un pulmón metálico. Asimismo, existe una asociación entre la ausencia de ella y el sonido de la simbólica serpiente que a su vez se asocia con la voz de “Eva”: “Her absence hisses like steam”; “No voice / outsings the serpent's flawed, euphoric hiss.” La referencia a la “súplica de libertad” por parte de la “voz” de Eva, se encuentra en el trasfondo de la relación, en la corriente subterránea de las “aguas turbias”, y constantemente sale a la superficie, a la conciencia del sujeto, produciendo un sentimiento de desesperación a través de la recuperación del recuerdo. Desde esta perspectiva, según veremos, se trata de un poema que enlazará intensamente con “Myopia: A Night”, cuyo puente de conexión se concentra sobre la importancia de la imaginación en la invocación romántica del concepto. La imaginación como centro irradiador,

como “lamp” (M. H. Abrams), un concepto estrechamente asociado a la fuerza de Satán y al jardín arquetípico. Esta conexión se encuentra en este poema potenciado por el guiño indirecto a Schopenhauer en los versos “beseeching freedom from the Garden’s / perfect and ponderous bubble”, defendiendo que la imaginación se proyecta hacia el exterior. Esto se observa en el proceso asociativo que va realizando el hablante lírico a lo largo del poema en una suerte de viaje que obliga al lector a realizar a su vez.

La novena estrofa conecta con “Skunk Hour”, compartiendo el campo semántico de lo que hemos denominado segunda parte del poema, esto es, la del proceso introspectivo que progresa hacia la transfiguración con la aparición de las mofetas. Esta estrofa aparentemente desconectada del poema, comparte el campo semántico del mismo, donde “wilt” y “junket” se asocia con “fester” o “corroded”, también con “yellow as forsythia”, última palabra del poema, y en último término, con “despair”. También resulta interesante la onomatopeya de los términos del segundo verso de esta estrofa recreado en “cops-clop”:

The cheese wilts in the rat-trap,
the milk turns to junket in the cornflakes bowl,
car keys and razor blades
shine in an ashtray.

Is he killing time? Out on the street,
two cops on horseback clop through the April rain
to check the parking meter violations -
their oilskins yellow as forsythia.

“Night Sweat” puede considerarse el poema que concluye esta secuencia donde, según hemos visto, el sujeto alienado sufre una crisis interior y donde el pasado y el presente se ven subvertidos por la desesperación del mismo. A su vez, desde este poema se tiende una relación con otros dos poemas que dibujan una línea entre las obsesiones de la infancia y el presente, “The Neo-Classical Urn” y “Caligula”.

En “Night Sweat” el hablante lírico mira hacia su interior y profundiza hasta llegar a los sueños. La angustia y el dolor afloran, y únicamente la exorcización del pasado expía la culpa. Aquí se configura la referencia a la que se ha aludido en el poema anterior respecto a “troubled waters”. En estas aguas se encuentra la posibilidad de la expiación de la culpa, la posibilidad de que el ciclo siga fluyendo, de que el río siga su curso. Esta idea, este contenido, encuentra su expresión en la forma, en la sintaxis quebrada, lo cual representa ese corte del “fluir vital”, y viene potenciado por el cambio de enfoque implicado en el cambio de patrón métrico. Se trata de la yuxtaposición de dos sonetos: [abba cdcd efef gg] unido a la variante [abab cddc], que marca la inversión rimada de la primera sección, apareciendo finalmente unido a la última sección que reproduce un cambio en la rima que a su vez se encuentra totalmente cohesionada y compuesta por seis versos: [efggfe]. Existe una cadencia rítmica hasta el verso vigésimo segundo donde se produce un cambio activado por la referencia explícita del contenido: “your lightness alters everything.”

El recuerdo de la mujer del hablante lírico se asocia con la luz. Se trata de un sentimiento positivo, incluso nostálgico, pero que progresa hacia la asimilación del recuerdo, del pasado con el símbolo recurrente de la tortuga. Este sujeto les pide a ambos que le exculpen:

Poor turtle, tortoise, if I cannot clear
 the surface of these troubled waters here,
 absolve me, help me, Dear Heart, as you bear
 this world's dead weight and cycle on your back.

Respecto a estos versos, es importante resaltar la importancia de la imagen de la tortuga, que tal como apunta Katherine Wallingford, va acumulando sentido más allá de su significación concreta en un poema específico: “Cooper quotes Kerenyi as saying that the Hindus ‘say that the world rests on the back of a tortoise’ and that the Italian word “tartaruga” keeps alive a

designation dating from the late antiquity, according to which the tortoise holds up the lowest layer of the universe, namely Tartarus” (Wallingford 1988).

De esta manera se procede a la asociación del sentimiento de culpa tanto hacia su mujer como hacia la tortuga que deja de ser un simple animal para convertirse en símbolo, y conecta fuertemente con dos poemas del libro, en el primer caso con “The Old Flame”, y en el segundo con “The Neo-Classical Urn”. Esta asociación se produce en parte como consecuencia del proceso de construcción de la estética de la culpa que se genera ya en la juventud del poeta. En este sentido cabe observar que el último verso, “cycle on your back”, apunta hacia la posición de indefensión de las tortugas, que al llevar un tiempo prolongado en esa posición, perecen.

Tras esta reflexión, es interesante observar que el poema está estructurado en torno a un sistema contrastivo fundamental donde contrastan los campos semánticos siguientes: “dry-night-death”, frente a “wet-light-life”. Sin embargo, el eje del poema se encuentra entre ambos: “night sweat”. El campo semántico del “agua” aparece como positivo, asociado a la luz, y también a la mujer del hablante lírico. Por otra parte, cuando aparece “sweat”, éste viene unido a “night”, lo cual posee connotaciones negativas. Esta ambigüedad establece la posición del hablante lírico, que se debate entre la luz y la oscuridad, entre la vida y la muerte (suicidio).

Desde esta perspectiva, existen otros versos que connotan la idea de la muerte:

- “black web from the spider’s sack”
- “skulled horses whinny for the soot of night”

Frente a esta tendencia negativa, se erige la “luz” positiva del recuerdo de su mujer, que se encuentra enfatizada a través de estrategias como la aliteración: “I feel the light / lighten my leaded eyelids.” Sin embargo, la “autobiografía de la fiebre” revela una tendencia hacia el suicidio de la propia voz, y no se trata simplemente de una amenaza externa. Esta tendencia

también es consecuencia de la influencia del pasado, pero en este caso provoca el sentimiento de autodestrucción¹⁸². En este caso, encontramos tanto la personificación del concepto “vida”, así como la consecución de la eternización del pasado en el presente:

my life's fever is soaking in night sweat -
 one life, one writing! But the downward glide
 and bias of existing wrings us dry -
 always inside me is the child who died,
 always inside me is his will to die -
 one universe, one body ... in this urn
 the animal night sweats of the spirit burn.

De esta manera observamos cómo el movimiento poético recae en la secuencia asociativa, que a su vez funciona en muchas ocasiones fundamentado sobre la condensación de imágenes o la recurrencia de las mismas, tanto en el mismo poema, como en poemas pertenecientes a la secuencia en el mismo libro, o incluso en poemas pertenecientes a otros libros. Se trata de sistemas asociativos que expresan una serie de ideas y sentimientos que a su vez desencadenan otros sistemas asociativos. En este contexto, cabe volver al artículo de Robert Lowell, “Near the Unbalanced Aquarium”:

I already seemed to weigh a thousand pounds because of my drug, and now I blundered about, nearly blind from myopia. But my nervous system vibrated joyfully when I felt the cool air brushing directly on my eyeballs. And I was reborn each time I saw my blurred, now unspectacled, now unprofessorial face in the mirror. Yet all this time I would catch myself asking whining questions. “Why don't I die, die?” I quizzed my face of suicide in

¹⁸² Esta tendencia hacia el suicidio de la propia voz caracteriza las poéticas de varios autores de posguerra en los Estados Unidos, según vimos en nuestra aproximación a la poesía de presión psicológica y su expresión en secuencias poéticas. Tal como se ha insistido en la introducción, tanto algunos escritores de la generación de posguerra, como incluso otra generación posterior: Lowell, Berryman, T. Roethke, R. Jarrell, o Sylvia Plath, y Anne Sexton, han dado razones para que sus poéticas hayan recibido calificativos como “the poetry of breakdown”, “manic power”, “the wrecked generation”, “children of Midas”, etc. Resulta interesante la comparación entre poemas concretos, donde existen diferencias, pero también importantes afinidades. El poema “Suicide” de Robert Lowell, perteneciente al libro *Day by Day*, expresa: “You only come in the tormenting / hallucinations of the night / when my sleeping, prophetic mind / experiences things / that have not happened yet”; el hablante lírico en “Lady Lazarus” de Sylvia Plath expresa: “Dying / Is an art, like everything else. / I do it exceptionally well”; y en “Ariel” leemos: “Stasis in darkness. / Then the substanceless blue / pour of tor and distances.”

the mirror; but the body's warm, unawed breath befogged the face with a dilatory inertia. I said, "my dreams at night are so intoxicating to me that I am willing to put on the nothingness of sleep. My dreams in the morning are so intoxicating to me that I am willing to go on living. (Lowell en Giroux 1983: 354)

"The Neo-Classical Urn" remite evidentemente al poema "Ode on a Grecian Urn" de John Keats. Por tanto, desde el mismo título se está invocando una tradición específica que remite a una vertiente romántica desde la recreación poética del concepto clásico de belleza. Interpretamos la poesía como vía de conocimiento donde queremos recordar los versos finales del poema de Keats en la realización de la ya famosa ecuación: " 'Beauty is truth, truth beauty', - that is all / Ye know on earth, and all ye need to know". No se trata, sin embargo, de buscar analogías entre el poema de Lowell y el de Keats. Si bien la importancia radica en la imaginación, ambos poemas parten de experiencias muy diferentes y el resultado *elegíaco* es también muy distinto dando lugar a un buen ejemplo de la gran amplitud de horizontes que propone este género poético.

Desde nuestra perspectiva, nuevamente la clave nos la ofrece Julio Cortázar en su magnífico estudio sobre Keats, un discurso crítico de gran profundidad y alcance. Así, Cortázar hace referencia al "goce *inocente* y total del objeto bello" (1994 (1963): 46) como experiencia catárquica ante la visión. Un proceso que señala hacia la filosofía de Schopenhauer desde la perspectiva de que si sustituimos el "objeto" (o bien, en inglés "what") por la urna griega, ocurre el proceso de dejarse llenar por el objeto contemplado, perdiéndose en él, llenándolo, y así transfigurando el cuerpo propio en otra cosa. Schopenhauer habla así de perderse en el objeto de tal forma que éste también se transforma, se configura en la forma eterna que devuelve al que observa la categoría de sujeto del conocimiento en la anulación temporal: una interpretación estética de la percepción a partir de la "purificación" del conocimiento del logos.

Robert Lowell va a proyectar sentimientos de culpa como experiencia catárquica en una reinterpretación romántica de la poesía como vía de conocimiento. Es precisamente la proyección

sentimental de la que habla Cortázar el punto de partida de Lowell hacia ese conocimiento. Y aquí vemos la influencia de Keats sobre Lowell quien genera una calculada transgresión elegíaca compuesta en un lenguaje profundamente irónico: “Para esa proyección sentimental contaba Keats con la admirable – y angustiosa – característica de todo poeta: la de ser otro, estar siempre en y desde otra cosa” (Cortázar, 1994 (1963): 47).

En este poema Lowell va a crear una elegía a las tortugas cuyo enmarcamiento es la evocación del pasado donde se produce una extensión de la culpa hacia el presente. Se trata de un poema basado en un fragmento autobiográfico, donde “el episodio se torna parábola de la conflictiva relación del poeta con el arte - simbolizado en la Urna - como vehículo de la verdad y la belleza” (Monroy: 1997, 207). El fragmento autobiográfico dice así:

Then I would ran home, drop each new turtle into the garden well - not a real well, but a sort of plaster barrell [sic] about as big around as a mill-wheel and ornamented with Greeks in procession. It was an urn: after the putting bit[s] of old meat green crab aples [sic] and buckets of fresh water in the urn, the turtles died and stank. Then did the joy of catching more turtles grow tedious, meaningless, and at last the sickly survivors -ten or so -were released. And the hunt, the single track of my appetite led nowhere, and I could not understand.¹⁸³

“The Neo-Classical Urn” posee también estructura circular, con la variante formal de la progresión rimada final: pareado en decasílabos rimados. Ahora bien, respecto al contenido, tanto el inicio del poema, como el final, expresan la metempsicosis del hablante lírico hacia la imagen de la tortuga. Desde esta perspectiva es crucial observar el movimiento poético que se encuentra funcionando a lo largo del poema. Se trata de la relación entre creación y belleza, entre muerte y regeneración. El hablante lírico ejercía en el pasado su tiranía sobre las tortugas (en la infancia).

¹⁸³ La sección anterior dice así: “Then I was passing the (statue) of Hebe, her cup dewy, one breast showing and the base of her plastic chiton a little green at the edges. And on either side of the built up path there was still water, four to six feet wide and four to six feet deep. And here time after time I could catch the yellow-spotted black turtles, as they flopped off a fallen sapling or moved encumbered through the concealing but stubbornly retarding (moss).” Citado en Bell 1983: 234 y en Rodríguez Monroy 1990: 207.

En el presente este sujeto recupera el pasado que le envuelve conflictivamente hasta culminar el proceso de transfiguración. Esta idea nos remite nuevamente al ensayo de Julio Cortázar, quien incide sobre el proceso de pérdida de identidad del poeta en el acto de involucrar la yoidad en la visión poética. Parafraseando a Keats, Cortázar expresa que el poeta “contínuamente está yendo hacia – y llenando – algún otro cuerpo”. En el proceso de transfiguración simbólica del hablante lírico en el poema de Lowell, ese acto catárquico se genera en la asimilación con el símbolo de la tortuga procediendo a una nueva transgresión. Ya no se trata de una urna griega labrada con toda la belleza clásica del instante cuyas constantes metamorfosis capta la imaginación del poeta que vuelca su movimiento en el poema de Keats, sino de una urna cuyo contenido no es esa belleza eterna sino la muerte de un animal *insignificante*. Pero en esta contradicción se abre una brecha reflexiva que conduce hacia el final del poema desde la perspectiva de que dedica todo un poema al sentimiento de culpa al infringir la muerte a las tortugas. El mensaje aquí radica en la idea de la prolongación del pasaje en la memoria. Es en la encrucijada de esa contradicción desde donde surge esta elegía ante la mirada petrificada de la estatua de una ninfa que como testigo privilegiado observa cómo surge este proceso contrario de identificación y distancia en la mente del sujeto.

Este hecho encuentra su nivel simbólico bifurcado en dos sentidos. En primer lugar, debe mencionarse el aspecto mitológico desde la elevación simbólica de la tortuga:

Kerenyi tells us that the tortoise, one of the oldest animals known to mythology, “is one of the shapes of Apollo...Hermes makes it into a lyre...For the Greeks the birth of the divine child, in his capacity as Eros Proteurhythmos, signified the rhythmic-musical quality of the world...the connection of water, child, music.” Into images of turtles, water, child, and music / poetry in “The Neo-Classical Urn”, Lowell infused elements of pain and eroticism, and he uses the same combination in “Night Sweat.” (Wallingford 1988)

En segundo lugar, debemos atender el movimiento poético que se configura en torno a la idea de la creación como un acto esencialmente doloroso pero regenerador: las tortugas pertenecen al pasado, a la muerte, pero también al presente en forma transfigurada, como consecuencia del acto creativo donde se involucra la yoidad:

(inicio)

I rub my head and find a turtle shell
stuck on a pole,
each hair electrical
with charges, and the juice alive
with ferment. Bubbles drive
the motor, always purposeful...

(final)

nothings! Turtles! I rub my skull,
that turtle shell,
and breathe their dying smell,
still watch their crippled last survivors pass,
and hobble humpbacked through the grizzled grass.

Como puede observarse a través de estos versos, junto a los conceptos ya expuestos, se está haciendo referencia tanto al título como a la ruptura de expectativas por parte del lector. Efectivamente, se trata de una especie de elegía, pero subvertida por la mirada de un artista cuyo concepto del arte respira de una fiebre presente, como consecuencia del dolor existencial prolongado y angustioso. La memoria es la capacidad que tiene el hombre de almacenar los contenidos de la experiencia que trasciende el aquí y el ahora, y la posibilidad de actualizarlos en cualquier momento. Desde este punto de vista, el efecto estético del discurso lowelliano implica una anti-escritura revelada a través del trabajo introspectivo y retrospectivo, una violencia lingüística densa, cargada de términos onomatopéyicos (“splash”, “plop”, “clipped”, “crippled”, etc.), aliteraciones (por ejemplo el último verso: “hobble humpbacked through the grizzled

grass”), o la combinación de aliteraciones y de rimas internas (“gray from the rain and graying in the shade”).

5.3 “Calígula”: Ese Lago de Silencio.

Calígula (12-41 d.de J.C) fue emperador romano desde el año 37 hasta su asesinato en el año 41. Fue sobrino y sucesor de Tiberio, hijo de Germánico y de Agripina mayor, y hermano de Agripina menor. Se le describe como una persona nerviosa, excitable, quien de niño sufrió ataques epilépticos y más tarde de falta de sueño enfermiza que desembocó en alucinaciones. Por otra parte, se atribuyen muchos hechos de este psicópata a raíz de las tendencias helenísticas que hizo suyas, pues este tercer emperador romano no quería saber nada de la idea del Principado. El nuevo curso de las cosas que Roma esperaba de Calígula, comenzó con una pausa de carácter liberal, pero pronto se tornaría en un ser cruel y sanguinario, actuando no como príncipe según lo habían hecho sus dos predecesores, sino como rey absoluto de derecho divino en el sentido de la monarquía helenística. A través de la crónica que imputaba a Calígula el crimen de incesto con sus hermanas, existe otro argumento que entiende tal acto como una alusión mal interpretada entonces respecto al matrimonio entre hermanos, que era tradicional en la casa de los Ptolomeos, si es que no se trata acaso de una caprichosa traslación a Calígula del crimen típico que las leyendas griegas atribuyen invariablemente a los tiranos. Lo cierto es que demostró una irracional necesidad de ostentación y lujo provocando infinitos gastos que socavaron las finanzas del Imperio, que Tiberio había dejado sin embargo perfectamente ordenadas. Intentó solucionar el problema mediante nuevos impuestos, confiscaciones, y múltiples crueldades. Tras salir airoso de varios intentos de asesinato, finalmente la guardia militar le asesinó “liberando al Imperio” el 24

de junio del año 41. Calígula era versado en estudios eruditos, que junto al vino y el juego eran los consuelos a su soledad. Un emperador que exigió ser reconocido como Señor y dios.

En el poema titulado “Calígula”¹⁸⁴ encontramos una variante del proceso creativo-transfigurativo que se ha generado en la secuencia hasta este momento, donde el pasado se ritualiza y eterniza en el presente.

En efecto, la transfiguración empieza con una evocación del pasado, y poco a poco se va produciendo la culminación del proceso que sufre una progresión descendente, inquietante, visceral, incluso macabra. Esta progresión encuentra su complemento formal en cuanto a la ruptura del sistema métrico configurado en torno al “heroic couplet”, pero estableciendo a su vez una interesante circularidad. Esto es, los dos últimos versos poseen la misma estructura que los dos primeros, los cuales tampoco siguen el patrón métrico general del poema, lo cual implica un énfasis sobre esos cuatro versos que condensan el mensaje del mismo:

Inicio¹⁸⁵: “My namesake, Little Boots, Caligula,
you disappoint me. Tell me what I saw”

Final: “of something simple that lost its law
my namesake, and the last Caligula.”

Por lo tanto, observamos la absoluta cohesión formal y de contenido, donde aparece la triple asociación que funciona como eje en el poema: I-namesake-Caligula (you), así como la inversión de la forma versal, donde estos versos que rompen el patrón métrico se encuentran

¹⁸⁴ Respecto al apodo de Lowell, Calígula, Ian Hamilton apunta: “The nickname ‘Cal,’ which Lowell stuck to all his life, was part Caligula, part Caliban. Indeed, it appears that the Caliban came first, after a class reading of *The Tempest*, and that Lowell somehow had it transmuted to the (to him) more glamorous Roman tyrant” (Hamilton 1983: 20).

¹⁸⁵ La referencia que hace explícita aquí Robert Lowell sobre “Little Boots” se debe al nombre “Calígula” que proviene del tipo de calzado utilizado por los soldados romanos y que se denominaba como “caliga”, también el calzado del Emperador.

formando una perfecta simetría: [abba]. Esto viene producido como efecto de la rima entre “genitals”, “animals”, a raíz del encabalgamiento que afecta a este último. Esto implica un realzamiento de esos tres versos cuyo contenido hace referencia a la conversión en piedra del símbolo viril. Esta idea de la virilidad viene unida al eje que estructura el poema, el apóstrofe y la autoconexión entre ambos pronombres “I”, “You”. La estrategia de la máscara – “namesake” – revela el hecho de la posesión a través de la escritura, a través de la palabra, a través del acto de “nombrar”, y revela asimismo la reafirmación del pasado desde el presente, desde el acto creativo: “Call me Cal”. Pronto veremos que esta invocación implícita funciona como registro de su sentido inverso optando por el espacio dionisiaco y sublime del poder (Ahab y Calígula frente a Ishmael). Esto puede ilustrarse con el simple hecho de situar un espejo que nuevamente dobla la imagen o añade otra dimensión a la invocación. Veremos cómo la tragedia de Camus proyecta cierta luz sobre esta compleja idea.

Este poema aparece reescrito en forma de soneto de rima libre en el libro *Notebook*. Si observamos los versos finales de ambos poemas, apreciamos varios cambios sutiles:

“Caligula” (*For the Union Dead*):

Animals
fattened for your arena suffered less
than you in dying – yours the lawlessness
of something simple that has lost its law,
my namesake, and the last Caligula.

“Caligula” (*Notebook*):

That was no artist’s bubble. Animals
ripened for your arenas suffered less
than you when slaughtered – yours the lawlessness
of something simple that has lost its law,
my namesake, not the last Caligula.

Junto al guiño a Schopenhauer en el primer verso de la segunda versión, el cambio más significativo se encuentra en el último verso. La primera versión afirma en esa asimilación entre el apodo y el personaje histórico la finalización del mito. En cambio, la segunda versión niega esa finalización, afirmando acaso en la negación la continuidad. Según Richard Fein, “Caligula’s urge to throttle the Romans reminds us of the description Lowell gives of himself as a boy imprisoning turtles in ‘The Neo-Classical Urn’. Caligula’s self-glorification can be seen as some strange extension of Lowell’s investigation and dramatizing of himself in his poetry” (1970: 100).

La tragedia titulada *Calígula* de Albert Camus se publica en 1944 y se representa por primera vez en 1945. Se trata de una tragedia desencadenada por la angustia y el deseo. Calígula, hacia el principio de la obra expresa: “Pero hasta ahora no lo sabía. Ahora lo sé [...] No soporto este mundo. No me gusta tal como es. Por lo tanto, necesito la luna, o la felicidad, o la inmortalidad, algo que, por demencial que parezca, no sea de este mundo.” A medida que avanza la obra aprendemos que ese deseo es ansia de poder metaforizado en la luna. La luna aquí es abstracción. Poder y libertad en boca de Calígula son los dos polos de la balanza, a mayor poder, mayor libertad: “Por fin entiendo la utilidad del poder. El poder brinda una oportunidad a lo imposible. A partir de hoy y en lo sucesivo, mi libertad dejará de tener límites.” Una de las armas que utiliza Calígula para ir acumulando ese poder es el miedo. Por tanto decide realizar múltiples ejecuciones aleatoriamente. Calígula va dando rienda suelta a los sentimientos sublimados que esa ascensión en la lógica de la locura le va concediendo. El concepto de culpabilidad no tarda en aparecer y así envuelve el discurso del dictador. En este momento la naturaleza metateatral de la tragedia concede un nivel decisivo a la misma. Este nivel progresa hacia su final, cuando el público *culpable* – teatro dentro del teatro – se ve sustituido por la imagen de Calígula en el espejo:

Calígula: Que entren los culpables. Necesito culpables. Y todo el mundo lo es. (*Sigue golpeando el gong.*) Quiero que hagan entrar a los condenados a muerte. ¡Público, quiero tener mi público! ¡Jueces, testigos, acusados, todos condenados de antemano! ¡Ah, Cesonia, voy a mostrarles lo que nunca han visto, al único hombre libre de este Imperio!

Esa libertad concedida por el máximo poder produce la asimilación de Calígula con la máxima abstracción de ese poder: los dioses. La sublimación de esa posición lleva a Calígula, en una reflexión metateatral, a disfrazarse de Venus y a obligar a los Patricios a venerarle repitiendo las oraciones que Cesonia les va dictando. La lógica del absurdo (Calígula), o bien el otro lado, el absurdo de la lógica (patricios y el público) preside la escena.

Helicón: (*Recitando con tono de charlatán de feria.*) ¡Acercaos! (*Címbalos*). Una vez más, los dioses han descendido a la tierra. Cayo, César y Dios, cuyo sobrenombre es Calígula, les ha prestado su forma humana. Acercaos, toscos mortales, que va a producirse ante vuestros ojos el milagro sagrado. En virtud de un favor otorgado singularmente al reino bendito de Calígula, los secretos divinos van a ser revelados a la vista de todos. [...] (*Descorre la cortina y Calígula, grotescamente disfrazado de Venus, aparece sobre un pedestal.*)
Calígula: (*Amable.*) Hoy soy Venus.

La crueldad aleatoria de Calígula va en aumento. Las conspiraciones se suceden, pero los conspiradores carecen de valor para llevar a cabo el asesinato de Calígula. Sin embargo, su final se acerca. Calígula lo sabe. Es un visionario cuyo poder sublime le ha erigido en dios. La catarsis y momento álgido surge al final de la tragedia cuando Calígula, tras asesinar a Cesonia, gira sobre sí mismo y se dirige hacia el espejo. Este es el momento y el espacio donde se identifica Robert Lowell – Cal – proyectando sus sentimientos sobre el mapa desplegado por Calígula, quien recupera la expresión “lago de silencio” y procede a un diálogo consigo mismo frente al espejo teñido por el aura de Hamlet:

Calígula: Todo parece tan complicado. Y sin embargo es tan sencillo. Si hubiera conseguido la luna, nada habría sido igual. Pero ¿dónde aplacar esta sed? ¿Qué corazón, qué dios tendrían para mí la profundidad de un lago? (*Se arrodilla y llora.*) Nada hay, ni en

ese mundo ni en el otro, hecho a mi medida. Y eso que sé, y tú también lo sabes (*Alarga la mano hacia el espejo, llorando*), que bastaría con que lo imposible existiera. ¡Lo imposible! En los límites del mundo lo he buscado, en los confines de mí mismo. He tendido las manos (*Gritando*), tiendo las manos y te encuentro a ti, siempre a ti frente a mí, y me inspiras un inmenso odio. No he seguido el camino adecuado, no me conduce a nada. Mi libertad no es la buena. ¡Helicón! ¡Helicón! ¡Nada! ¡Nada! ¡Nada de nada! ¡Ah, cómo pesa esta noche! Helicón no vendrá: ¡seremos culpables para siempre! Esta noche pesa como el dolor humano.

Aquí leemos un espacio donde vadea en el horizonte la imagen de la locura “monomaniac” del Capitán Ahab: una meseta imaginaria (Gilles Deleuze) donde Robert Lowell se reconoce. Esa transfiguración produce la alteración de la invocación. Por tanto, la fórmula “Call me Cal” se reinvierte hacia el otro lado del público, hacia la lógica del absurdo, en una identificación con Calígula y Ahab. Aquí no procede la identificación con Ishmael. Calígula está destinado al hundimiento – *ser o no ser* – mientras el verso de Lowell pregunta “Tell me what you saw”.

Tras estas palabras citadas anteriormente, Helicón es apuñalado y Calígula se incorpora y destroza el espejo que estalla en añicos. Antes del asesinato de Calígula por los conspiradores, éste proyecta las palabras que Robert Lowell recoge profundamente en su sistema imaginario: “¡A la historia, Calígula, a la historia!” Este autorreconocimiento de los círculos del poder en la escena, el sueño y la palabra, eleva a Calígula al nivel de mito dionisiaco en un importante momento de la tragedia de, aproximadamente, mediados del siglo veinte, invocado por Robert Lowell casi dos décadas más tarde.

5.4 Recasting.

Queremos retomar brevemente la secuencia de *Notebook*, para vertir nuestra mirada sobre su modificación en *History* donde se moldean y amplían los poemas dedicados a personajes históricos. Estos poemas se englobaron en *Notebook* bajo el significativo subtítulo de “The Powerful”, del cual se prescindiría posteriormente en *History*. Mencionemos, sin embargo, que la

versión de “Calígula” aparece en una sub-secuencia diferente bajo el subtítulo de “April’s End”. Es significativo, por tanto, el proceso de reescritura de un poema como “Calígula” que ha ido dejando “proud hoof prints” a lo largo de los años en un margen entre la publicación de *For the Union Dead* en 1964 y la publicación de *History* en 1973.

Desde esta perspectiva, las secuencias poéticas de Lowell funcionan según un complejo registro que graban no sólo las pulsaciones interiores sino también las exteriores. Esto es más evidente en *Notebook* cuya organización vimos que desarrolla un tiempo físico, los acontecimientos de un año interpretados por la yoidad y un tiempo mental de dimensiones oceánicas. Este procedimiento ya se observa, sin embargo, en *For the Union Dead*, especialmente en poemas que registran subjetivamente cambios en una ciudad específica como Boston (“For the Union Dead”) que a su vez reflexiona sobre un pasaje trascendental en el pasado de su país como fue la Guerra Civil, y a su vez, el nivel imaginario proyecta la asimilación de una acción concreta de ese conflicto con su elevación mítica en la palabra poética.

Este proceso también ocurre, con sus diferencias y matices evidentemente, en un poema como “The Public Garden” donde el poeta sigue reflexionando sobre un pasado de profunda incidencia sobre su sistema imaginario. Así, el contexto que desencadena el fluir mental del hablante hace referencia a un espacio específico de la ciudad de Boston, un espacio susceptible de experimentar en el presente, pero es sobre todo un espacio mental que pertenece al universo del recuerdo donde se va infiltrando, en este caso, ese apóstrofe lírico cuyo nombre no se explicita en el poema. Pero el proceso se complica nuevamente cuando se activa de forma intertextual el material perteneciente a otros textos de periodos anteriores.

Lowell muestra en *For the Union Dead* su interiorización y asimilación de la poética de Baudelaire, que aunque no aparezca de forma explícita su lectura provoca una permeabilidad constante en sus efectos. Esto se observa especialmente en los poemas que hemos agrupado bajo

el título cuyas palabras pertenecen al propio Robert Lowell, “The autobiography of fever”, en la proyección de sus propias *confesiones* sobre la poética de Sylvia Plath. En poemas como “Night Sweat”, “Myopia a Night”, “The Severed Head”, “The Lesson”, o “The Drinker”, el sujeto sufre el vértigo de su universo interior. El hablante explora y aprende en la inmersión de los procesos oníricos, sin embargo en el acto de esa mirada oblicua, miope, culpable y crítica (“The Flaw”, “Eye and Tooth”) surge la angustia existencial de la visión romántica ante su propio abismo interior.

En *For the Union Dead*, por otra parte, pervive una sensación de angustia y ansiedad ante el futuro, “what next, what next?”, caracterizando a la secuencia como un pasaje decisivo de transición o puente entre *Life Studies* y su obra posterior. Junto a esta sensación de angustia se respiran sentimientos de incapacidad de mantener una relación sentimental estable. Aquí Lowell juega a través de la creación de diferentes hablantes líricos con material biográfico, como son los casos de los poemas que inician la secuencia, por ejemplo, “Water” y “The Old Flame”. Las secuencias posteriores que seguirán con esta vertiente creativa serán *The Dolphin* y *Day by Day*, haciendo surgir un problema moral en torno a la publicación codificada de material íntimo perteneciente, en estos casos especialmente, a su segunda mujer, Elizabeth Hardwick. Desde este punto de vista, la ambigüedad estructural del título parece invocar también esta esfera de la yoidad. Evidentemente la referencia más directa se dirige hacia la elegía que concluye la secuencia, el poema “For the Union Dead”, sin embargo este título recoge esa doble sensación que venimos mencionando, la angustia y la imposibilidad del equilibrio emocional o estabilidad sentimental. Las crisis de entusiasmo que proyecta hacia el espacio sublime de la locura en su identificación con Calígula así lo indican. En este sentido, Robert Lowell hubiera compartido espacio imaginario con Coriolano o Marco Antonio en las *Vidas* de Plutarco. Una continuación

de la sublimación dionisiaca de Aquiles en espera del periodo más reflexivo y menos combativo de *Day by Day*, ya bien entrados los años setenta, en una identificación con Ulises.

6. DAY BY DAY. Recreation / Recollection: “The present is the infection of things gone”.

*That year Carl Jung said to mother in Zurich
‘If your son is as you have described him,
he is an incurable schizophrenic’
(Robert Lowell, “Unwanted”)*

Se puede considerar que la última *fase* de la producción literaria de Robert Lowell compendia los libros *Notebook* (recordemos que la versión de 1970 es una reelaboración de la de 1969), *History* (1973), *The Dolphin* (1973), *For Lizzie and Harriet* (1973), y *Day by Day* (1977), teniendo en cuenta que este último se publica poco antes del fallecimiento de Lowell y que *The Oresteia of Aeschylus* (1978) se publica póstumamente. El proceso de producción poética culmina, entonces, con el libro *Day by Day*, que se inicia característicamente con el poema “Ulyses and Circe” donde Lowell utiliza la *persona* de Ulises para *decirse*. Así, Lowell “canta” las proezas del hombre de clase media con un gran bagaje cultural (perteneciente al mundo académico) en la sociedad de mediados del siglo veinte, a través de una intensa lucha psicológica por adaptarse a una circunstancia que no termina por aceptar. Éste adopta el papel de antihéroe acumulando y asimilando en su sistema imaginario ciertas características del héroe homérico (épico) a su segunda piel y así decir sus “asides” vestido de *Hero Demens*. El hecho de afeitarse o ir a comprar el pan cada día, la dificultad en la socialización con los otros, incluyendo la sistemática desconstrucción familiar, son algunas proezas de este personaje en ocasiones profundamente irónica y mordaz, cuya selección de la información o material ya implica una transgresión inicial.

Esta *persona* comparte múltiples ámbitos con otros poetas en la secuencia poética *Day by Day* que compartieron su misma coyuntura, significativamente un amplio círculo de amigos, conocidos, o familiares que existieron unidas a la vida cultural del momento, llámese John Berryman o Henry, Saul Bellow o Delmore Schwartz, Jean Stafford o Elizabeth Bishop, incluso, o sobre todo, Elizabeth Hardwick y Caroline Blackwood. Recordemos que ese “struggle through daily life” desde la desposesión del padre como desencadenante de la secuencia elegíaca es en definitiva el tema fundamental de los Cantos de John Berryman, compartiendo diversas afinidades tanto con *Notebook* como con *History* y *The Dolphin*, pero sobre todo con *Life Studies*.

Desde los libros *Near the Ocean* hasta *The Dolphin* la forma de expresión que elige Robert Lowell es el soneto de rima libre: un antisoneto acaso como expresión de su propia búsqueda, una búsqueda que desprende un afán por la comprensión de sí mismo y su entorno, y por una mirada triste y resignada del pasado en algunas ocasiones, y en otras un ataque sistemático hacia sus pilares estructurales. Si *Notebook* se caracteriza por ser un “diario” que recoge una multiplicidad de fragmentos del yo, de memorias, reflexiones, y obsesiones, abarcando el periodo temporal de un año biográfico pero de inmensas mesetas imaginarias en un palimpsesto donde se acaba imponiendo la jerarquía espacial, *History* y *For Lizzie and Harriet* enfatizan aspectos diferentes de la existencia abarcando cuestiones más personales o más públicas en una fluctuación que apunta hacia esa ramificación a la que nos venimos refiriendo realizando un proceso de reescritura del primero. *Day by Day* confirmará, finalmente, al libro *Life Studies* como centro irradiador de la poética de Robert Lowell, dejando definitivamente de lado la trayectoria estilística desde *Notebook* para retomar los parámetros estilísticos de *Life Studies*.

El verso “The present is the infection of things gone” (en el poema “We Took Our Paradise”) reproduce de forma bastante fiel el tono y el tema del libro *Day by Day*. Se trata de un libro donde Lowell deja finalmente esa asimetría del soneto como expresión del antihéroe para

volver a conectar estilísticamente con los libros de su segunda fase, a saber, *Life Studies*, *Imitations*, *For the Union Dead* y *Near the Ocean*. Ahora bien, tras este proceso cuyas huellas han quedado impresas en cientos de poemas, observamos en la evolución temática un cierto hundimiento progresivo que, en parte, viene producido por una tristeza activada por la soledad y, o bien el dolor, el sufrimiento y la angustia en el proceso de elaboración y comprensión de la inmensidad íntima, o bien la incapacidad de aceptación de una existencia en el aprendizaje de esa inmensidad. En este sentido, el crítico y poeta Richard Tillinghast afirma que *Day by Day* es el libro más elegíaco de la obra de Robert Lowell: “This is the most elegiac of his books. In poem after poem he says good-bye not only to friends but to old ideas – the ruling ideas of his time” (Tillinghast 1995: 112).

Desde esta perspectiva quisiéramos realizar una analogía con la cosmovisión de Julio Cortázar, a pesar de pertenecer a tradiciones literarias diferentes. En éste encontramos una cosmovisión reflejada a través de diferentes personajes, tanto en sus cuentos como en su obra máxima, *Rayuela*, caracterizada, entre otros aspectos, por un hundimiento progresivo. Y aquí leemos una extraña y perturbadora nostalgia. Les une la complejidad del concepto estético que ambos tenían sobre la relación entre la poesía y la fotografía. Ambos comprendieron la importancia del ojo de la mente en los procesos del arte. Una tradición literaria diferente, pero un espacio imaginario compartido. Recordemos, por ejemplo, la importancia decisiva de John Keats en la obra de Cortázar, quien dedicó un profundo estudio extenso y programático respecto a la poética del primero. El dominio de la cultura inglesa y norteamericana por parte de Julio Cortázar muestra una interiorización importante de las mismas. El cuento “La caricia más profunda”

concentra los elementos del proceso al que nos referimos. Un cuento que fluctúa entre lo fantástico y lo psicológico¹⁸⁶.

Day by Day se compone de poemas que funcionan como registros de la experiencia. Pero, recordemos, los sueños también son experiencias. Y aquí es necesario recordar la doble vía de vivencia del sueño: el sueño en sí y el recuerdo del sueño, donde se ha filtrado la experiencia por el cedazo de la razón. Es un libro donde el ojo, la semántica de la mirada, posee importancia esencial. Se trata de un ojo que varía en función del estado anímico funcionando con *zooms* que ahora enfocan primeros planos, ahora paisajes exteriores o interiores, y sobre todo enfoca tiempos y espacios invocados por la memoria. El proceso artístico realiza, entonces, un proceso estético que busca la adquisición de técnicas pictóricas y fotográficas, artes cuyos mecanismos y cuya filosofía envuelven los poemas de *Day by Day*, mostrando una interesante propuesta estética. Aquí se expresan colores, los colores que el estado anímico, camaleónico, se encarga de matizar, moldear y teñir. Los temas trabajados son múltiples, así como la profundización en los constantes cambios de perspectiva. Se retoma el ojo “voyeur” que caracteriza la mirada crítica y la percepción estética de la Culpa de Robert Lowell, especialmente el ojo mental que fluctúa entre la crisis de entusiasmo, contradicciones en torno a la percepción y expresión de sentimientos de

¹⁸⁶ En breve, el cuento relata el hundimiento progresivo del protagonista, cómo descubre una mañana que sus pies se hunden en el pavimento. Después del primer momento de extrañeza y temor, se dirige a la cocina para comenzar el día a día y nadie parece darse cuenta de lo que le está pasando. Él mismo se observa y asusta, angustiado sufre la indiferencia de la gente. Nadie, ni la novia, se da cuenta de lo que le está sucediendo. La rutina diaria se va haciendo insostenible. El hundimiento se hace cada vez más profundo, de tal forma que llega un momento en que únicamente alcanza a ver los zapatos de su familia que incluso debe esquivar. Finalmente el relato concluye con una cita entre el protagonista y su novia. El primero se encuentra tan hundido que ella no percibe su presencia mientras le espera con dolorosa impaciencia en una escena donde se enfatiza el silencio, la distancia y la angustia: “Debía ser el silencio que le daba la impresión de estirar el tiempo, de volverlo interminable, y a la vez el cansancio de sus ojos tan pegados a las cosas iba como alejando las imágenes” (Cortázar 1976: 287). Esta situación progresa hacia el hundimiento final, mientras intenta asir los zapatos de su novia. Ve las suelas desgastadas de los zapatos de la mujer y una triste ternura lo invade mientras se estira en vano para alcanzar, en una última caricia, esas suelas que desprenden trabajo, cansancio, miseria, espera, amor y desamor. Un relato sin nombres propios, un relato sobre la incomunicación, la soledad y la alienación. Una lectura de Melville y Kafka en Cortázar.

sublimación, y procesos de desequilibrios en torno a la identificación culpable con espacios sublimados de poder. No existe la explicitación del grito, pero sí la angustia contenida, estudios y reflexiones sobre el tema del doble, la fusión en la sombra, o la fusión de la yoidad en el espejo que devora la imagen del cuerpo que induce a pensar en la estética que desarrolla Francis Bacon en la década de los setenta.

Una anécdota o una reflexión profunda, una escena o una frase, una caricia y un golpe, un recuerdo y un sueño, todo ello sirve de material vivencial para componer este poemario que entra en profundo diálogo con la totalidad de la poética de Lowell, pero sobre todo con los dos libros que acabamos de citar. Queremos ver un proceso donde el estudio de la vida, de la existencia desde la muerte y su expresión desde esquemas de transgresión elegíaca (*Life Studies*), se contesta con esa incursión de profunda tradición romántica en el sueño y la muerte, en el día a día. Pero, recordemos, una cotidianeidad que se caracteriza por su trasfondo mítico desde la interpretación del imaginario lowelliano.

La primera parte del libro *Day by Day* es altamente significativa, aunque la más breve del ciclo, compuesta por cinco poemas, “Ulysses and Circe”, “Homecoming”, “Last Walk?”, “Suicide”, y “Departure”. Sin embargo, la tercera parte titulada propiamente *Day by Day* es la más larga (cuarenta y tres poemas) y está diseñada en forma secuencial compuesta en tres partes. Las tres partes que componen el libro (no las tres divisiones de la última secuencia) reflejan varios aspectos decisivos en la vida de Robert Lowell como son el divorcio con Elizabeth Hardwick, un nuevo matrimonio (con Caroline Blackwood), el nacimiento de su hijo Sheridan, y el traslado de Nueva York a Inglaterra con la implicación del tema del exilio.

Este último libro de poemas de Lowell desprende tristeza y culpabilidad. También obsesión con temas que le han ocupado a lo largo de su vida como es la muerte. Sin poder ver claramente una salida a la existencia – porque entre otras cosas, probablemente no la tenga – Lowell

construye la huella del yo (el primer paso en el libro) utilizando la *persona*-Ulises: “This Ulysses comes on as a man on the verge of being posthumous to himself, ventriloquizing (through the autobiographical voice of Robert Lowell) about his interlude with Circe, his sensual self-knowledge and his appeased curiosities” (Heaney, 1989 (1988): 143). Desde aquí parece querer observarse y analizarse en un círculo sin salida. Este ha sido el concepto de existencia que ha predominado en la imaginación del poeta¹⁸⁷, “Ulysses circles”, donde Lowell reinterpreta y reescribe todo aquello que había estado haciendo hasta ahora, inscribir una presencia – una yoidad dominada por la obsesión de la construcción de un antihéroe – una suerte de cuerpo mutilado que para existir necesita de su par antitético, el héroe épico o semi-dios de la tragedia clásica, llámese Aquiles, Perseo, Prometeo, o Ulises. Para Robert Lowell la épica del mundo moderno versa sobre la batalla con el día a día. Su forma de expresar esto no es contraponer el mundo clásico al contemporáneo sino la realización de un sistema mucho más complejo: incorporar el mito de la tragedia clásica a su mundo particular cuya cotidianeidad se hace insostenible. Se trataría acaso de una reinterpretación resignada de una idea emersoniana: “Our admiration of the Antique is not admiration of the old, but of the natural. We admire the Greek in an American ploughboy often” (Emerson, 2000 (1841): 116).

¹⁸⁷ Recordemos la visión circular de la existencia de Robert Lowell demostrado en *Life Studies* bajo la influencia de Emerson, especialmente incidente en el ensayo que lleva por título “Circles” (Emerson, 2000 (1841): 252-263).

6.1 El Viaje imaginario de Aquiles a Ulises o el Hundimiento Progresivo.

A lo largo de nuestra investigación hemos insistido en la importancia de la interpretación de la Guerra de Troya según *La Iliada* de Homero en la construcción de lo que hemos denominado como conflictividad axiológica fundamentada sobre la identificación de la yoidad con la figura de Aquiles. Edmund Wilson, a raíz del planteamiento de los principios que sustentan una interpretación histórica de la literatura realizaba una aproximación a la obra de Homero a raíz de la obra de Vico, que califica como “a revolutionary work on the philosophy of history”. Wilson nos relata cómo Vico interpreta la escritura de *La Iliada* por un Homero joven para una Grecia joven que enfatiza como “burning with sublime passions”, una fuerza representada en la figura de Aquiles a quien admiraban. Sin embargo, la escritura de *La Odisea* se correspondería acaso con un Homero “anciano” que cantaba a una Grecia “at a time when the passions of Greece were already somewhat cooled by reflection”. Por tanto, el proceso que se describe desde la interpretación histórica y social es el paso de una Grecia de fuerzas sublimes y furiosa hacia una Grecia reflexiva y serena, de un Aquiles pasional a un Ulises reflexivo (“the hero of force” frente a “the hero of wisdom”). Y es precisamente este cambio, la transfiguración que observamos en la identificación de Lowell en la creación de esa conflictividad axiológica, pues ahora busca – viaje – reconocerse en la edad madura previendo su final con Ulises, cuya naturaleza reflexiva se expande también hacia la sociedad y civilización de la época. Una civilización que experimenta cambios cada vez más profundos y de forma más veloz.

Lowell es consciente de que está bajando al suelo tradiciones que han venido considerándose como sagradas, pero interpreta esa desacralización como honesta empujado por su imaginación oceánica. El hablante lírico del poema “Cristo en la cruz” de Jorge Luis Borges

expresaba como conclusión: “de qué me sirve que Cristo haya sufrido si yo sufro ahora”. Borges baja la figura arquetípica al día a día, baja el espíritu a un cuerpo con venas y nervios y músculos, el cuerpo en proceso de descomposición, tal como lo vió y expresó Holbein en su cuadro sobre el Cristo. Así, Lowell lucha por buscar los secretos de la relación entre la historia con mayúsculas y la historia diaria de cada uno – de nuevo una idea emersoniana –, busca el resquicio entre la materia y el espíritu por donde pasar la mano para acariciar lo que el tiempo le ha quitado. Los pies del Ulises lowelliano tocan la tierra, al igual que el Cristo borgiano, y cuando entra el hablante lírico en escena, aprendemos cual es la lección: “Why should I renew his sorrows?”. El relato mítico nos sirve en tanto en cuanto nos ayuda a comprender nuestra existencia diaria. Como proponía Emerson en “The Oversoul”, las cosas pequeñas contienen universos concentrados, “the universe is represented in an atom, in a moment of time” (Emerson, 2000 (1841): 251) y Thoreau, Melville, y Hawthorne procedían a asimilar el mito a nuestra existencia inmediata. Se trata de un proceso de búsqueda del “Oversoul”, la esencia que subyace en todo lo viviente. Una idea que Lowell volvió a encontrar en Ungaretti: la poesía es el descubrimiento de la condición humana en su esencia, la de ser un hombre de hoy, pero también un hombre mítico, y a la idea de Wittgenstein de que en nuestro “lenguaje está depositada toda una mitología”.

El movimiento imaginario de Lowell se fundamenta sobre el relato mítico y su posterior asimilación para desarrollar y expresar ese proceso de hundimiento progresivo. El caso de Cortázar se fundamenta sobre el relato fantástico-psicológico para expresar ese mismo proceso. Ted Hughes, sin embargo, da un paso más en esa asimilación mítica provocando otro tipo de *Canibalismo Textual*, utilizando recursos de desacralización, parodia e ironía grotesca, procesos de contemporaneización, y finalmente, el uso de estrategias metapoéticas. Es el caso de “Crowego”.

En el caso de Lowell el juego de palabras del primer poema (“Ulysses and Circe”), “I destroyed Troy”¹⁸⁸, evocando la tendencia feista romántica a través de la aliteración del fonema dentoalveolar /t/ y la rima forzada en el diptongo /oi/, viene cargado de significado tras el verso “Sing for me Muse the mania of Achilles” y que ahora a través de un ajuste pronominal reinterpreta para expresar su hundimiento progresivo. La yoidad se está transfigurando del héroe de la fuerza en el héroe de la sabiduría. Y aquí la colocación de este poema al principio de la secuencia poética es decisiva, puesto que va a desplegar un espacio imaginario específico a seguir en poemas sucesivos.

En esta primera estrofa se produce una asimilación de voces a través del filtro del imaginario lowelliano. Si retrocedemos a los años de fuerte influencia de la *New Criticism* sobre Lowell, veremos a Allen Tate comparando a Emerson con el griego aniquilando Troya. Allen Tate solía comparar a los norteros con los griegos, y a los sureños con los troyanos, de tal forma que el sur se configuraba como la región susceptible de ser invadida. Asimismo, Tate enfatizaba el “piratical individualism” que caracterizaba a la figura de Emerson (Tate 1959). Este individualismo se observa en el poema de Lowell en esa asimilación de voces donde evidentemente se autoinscribe. Recordemos el poema “Aeneas at Washington”, de Allen Tate, donde el yo se inscribía como puente mediador y testigo ocular entre la ciudad de Troya y la ciudad de Washington, sugiriendo inequívocos paralelos históricos y políticos (debe observarse la gran cantidad de verbos perceptivos del tipo “I seized”, “I saw” y su correspondencia presente “I see”, “I know”, “I think”, etc.).

En un nivel significativo, el tema del poema “Ulysses and Circe” es la navegación a la deriva del hablante lírico entre las dos mujeres: Ulises entre Circe y Penélope. Aquí queremos ver

¹⁸⁸ Un concepto y una fonética que se recoge al final del poema: “breaking water to destroy his wake”. La conceptualización de “ruptura” es tan importante en el libro como la conceptualización de “retorno”. El campo

una analogía en los niveles de la construcción de la yoidad con un Marco Antonio a la deriva entre dos orillas, la de Octavia – Roma – y la de Cleopatra – Egipto – optando finalmente por esta última (en toda su amplitud mítica), navegando a contra corriente. En el nivel profundo, se trata de una sensibilidad abocada al hundimiento intentando asir a Penélope – Caroline Blackwood – profiriendo la última caricia. La coordenada fundamental que como eje regula la construcción de la yoidad en este poema es de nuevo la elegía. Pero como no podía ser de otra forma, son los fragmentos del yo los que se sitúan en el centro de la elegía rompiendo así la tradición y creando una elegía a sí mismo al objetivarse. Es una estrategia calculada desde la proyección de la subjetividad. El miedo a la muerte ha obligado a crear la muerte de la voz, tal vez una sensación mucho más terrible que la muerte del cuerpo.

Es esta especie de antielegía a sí mismo la que se va describiendo en *Day by Day*, encontrando su punto álgido en el poema “Suicide”. Otra vez nos volvemos a encontrar con uno de esos casos de premonición que hace tiempo han dejado de ser extraños y cuyo testimonio queda fijado en la palabra poética¹⁸⁹, en el concepto tan característico en Derek Walcott, por ejemplo, retomando a un tiresias ovidiano entendiendo al poeta como vate, la palabra poética como profecía:

Suicide

You only come in the tormenting
hallucinations of the night,
when my sleeping, prophetic mind
experiences things

semántico que potencia todo el proceso a lo largo de la secuencia así lo indica.

¹⁸⁹ Retomemos los versos de John Berryman, remitiéndonos al tercer capítulo: “It seems to be *dark* all the time. / I have difficulty walking. / I can remember what to say to my seminar / but I don’t know that I want to. // I said in a Song once: I am unusually tired. / I repeat that & increase it. / I’m vomiting. / I broke down today in the slow movement of K. 365. // I certainly don’t think I’ll last much longer.” Recordemos, asimismo, el Canto 153 donde Berryman expresa: “I’m cross with god who has wrecked this generation. / First he siezed Ted, then Richard, Randall, and now Delmore. / In between he gorged on Sylvia Plath. / That was a first rate haul. He left alive / fools I could number like a kitchen knife / but Lowell he did not touch.”

that have not happened yet.

*Sometimes in dreams
my hair came out in tufts
from my scalp,
I saw it lying there
loose on my pillow like flax.*

*Sometimes in dreams
my teeth got loose in my mouth. . .
tinker, Tailor, Sailor, Sailor –
They were cherry stones,
as I spat them out.*

*I will not come again to you,
and risk the help I fled –
The doctors and darkness and dogs,
they hide and seek for me –
“Cuckoo, cuckoo. Here I am. . .”*

*If I had lived
and could have forgotten
that eventually it had to happen,
even to children –
It would have been otherwise.*

One light, two lights, three –
It's day, no light is needed.
Your car I watch for never comes,
you will not see me peeping for you
behind my furtively ajar front door.

The trees close branches and redden,
their winter skeletons are hard to find;
a friend seldom seen
is not the same –
How quickly even bad cooking eats up a day.

I go to the window,
and even open it wide –
Five floors down, the trees are bushes and weeds,
too contemptible and small
to delay a sparrow's fall.

*Why haven't you followed me here,
as you followed me everywhere else?
You cannot do it
with vague fatality
or muffled but lethal sighs.*

Do I deserve credit
for not having tried suicide –
or am I afraid
the exotic act
will make me blunder,

not knowing error
 is remedied by practice,
 as our first home-photographs,
 headless, half-headed, tilting
 extinguished by a flashbulb?

El texto cultural que desarrolla la visión que relaciona el sueño con el suicidio es, por supuesto, *Hamlet* de Shakespeare. Apenas podemos resistir la tentación de invocarlos de nuevo, “To be, or not to be – that is the question. / Whether ‘tis nobler in the mind to suffer / The slings and arrows of outrageous fortune / Or to take arms against a sea of troubles / And by opposing end them? To die, to sleep - / No more; and by a sleep to say we end / The heartache and the thousand natural shocks / That flesh is heir to [...]” (*Hamlet* III.1.56-63). Dos verbos queremos destacar aquí. En primer lugar, qué importante es la referencia metatextual del verbo “say”, cuando el personaje recita “and by a sleep to say we end”, donde el sueño es el que conduce la experiencia a través de la palabra. Robert Lowell sabe de la importancia de la colocación en su poema del verbo “to experience” en el verso “when my sleeping, prophetic mind experiences things that have not happened yet”¹⁹⁰. De nuevo, la experiencia es conducida por el sueño a través de la palabra, creando en ambos casos esa suerte de eternidad personal a la que se refería Borges. Un proceso que engarza con el poema titulado “Home” donde tras explicitar entre enfermos que se imagina a sí mismo dialogando con el diablo para expresar: “Less than ever I expect to be alive / six months from now - / 1976, / a date I dare not affix to my grave”.

¹⁹⁰ Obsérvense los siguientes versos (*History*, p. 204): “Ah the swift vanishing of my older / generation – the deaths, suicide, madness / of Roethke, Berryman, Jarrell and Lowell, / ‘the last the most discouraging of all / surviving to dissipate *Lord Weary’s Castle* / and nine subsequent useful poems / in the seedy grandiloquence of *Notebook*’.” El cambio de perspectiva viene marcado por el entrecorillado de los cuatro últimos versos citados. La pregunta es inmediata: ¿qué voz es la de los tres primeros versos?; ¿Por qué razón diferenciar, con una marca, el cambio de voz? En la primera parte se habla del otro/otros, un grupo en el que el hablante incluye a Lowell como “otro” creando una distancia y un lugar desde donde “observarse”. Desde aquí se produce un desplazamiento hacia la autocrítica en lo que a la obra poética se refiere. De nuevo, se elabora una inquietante conexión entre la vida y obra de autores de la generación de mediados de siglo en un marco de locura y suicidio, para redirigir la perspectiva hacia sí mismo.

Queremos ver en los primeros versos del poema una analogía con la penetración en la oscuridad para desencadenar el proceso poético en la obra de Ted Roethke: “In a dark time, the eye begins to see”¹⁹¹. Una búsqueda de empatía con el dolor de Hölderlin, un poeta venerado por John Berryman. También sugiere asociaciones con el poema 611 de Emily Dickinson: “I see thee better – in the Dark” – o bien “And in the Grave – I see Thee best”. En el poema Lowell construye una circularidad cuyos conceptos expresados se ven potenciados por el oxímoron final. La conexión profunda entre la vida y el arte encuentran su expresión en la metáfora del arte fotográfico, un arte que depende absolutamente de la luz. Pero también del instante. La memoria y la fotografía funcionan conjuntamente, y la imaginación se encarga de dar forma y cohesionar las imágenes. El énfasis sobre continuas referencias a la luz sugieren a través de su estratégica posición en los versos y estrofas una cuidada expresión en función de los procesos anímicos y mentales.

La importancia del concepto “return” que incorpora tanto la temporalidad como la espacialidad y que Lowell utiliza a su vez de modo metapoético, esto es, para reflexionar sobre los procesos poéticos que activa en la secuencia lírica, vuelve a ser pieza clave en el diseño de la secuencia *Day by Day*. Pero desde una perspectiva o dimensión más amplia, se trata de la construcción de sistemas cuyos elementos remiten unos a otros. Tal es el caso, por ejemplo, del poema “Returning” perteneciente a *For the Union Dead* y “Ulysses and Circe” (*Day by Day*), “Suicide” (*Day by Day*), “Home After Three Months Away” (*Life Studies*), y “Reading Myself” (*History*), o bien “The Killing of Lykaon” y “Pigeons” (*Imitations*). En todos ellos el concepto del retorno se trabaja a múltiples niveles simultáneamente.

¹⁹¹ Véanse las siguientes palabras del narrador, Ishmael, en *Moby Dick*: “Because no man can ever feel his own identity aright except his eyes be closed; as if darkness were indeed the proper element of our essences [...]” (Melville en Hayford, 1967 (1851): 55).

En este libro de poemas de nuevo el concepto del retorno viene estrechamente relacionado con el concepto de circularidad textual adquiriendo significado simbólico. Asimismo, el autor juega con el poder acumulativo de las claves de sus anteriores libros, activando a su vez la competencia del lector. Poemas como “Ulysses and Circe”, “We Took Our Paradise”, “For John Berryman”, “Turtle”, “Marriage”, “Shifting Colors”, “Bright Day in Boston”, invocan múltiples informaciones tanto extratextuales¹⁹² como correspondencias con anteriores libros en un constante proceso de retorno al pasado – intertextuales – un pasado que permea el presente dando la sensación de que el presente se encuentra paralizado por un perturbador ritualismo de ese mismo pasado, como sucedía con los ansares comunes en el parque público del poema “The Public Garden” (“they keep circling and diving in the lanternlight”).

Comprobemos, por ejemplo, los siguientes versos correspondientes a “Homecoming” (*Day by Day*) y a “Returning” (*For the Union Dead*):

“Homecoming”:

Fertility is not to the forward,
or beauty to the precipitous –
things gone wrong
clothe summer
with gold leaf.

Sometimes
I catch my mind
circling for you with glazed eye –
my lost love hunting
your lost face.

“Returning”:

Homecoming to the sheltered little resort
[...]
And now at my homecoming,
the barked elms stand up like sticks along the street.
I am a foot taller than when I left,

¹⁹² Helen Vendler escribió una significativa reseña (también citada en Hamilton: 1983, 470) sobre el libro *Day by Day* titulada “The Poetry of Autobiography” en el *New York Times* del 14 de agosto de 1977: “There is no use denying that these poems. . . need footnoting. One has to know (from previous work) his reading, his past and his present and one has to re-construct the scenario behind this book – Lowell’s life in Kent, his hospitalization in England, his wife’s sickness, their temporary stay in Boston, their separation, a reconciliation, a further rupture, a parting in Ireland, Lowell’s return to America.”

and cannot see the dirt at my feet.

Yet sometimes I catch my vague mind
 circling with a glazed eye
 for a name without a face, or a face without a name,
 and at every step,
 I startle them. They start up,
 dog-eared, bald as baby birds.

En definitiva, lo que se viene a expresar en estos poemas es la idea de la viva permanencia del pasado reflejado en el verso “the present is the infection of things gone”. Esta sensación de estar aprisionado en el tiempo y el espacio se refleja a lo largo del poema “Ulysses and Circe” que a su vez retoma la idea expresada al final del famoso poema que cierra y da título al libro *For the Union Dead*. De esta forma, el proceso circular que ha devuelto a Ulises al lugar de partida (conectando así con el último poema de la primera sección del libro, “Departure”), convirtiendo al personaje en víctima de su propia proyección;

[...]
 he circles as a shark circles
 visibly behind the window –
 flesh-proud, sore-eyed, scar-proud,
 a vocational killer
 in the machismo of senility,
 foretasting the apogee of maythem –
 braking water to destroy his wake.
 He is oversize. To her suitors,
 he is Tom, Dick, or Harry –
 his gills are pleated and aligned –
 unnatural ventilation-vents
 closed by a single lever
 like cells in a jail –
 ten years fro and ten years to.

En *Day by Day* se detecta un proceso de confrontación con el hoy, con el presente, intentando asir la cotidianeidad estirando una mano hacia atrás, hacia todo lo sufrido, revelando una pálida aquiescencia cotidiana. Llama la atención la transfiguración producida en ese movimiento circular expresado a través de la sinécdoque en la mención de las branquias del

tiburón. Todo ello sufre un proceso de acumulación para expresar, en último término, que el sujeto – Lowell-personaje, Ulises, el símbolo de la transfiguración – se encuentra atrapado en el “día a día”, incapaz de enfrentarse con las herramientas del presente a un pasado que pesa demasiado y cuyo refugio se encuentra en la palabra poética. Ya no tiene la fuerza ni la capacidad de sublimación de la figura de Aquiles. El poeta, entonces, logra reconducir el movimiento imaginario inherente a esta secuencia lírica en un proceso metapoético. Es decir, este movimiento imaginario que se muestra bajo el influjo de la presión psicológica va incorporando temas y motivos que la imaginación manipula para llevarlas navegando por el río de las palabras hacia su desembocadura en el mar – el final que profetiza –, la muerte. Este proceso queda muy claro a lo largo de la secuencia, permitiéndose incluso un último guiño intencionado al final de la misma en la utilización del poema final, “Epilogue”: “Those blessed structures, plot and rhyme – / why are they no help to me now / I want to make / something imagined, not recalled?”.

El poema “Unwanted” muestra abiertamente la influencia irradiadora del libro *Life Studies*. Tengamos en cuenta que dieciocho años separan *Day by Day* de *Life Studies*. “Unwanted” es un poema plagado por los temas recurrentes de la poética lowelliana, hilvanados en este libro por la estrecha relación entre el suicidio y las tendencias autodestructivas con los procesos poéticos, así como las reflexiones metatextuales en torno al punto de vista relacionando la poesía con la pintura y la fotografía. Todo ello sitúa al hablante lírico en perspectiva distanciada de tal forma que la ironía va constantemente envolviendo el discurso consiguiendo espacio para la manipulación. Los poemas que conforman *Day by Day*, y “Unwanted” es un ejemplo de ello, son altamente reveladores de la interpretación estética de la existencia que tenía Robert Lowell. A medida que el lector profundiza en su lectura, aparece que poco o nada es gratuito en la secuencia poética.

Si observamos de cerca el poema “Unwanted” detectaremos de nuevo una asimetría entre la violencia temática sobre la yoidad como objeto de análisis y la templanza del tono utilizado. Asimismo, según observamos anteriormente, Lowell juega con una estratégica acumulación de la información sobre todo desde *Life Studies* en adelante. La primera estrofa del poema conecta el alcoholismo con la escritura. Pero de forma más interesante, el último verso hace resurgir la autorreferencialidad de su propia escritura insertándose conscientemente en la tradición de los poetas malditos y que Lowell introduce explícitamente en su elegía a John Berryman. La angustia no puede sino representarse mediante la escritura alienada. La primera estrofa dice así:

too late, all shops closed –
 I alone here tonight on *Antabuse*,
 surrounded only by iced white wine and beer,
 like a sailor dying of thirst on the Atlantic –
 [...]
 yet in this tempting leisure,
 good thoughts drive out bad;
 causes for my misadventure, considered
 for forty years too obvious to name,
 come jumbling out
 to give my simple autobiography a plot.

En la introducción al apartado correspondiente al análisis de *77 Dream Songs* de John Berryman, aludíamos a la relación intertextual establecida entre esta secuencia y algunos poemas de diversos libros de Lowell. En este poema encontramos un ejemplo relacionado con la novela inconclusa de Berryman, *Recovery* (1973). Múltiples ejemplos pueden citarse; elegimos el siguiente:

The worst minus-strokes were those you gave yourself all the time; in the case of the alcoholic, Disgust and Rejection internalized as Shame and Guilt. I can't win. Everybody hates me, I'm no good, I'll never get back on the boat, might as well drink myself to death, poor fellow, never had a chance or if so, blew it, see you Downstairs, so long everybody, death of the nearest animal, meant no harm, just *worthless* – Okay?
 Severance embraced it hook line and sinker. (Berryman 1973: 28)

Este proceso evoca aquellas palabras de Snodgrass en *After Images* donde hacía referencia al peso de las madres en las vidas de estos poetas. Incluso Robert Lowell en este poema (segunda estrofa) hace referencia a este hecho de forma perturbadora y situando estratégicamente los dos campos semánticos predominantes en el poema, representados por el adjetivo “unwanted”, el verbo “consume”, o bien el adjetivo “consumingly”. Los versos en cuestión dicen así: “I read an article on a friend, / as if recognizing my obituary: ‘Though his mother loved her son consumingly, / she lacked a really affectionate nature; so he always loved what he missed.’ This was John Berryman’s mother, not mine.” El verbo “missed” que conecta con el adjetivo “unwanted”, es uno de los términos clave conceptualizados por John Berryman y elaborado estéticamente en lo que damos en llamar su “rhetoric of delusion” cuyo eje es su concepto de la “desposesión”. En este poema Robert Lowell está reelaborando diversos temas bajo la presión de esa retórica, temas que se concretan fundamentalmente en la relación entre escritura y alcoholismo, la triple relación entre su madre, su psiquiatra (Dr. Merrill Moore) y el hablante lírico, su padre, y su mujer. Además, retoma el mito de Prometeo, la culpa, y finalmente, en conexión con la primera estrofa, la última realiza tres interrogaciones retóricas seguidas donde conecta la escritura con la enfermedad – lo Otro – y el espacio físico con el psíquico en relación con la inmensidad íntima cuya elaboración veíamos en toda su complejidad en *Life Studies*.

La descripción de la triple relación entre la madre, el psiquiatra y el hablante lírico – conciencia inquisidora – muestra abiertamente toda la perturbación de la que es capaz, potenciado por la asimetría entre el tono apaciguado y la violencia de lo que está presentando en el texto:

Dead he [Dr. Merrill Moore] is still a mystery,
once a crutch to writers in crisis.

I am two-tongued, I will not admit
 his Tennessee rattling saved my life.
 Did he become mother's lover
 and prey
 by rescuing her from me?
 He was thirteen years her junior. . .
 When I was in college, he said, 'You know
 you were an unwanted child?'
 Was he striking my parents to help me?
 I shook him off the scent by pretending
 anyone is unwanted in a medical sense –
 lust our only father. . . and yet
 in that world where an only child
 was a scandal –
 unwanted before I am?

That year Carl Jung said to mother in Zurich,
 'If your son is as you have described him,
 he is an incurable schizophrenic.'

En este pasaje es observable que la descripción orbita en torno al adjetivo “unwanted”. Llama la atención el humor que despliega en la descripción del psiquiatra, que en unos versos anteriores describía como “had unpresentable red smudge eyebrows, / and no infirmity for tact”, jugando posteriormente con el adjetivo que le obsesiona a través del resonante prefijo /un/.

La siguiente estrofa recupera el pasado hasta el año 1916, cuando se menciona la ausencia del padre por encontrarse trabajando en alta mar. Desde aquí, se produce un desplazamiento hacia la figura de la madre que por entonces se encontraba embarazada portando al propio Robert Lowell. Estos versos siguen el tema que el título del poema invoca. El nacimiento viene relacionado con la culpa, tal como muestran los siguientes versos de la séptima estrofa: “mother with child / in one house with her affectionate mother-in-law, / unconsuming, already consumptive. . . / bromidic to mother. . . Mother, / I must not blame you for carrying me in you”. Estos versos sirven de antesala a un ataque directo a la vida monótona, rutinaria e inútil de la madre, comparándola con las mujeres que Lowell tuvo, en unos versos que se repiten en la

penúltima estrofa: “One thing is certain – compared with my wives, / mother was stupid” y “She was stupider than my wife. . .”

De esta forma, observamos una constante fluctuación temporal que depende tanto de la actividad de la memoria como del fluir mental del hablante lírico. Pero este proceso expresivo está calculado. Esto implica un constante cambio de perspectiva que en esta estrofa viene indicado tipográficamente por los puntos suspensivos dejando un espacio vacío, un psiquismo que se apoya en la acumulación de significados creados en estrofas anteriores. Así, esta penúltima estrofa se concentra en una anécdota que aparece como importante en el imaginario del hablante lírico por la extensión que le dedica conformándose como histrión mediador entre la autofabulación y la experiencia vital. Veámos cómo en la estrofa donde hace referencia al padre únicamente utiliza el espacio de medio verso, “In 1916 / father on sea duty”, e inmediatamente enfoca el objeto de su crítica “mother with child”. Cuando vuelve a referirse al padre lo hace indirectamente a través de la madre y nunca menciona su nombre explícitamente: “she saw her husband as a valet see through a master”. El hablante lírico se apropia de la voz de la madre introduciendo su propia perspectiva, incluso reproduciendo entre comillas algunas palabras de ella.

A lo largo del poema se va filtrando la imaginación adulta que sutilmente va manipulando el mensaje a medida que lo codifica. Si retomamos la penúltima estrofa observamos esta técnica que concentra el cambio de perspectiva, el tono calmado y la violencia de la escena que confronta al niño y la madre donde la imaginación del hablante lírico ahora se sitúa en un puente mediador entre la mente del niño y la del adulto, a su vez, sugiriendo una serie de asociaciones que posibilita la acumulación de significado intertextual. Es el lector, entonces, el que se ve abocado a asociar el yo poemático que se impone en este final de poema con la leyenda de Prometeo – un *Prometeus Bound* incapaz de liberarse de su soga – asociación que viene en gran medida de la

mano de la perturbadora caracterización de la imagería cristiana, sobre todo en “anorexia Christ” (tal vez un guiño irónico entre la religión cristiana y la mitología “pagana”, donde la anorexia contrasta con el sobrepeso de Lowell identificándose con la figura de Ulises):

She was stupider than my wife. . .
 When I was three months,
 I rocked back and forth howling
 for weeks, for weeks each hour. . .
 then I found the thing I loved most
 was the anorexia Christ
 swinging on Nellie’s gaudy rosary.
 It disappeared, I said nothing,
 but mother saw me poking strips of paper
 down a floor-grate to the central heating.
 ‘Oh Bobby, do you want to set us on fire?’
 ‘Yes. . . that’s where Jesus is.’ I smiled.

La última estrofa estructurada en torno a tres interrogaciones retóricas proyecta un nuevo cambio de perspectiva desplazando el punto de vista hacia un presente donde “Lowell-adulto” reflexiona en conjunción con uno de los temas centrales del libro sobre la relación entre la enfermedad y el arte. Esta estrofa retoma circularmente las ideas de la primera estrofa del poema y así también la perspectiva, y que concluía con el verso “to give my simple autobiography a plot”. Pero también, a través de estas interrogaciones, se están concentrando los temas fundamentales tanto del poema como de la secuencia.

La primera interrogación retórica, “Is the one unpardonable sin / our fear of not being wanted?” cohesiona gramaticalmente con todos los términos que contenían el prefijo /un/ a través de “unpardonable”. A su vez, cohesiona en el nivel léxico a través de “not being wanted”. “Unpardonable sin” sugiere una conexión entre su caso, la preocupación individual, y la proyección universal en el pecado original en una reactivación estetizante del legado de los “filósofos de la sospecha”. La segunda interrogación conecta con la poética del espacio elaborada

en *Life Studies* y que, según veíamos, el espacio físico adoptaba la geometría y las características del espacio psíquico. De nuevo aparece un adjetivo con prefijo negativo: “For this, will mother go on cleaning house / for eternity, and making it unlivable?” En la última interrogación Lowell realiza una reflexión que entronca con la tradición de la cura por la palabra desde las *Confesiones* de San Agustín: “Is getting well ever an art, or art a way to get well?”

Dos poemas importantes de esta secuencia retoman el tema del poema “Death from Cancer” (*Lord Weary’s Castle*): “Grass Fires” y “Phillips House Revisited”. Phillips House es el hospital en Boston donde murió el abuelo de Robert Lowell, así como el lugar donde Lowell fue internado por una crisis depresiva. Todo ello invoca la conceptualización de “return”, así como la recaptación del mito de Prometeo, la intertextualidad con el poema clave “Skunk Hour” en un proceso de acumulación de significados míticos.

El énfasis en la conceptualización de “return” permite a la memoria recaptar escenas, imágenes, situaciones, objetos, incluso símbolos de profunda incidencia en su sistema imaginario. En esta revisión del pasado y su posterior actualización era indispensable invocar la figura del abuelo Winslow cuando ahora Lowell tiene una edad similar a la de su abuelo desde la perspectiva de los cuarenta años (“But these forty years grandfather would insist / have turned the world on its head - / their point was / to extinguish him like a stranded crab”), así como la visión acumulativa de la construcción de este personaje en sus poemas desde los primeros libros, sobre todo en relación con “Death from Cancer” y sus múltiples versiones. Un poema que sugiere vías de conexión con “Memories of West Street and Lepke” (*Life Studies*). Los símbolos del invierno y del hielo presiden el proceso retrospectivo¹⁹³:

¹⁹³ Recordemos, asimismo, la relación entre los símbolos del frío, los procesos creativos, y la personificación de la historia, a lo largo de la obra de Lowell, especialmente en *History*.

A weak clamor like ice giving. . .

Something sinister and comforting
 in this return after forty years' arrears
 to death and Phillips House. . .
 This irreverent absence of pain,
 less than the ordinary that daily irks –
 except I cannot entirely get my breath,
 as if I were muffled in snow,
 our winter's inverted gray sky
 of frozen slush,
 its usual luminous lack of warmth.

El poema titulado “Grass Fires” versa sobre los símbolos que envuelven el mundo de su abuelo Winslow más que sobre la persona del abuelo directamente. El concepto predominante es “inextinguishable roots” en relación tanto con el abuelo como con la casa del abuelo como extensión de su espacio vital (recordemos, uno de los temas centrales en *Life Studies*), frente a la inocencia del niño (nieto-Robert Lowell) que juega con el fuego representando el papel “inocente” de Prometeo condenado por Zeus. El poema concluye con la incapacidad de sobreponerse a esa influencia sobre su imaginario: “I – / really can do little, / as little now as then, / about the infernal fires – / I cannot blow out a match”.

6.2 Turning to the *Arnolfini Marriage*.

La pintura es el arte de la luz por excelencia. Un arte por el que Robert Lowell mostró un gran interés a lo largo de toda su vida. Ya habíamos visto la interacción entre poesía y pintura en algunos poemas de Lowell como el interés que mostró por Rembrandt y la figura de Bathsheba, o recordemos el poema “*Charles V by Titian*” o su interés por Rembrandt en *Notebook*, retomado en *History*. Pero es en *Day by Day* donde Lowell realiza una intensa propuesta que no sólo presenta la relación entre la poesía, la pintura y la fotografía, sino que a

través de la imaginación y sofisticada técnica muestra toda una comprensión y una cosmovisión estética. Los pintores que pueblan el imaginario de forma explícita proyectado en *Day by Day* son fundamentalmente Jan Van Eyck con *The Arnolfini Marriage* (*Jóvenes esposos* o *El matrimonio Arnolfini*), y Vermeer, especialmente con una secuencia que incluye *El oficial y la joven que ríe*, *La joven del aguamanil*, *La mujer del laúd*, *Alegoría de la pintura*, y *Mujer leyendo una carta*.

Nos centraremos aquí en el retrato nupcial *The Arnolfini Marriage* y el poema “Marriage” de Robert Lowell¹⁹⁴. Sin embargo, antes quisiéramos incidir en la importancia del sofisticado concepto de transformación que se viene trabajando a lo largo de las tres partes que componen *Day by Day*. Se trata de un concepto en profunda relación con la intensidad luminosa. La luz contiene el poder de la transfiguración. Lowell conoce las posibilidades de control de la luz, de tal manera que en el proceso de proyección de la luz mental sobre el objeto, el recuerdo, la vida, se realiza un dibujo, una interpretación, una traducción, una metamorfosis del ser. Desde esta perspectiva romántica, el poema es una revelación. Un concepto que retoman los teóricos de la poética de lo imaginario como Gaston Bachelard. Si seguimos a George Steiner, diremos que un recuerdo es una traducción. La poesía, la pintura y la fotografía, revelan así paisajes mentales tendidos y matizados por ejes cronotópicos. Son artes que pueden realizar registros de la memoria, pero recordemos aquel verso de Lowell, “persistence is extinction”, ya que desde el inicio el estado anímico con el que nos acercamos a una obra de arte varía.

El retrato de los *Jóvenes esposos* de Jan Van Eyck al que hacemos referencia corresponde al retrato nupcial de Juan Arnolfini, comerciante de Luca y residente en Brujas, y de su esposa Juana Cenami. Se trata de una tabla fechada en 1434. Los estudiosos de este pintor han destacado

¹⁹⁴ Incluimos una ilustración del cuadro analizado, “Jóvenes esposos”, de J. Van Eyck en el apéndice al final de la presente investigación.

en esta tabla la dilatación lírica y la búsqueda de trascendencia, así como la creación de un clima metafísico. Queremos destacar en relación con la mirada lowelliana la proyección de lo que hemos venido en llamar la inmensidad íntima en un proceso que combina el movimiento con la permanencia. Asimismo, resaltamos el balance conseguido entre la proliferación de detalles físicos y la mirada silenciosa y profunda: un silencio que contiene todo el misterio y todo el significado del embarazo, del nacimiento.

El poema titulado “Marriage” de Robert Lowell se estructura en dos partes. La primera se concentra sobre el matrimonio entre Lowell y Caroline Blackwood, así como sobre el embarazo de ésta, un hijo que llamarían Sheridan. La segunda parte se enfoca sobre el cuadro de Van Eyck. Sin embargo, la conexión mental de Lowell entre lo que es ahora su familia cuyo recuerdo es retratado en una fotografía, y el cuadro del pintor, se efectúa desde el inicio del poema:

We were middle-class and verismo
 enough to suit Van Eyck,
 when we crowded together in Maidstone,
 patriarch and young wife
 with our three small girls
 to pose in Sunday-best.
 The shapeless comfort of your flowered frock
 was transparent against the light,
 but the formal family photograph in color
 shows only a rousing brawn of shoulder
 to tell us you were pregnant.

Even there, Sheridan, though unborn,
 was a center of symmetry;
 even then he was growing in hiding
 toward gaucheness and muscle –
 to be a war –
 chronicler of vast inaccurate memory.
 [...]

Este pasaje recoge una escena autobiográfica que también fue registrada en una fotografía. La mirada fotográfica de Lowell provoca el desencadenamiento del proceso mental. Existe cierta fluctuación en esa mirada. Pero la mente ya está procediendo a construir la analogía entre la

escena familiar y el cuadro en cuestión: “patriarch and young wife”. La mente proyecta su luz sobre la escena: “The shapeless comfort of your flowered frock / was transparent against the light”. El diseño espacial preside el recuerdo: “Even there, Sheridan, though unborn, / was a center of symmetry”. De esta forma, Lowell está sentando las bases para proceder a la analogía que progresará hacia un desplazamiento que desembocará en una revelación, tal vez una profecía.

A pesar de la extensión, vale la pena observar la segunda parte del “díptico” en su totalidad:

II

I turn to the *Arnolfini Marriage*,
and see
Van Eyck’s young Italian merchant
was neither soldier nor priest.
In an age of Faith,
he is not abashed to stand weaponless,
long-faced and dwindling
in his bridal bedroom.
Half-Jewish, perhaps,
he is freshly married,
and exiled for his profit to Bruges.
His wife’s with child;
he lifts a hand,
thin and white as his face
held up like a candle to bless her. . .
smiling, swelling, blossoming. . .

Giovanni and Giovanna –
even in an age of costumes,
they seem to flash their fineness. . .
better dressed than kings.

The picture is too much like their life –
a crisscross, too many petty facts,
this bedroom
with one candle still burning in the candelabrum,
and peaches blushing on the windowsill,
Giovanni’s high-heeled raw wooden slippers
thrown on the floor by her smaller ones. . .
dyed *sang de boeuf*
to match the restless marital canopy.

They are rivals in homeliness and love;
her hand lies like china in his,
her other hand
is in touch with the head of her unborn child.
They wait and pray,

as if the airs of heaven
 that blew on them when they married
 were now a common visitation,
 not a miracle of lighting
 for the photographer's sacramental instant.

Giovanni and Giovanna,
 who will outlive him by 20 years. . .

El eje del poema gira en torno a la inscripción del yo que realiza Robert Lowell en una asimilación entre la escena del cuadro y la escena del pasado personal que invoca la memoria del hablante lírico, un recuerdo que quedó plasmado en una fotografía. El proceso es ciertamente complejo. El mismo Van Eyck se preocupó por inscribir su presencia en el cuadro, hecho que queda registrado tanto por la inscripción que se encuentra en la parte superior del espejo, “Johannes de Eyck fuit hic (1434)”, como su leve presencia detrás del “reflejo” en el espejo del plano anterior de las zonas más iluminadas del matrimonio, al fondo. Sin embargo, el enfoque de Lowell en esta segunda parte del poema menciona explícitamente que la asimilación va a ser realizada en relación con la pareja. Por tanto, observamos una función inicial de registro lírico que realizan tanto el pintor como el poeta. Un registro que se aplica a una escena en la que se autoinscriben dejando testimonio de su presencia. Aquí radica cierta función histórica, ya que la pintura funciona como garante o testimonio de la oficialidad del matrimonio al igual que la fotografía tal como expresaba en el verso aliterativo “the formal family photograph”.

De esta forma, la segunda sección del poema se inicia con un verbo de múltiples acepciones, ya que puede aplicarse a un movimiento tanto físico como imaginario implicando, especialmente en este último caso, la idea de cambio o transformación: “I turn to the *Arnolfini Marriage*”, seguido por un verbo que comienza un verso cortado a través de un encabalgamiento que realza el verbo perceptivo “see” en referencia tanto al ojo físico como al ojo mental. Desde aquí la descripción se enfoca en el marido a quien describe a partir de la negación que cambiará

hacia la afirmación en un brusco salto temporal: “Van Eyck’s young Italian merchant / was neither soldier nor priest. / In an age of Faith, he is not abashed to stand weaponless [...] Half-Jewish perhaps, / he is freshly married”. El material biográfico de Lowell salta a la vista en la elección de estos versos. Recordemos que Lowell se congratulaba en autodefinirse en relación con su ascendencia como “medio judío”, una posición donde le gustaba situarse en un margen dentro del espacio de la sociedad aristocrática de Nueva Inglaterra contra la que reaccionaba. También le servía como otro identificador con quienes consideraba sus más allegados dentro de círculos literarios como Delmore Schwartz, John Berryman, incluso Saul Bellow.

Por otra parte, la referencia explícita a la reciente unión matrimonial entre Caroline Blackwood y Robert Lowell se registra en el verso “he is freshly married”. El siguiente verso coincide con el *exilio* de Lowell en Inglaterra, hecho que se asimila en el verso “and exiled for his profit to Bruges” en referencia al origen italiano del matrimonio. El verso “His wife’s with child” evidentemente asimila a Blackwood con la esposa del retrato, retomando la primera parte del poema donde se enfatizaba el embarazo y el nombre de Sheridan.

A partir de aquí se acentúan las formas y los perfiles, y el efecto de la luz que convierte el cuadro en un poema. La luz contiene el poder de la transformación. Dos son las fuentes luminosas en el cuadro, la luz natural que entra por la ventana, y la tenue luz que desprende la única vela encendida en el candelabro sobre sus cabezas. Ambos efectos se reproducen en el reflejo del espejo. El poema se detiene en este proceso luminoso enfatizando, sin embargo, la luz de la vela que se asocia con el verso anterior donde se asimilaba la fisonomía del rostro del esposo con la forma alargada de la vela. En el cuadro, la esposa se encuentra frente a la ventana, y su rostro se encuentra iluminado por la luz que penetra en la alcoba, mientras que el esposo recibe una luz mucho más ténue con la mitad del rostro en penumbra: el poema se hace pintura, y la pintura, poema. Las manos cobran una función esencial en la escena, y así lo registra Lowell

con delicadeza en el poema: “Her hand lies like china in his, / her other hand / is in touch with the head of her unborn child. / They wait and pray, / as if the airs of heaven / that blew on them when they married / were now a common visitation [...]”. Se está enfatizando el aura espiritual que proyecta la posición de los cuerpos en ajustada simetría y la posición de las manos, las miradas, los inertes labios, y la luz que se posa sobre la pareja en una escena que ocupa un lugar en la memoria, en la imaginación, donde el instante se eterniza. Al final permanece el silencio: “Giovanni and Giovanna, / who will outlive him by 20 years. . .”

6.3 Jan Vermeer: La Revelación Luminosa: del Secreto Íntimo al misterio del Nacimiento.

Venimos observando que Lowell recrea a lo largo de *Day by Day* la plasticidad del arte poético. Para ello se sirve de la luz y los silencios de la pintura que invocan ecos orquestales en la mente del que observa y participa de la experiencia comunicativa. De esta forma la estética del pintor Jan Vermeer permea diversos materiales que Lowell codifica en su elaboración poética. Pero a su vez, se construyen contrapuntos que enriquecen la secuencia, bien por contraste con otras artes como la fotografía, o bien por contraste con la estética de otros pintores como las reminiscencias del grito mudo y angustiado de Francis Bacon o el arte de Rembrandt y Van Eyck.

Considerando el nivel temático, a Robert Lowell le interesa especialmente un triple tratamiento como eje estructural de la pintura de Vermeer¹⁹⁵. En primer lugar, el contraste entre las escenas interiores sobre las que se enfoca la mirada del artista y las sutiles referencias exteriores, universales (la iconografía de los mapas geográficos, por ejemplo), que no obstante

¹⁹⁵ Incluimos las ilustraciones de los cuadros de Jan Vermeer que analizamos en el presente apartado, en el apéndice situado al final de la presente investigación.

envuelven la imaginería desplegada en el cuadro en cuestión. En segundo lugar, el contraste entre la luz y la oscuridad, que conecta con el enfoque de la mirada sobre la intimidad y el secreto revelado. En tercer lugar, observamos el interés sobre el embarazo y el nacimiento en conexión con múltiples poemas de la secuencia, generando a su vez un diálogo intertextual con otros pintores que le han interesado como ha sido el caso de Van Eyck y cómo ha construido el mensaje desde una búsqueda autorreflexiva de la identidad personal y la identidad colectiva.

Por otra parte, resaltaremos en el poeta, Lowell, y el pintor, Vermeer, la facultad de proveer a sus obras de niveles reflexivos que provocan en el observador la reflexión sobre los mismos procesos de composición del texto poético o del cuadro. Ambos incluyen de forma potente y explícita a la yoidad en el proceso creativo y estético. Uno de los cuadros más explícitos en este sentido es *Alegoría de la pintura* (hacia 1666-1667), una obra maestra cuyo mensaje contiene un intenso diálogo con otras artes como la música y la cartografía.

El cuadro que Robert Lowell invoca en el último poema de la secuencia lírica *Day by Day* lleva por título *Mujer leyendo una carta* (hacia 1662-1664) de Jan Vermeer. Un cuadro que comparte múltiples niveles y efectos estéticos con otros del mismo autor como *Mujer del laúd*, *El oficial y la joven que ríe*, o *Alegoría de la pintura*. Sin embargo, los cuadros que posan la mirada sobre la mujer embarazada como figura central son *La mujer del collar de perlas*, *La mujer de la balanza* y *Mujer leyendo una carta*. Desde esta perspectiva, observamos nuevamente la reflexión lowelliana desde el arte teñido de matices autobiográficos y el estudio y búsqueda de la identidad que desde la intimidad y el secreto se abre hacia planos y ángulos amplios para hacerse partícipe de lo universal:

Epilogue

Those blessed structures, plot and rhyme –

why are they no help to me now
 I want to make
 something imagined, not recalled?
 I hear the noise of my own voice:
The painter's vision is not a lens,
It trembles to caress the light.
 But sometimes everything I write
 with the threadbare art of my eye
 seems a snapshot,
 lurid, rapid, garish, grouped,
 heightened from life,
 yet paralyzed from fact.
 All's misalliance.
 Yet why not say what happened?
 Pray for the grace of accuracy
 Vermeer gave to the sun's illumination
 stealing like the tide across a map
 to his girl solid with yearning.
 We are poor passing facts,
 warned by that to give
 each figure in the photograph
 his living name.

“Epilogue” parte de una triple reflexión en torno a las tres artes a las que venimos haciendo referencia, la poesía, la pintura y la fotografía. Pero siguiendo la característica formal e imaginaria de Lowell, desde la reflexión sobre su propia poesía y específicamente sobre la actualización de la presente secuencia lírica, provoca en el lector la reflexión sobre el arte poético en general. Por otra parte, se trata de un tipo de escritura poética que tiene la facultad de transfigurar al lector en observador siguiendo el proceso de poeta y lector como “dios voyeur” que observa desde su rincón privilegiado el mundo íntimo del ser o del objeto observado. Una fórmula de transgresión que analizábamos con motivo de la poética del espacio en *Life Studies* en relación con la pintura de Francis Bacon. La serenidad y magia concentrada en este poema junto a la función circular en la secuencia se proyecta desde el sistema imaginario desplazando la mirada de Aquiles hacia la de Ulises. Desde esta perspectiva también resulta pertinente una

variación en nuestro discurso crítico que nos dispone a la reflexión metateatral que despliega Próspero en “Epilogue” al final de *The Tempest*.

Una de las reflexiones centrales del poema de Lowell se posa sobre los tipos de registro que actualizan de forma estética esas tres artes. Se trata, por tanto, de la invocación de la verdad estética. Una búsqueda que cohesiona la secuencia lírica titulada *Day by Day* mediante una suerte de elegía a la memoria. Robert Lowell está situando al lector-espectador en una situación comprometida: la posición del testigo que invoca la nostalgia del futuro, si pensamos en la reflexión de Roland Barthes sobre el arte fotográfico que “me *dice* sobre la muerte futura”. Desde esta perspectiva observamos una nueva conexión con las partes que componen la secuencia a partir del registro elegíaco de las muertes acaecidas de amigos y poetas, de las muertes por venir próximamente, así como de la función histórico-social de la poesía en el poema “Fetus”, por ejemplo. Un poema que reflexiona sobre diversas imágenes fotográficas, entre las que se incluye la fotografía de prensa: “The convicted abortion-surgeon / and his Harvard lawyers are Big League, / altruistic, unpopular men lost in the clouds / above the *friendly* municipal court” (“Fetus”)¹⁹⁶.

Por tanto, el título del poema “Epilogue” posee una función estructural. El poeta despliega una mirada crítica sobre sí mismo. Una mirada que se convierte en reflexión en una continuación del tono predominante en la secuencia. Mencionemos que cada arte posee su valor en sí mismo y que comunican de forma diferente. La autocrítica, por tanto, en los primeros versos del poema que inscriben la presencia, el cuerpo, de forma potente, cohesiona con el verso “I prey for

¹⁹⁶ Este poema recoge el juicio contra el cirujano (Dr. Kenneth C. Edelin) quien realizó un aborto a una niña de trece años. En el poema, el adjetivo “friendly” hace referencia a la levedad de la sentencia. La mirada crítica se dirige aquí contra el doctor y su abogado, especialmente en su aparición en la fotografía del *Boston Globe*, sonrientes tras la decisión del jurado.

memory” (“Turtle”) o bien “I must borrow from Walt Whitman to praise this night” (“Shadow”) para progresar hacia el contraste con las primeras estrofas del poema “Shifting Colors”:

I fish until the clouds turn blue,
weary of self-torture, ready to paint
lilacs or confuse a thousand leaves,
as landscapists must.

My eye returns to my double,
an ageless big white horse,
slightly discolored by dirt
cropping the green shelf diagonal
to the artificial troutpond –
unmoving, it shifts as I move,
and works the whole field in the course of the day.

Por tanto, interpretaremos los versos de “Epilogue” como una formulación paradójica más que una contradicción. Las tres artes, pintura, fotografía, y poesía, en efecto comunican de forma diferente, pero se activan en la imaginación. La mente recibe la información y los sentimientos reaccionan, pero a su vez, proyecta su luz sobre el proceso artístico. De esta forma, el verso “unmoving, it shifts as I move” ilustra esta idea. Leemos entre las líneas de la paradoja expuesta en “Epilogue” que Lowell acaso ha fluctuado entre esos procesos que define como “imagined” y “recalled”. Aquí tendremos en cuenta, independientemente de la proximidad subjetiva entre el mensaje y el hablante lírico, que no debemos confundir al autor con el hablante. La presencia de Lowell es potente dada la acumulación de material artístico y biográfico que instaura en el espacio poético. Este es un logro del artista, particularmente conseguido a través de ese tono meditado y reflexivo. *Day by Day* es así una profunda reflexión sobre la importancia de la luz en los procesos estéticos. Y el maestro de la luz es, sin duda, Jan Vermeer.

En el cuadro *Mujer leyendo una carta* el motivo central de la carta y el mapa en el trasfondo nos permite ir entrando en el mundo interior de la mujer embarazada. El blanco y azul recrean con delicadeza el espacio psicológico proyectado hacia los mapas interiores de la mujer

que lee. Al fondo se adivinan formas que paulatinamente van encajando en ese espacio interior recreando una significativa coordinación. La figura de la mujer no sólo dialoga consigo misma en el espacio íntimo de la alcoba, sino que se funde con el mensaje exterior que progresa en la luz desde el flanco izquierdo (posición del espectador) en un intenso blanco luminoso para irse haciendo más ténue a medida que se desplaza hacia el flanco derecho, hacia los interiores de la habitación.

El desarrollo de la reflexión sobre la duración, la permanencia, contiene un profundo proceso: el fluir temporal que se consigue detener en la escena íntima, cotidiana. Este tiempo esencial de la presencia hace visible el universo que subyace al gesto, a una leve sonrisa matizada por la luz que penetra en la escena. A Lowell le interesa la serenidad del instante que capta el color contemplativo de Vermeer. La luz resalta la meditación que se refugia en el interior tanto de la habitación como de la persona retratada. Pero a su vez, invita a que el mundo exterior descansa sobre esa intimidad. Un exterior cuyo mensaje viene de la mano de la luz. Se trata de un mensaje que Lowell resignifica en su poesía. Los mapas iluminados que forman parte esencial del mensaje pictórico reflejan y refractan el mapa interior de los personajes. Esto implica que cada vez que nos acercamos a uno de estos cuadros descubrimos nuevas dimensiones espaciales y temporales. Esta es, por tanto, la estética de los procesos que desarrolla Lowell en *Day by Day*.

6.4 Endgame.

Day by Day es un poemario que desprende sinceridad. Tal vez esta sinceridad fue uno de los motivos de preocupación de las personas que se vieron afectadas en su intimidad en estos últimos poemas de Lowell. Pero también es un libro que recoge un profundo dolor y sofisticados sentimientos de culpabilidad. Lowell se ha referido en diversas ocasiones a la conciencia de ese dolor que se ha autoinfringido y que ha proyectado a los demás a lo largo de su vida. Por otra parte, la multiplicidad de elegías que envuelven *Day by Day* muestran numerosas claves del funcionamiento de su imaginario, y cómo no, de su sabiduría reflexiva. En algunos casos esas elegías poseen referentes muy concretos, personales, como en “To Mother”, “To Frank Parker”, “For John Berryman” o a su familiar Harriet Winslow en “Endings”. En otros casos, encontramos motivos elegíacos insertos en poemas como en “Turtle” en una elegía a la memoria, “I prey for memory”, encarnada en el símbolo de la tortuga, o bien “Shifting Colors” con versos que sugieren procesos poéticos desarrollados en *Near the Ocean*: “I see / horse and meadow, duck and pond, / universal consolatory [...]”. Precisamente en “Turtle”, el poema posee una estructuración en torno a la culpa y la pesadilla, y los versos entrecomillados funcionan como una voz del subconsciente que se desdobra y personifica para tomar la forma de un recuerdo obsesivo que persigue al yo.

Aquí radica la razón metodológica y estructural de analizar *Day by Day* al final de nuestra investigación, cuando es un libro altamente elegíaco, nutrido por diversos elementos de lamento, resignación, dolor y culpabilidad, que recoge de forma ejemplar los procesos poéticos que activa Lowell, desde la utilización de la secuencia poética hasta la expresión del trasfondo mítico de la vivencia cotidiana. Un libro que enlaza profundamente con *Life Studies* y que invoca múltiples materiales y procesos poéticos de otros libros anteriores, como el énfasis en la mirada crítica,

plástica y fotográfica, como puente entre el ojo interior y el ojo exterior de *For the Union Dead*, o la peculiar mirada histórica y alternativa donde la yoidad se autoinscribe para diseñar un proceso emersoniano donde lo personal tiene significado universal en *History. Day by Day* es un libro que entabla un denso y profundo diálogo con el lector, un poemario de esencia autoelegíaca que el tiempo se ha ocupado de situar en su justo lugar: poemas de retornos y rupturas, una secuencia profética.

7. *LOWELLIZING THE WORLD*: CONSIDERACIONES FINALES.

El presente proyecto había comenzado con unas reflexiones iniciales en torno a la estrecha relación romántica entre mito, sueño y poesía a partir de la cosmovisión de Jorge Luis Borges, ejemplificada en la obra de dos autores esenciales en el imaginario cultural de occidente, William Shakespeare y John Milton. Para ilustrar este proceso desde el enfoque de la poética de Robert Lowell, nos hemos dirigido a la obra y pensamiento de dos poetas decisivos a partir del marco de la segunda posguerra, John Berryman y Ted Hughes.

Nos propusimos el objetivo de analizar los procesos de construcción del sistema imaginario de Robert Lowell desde una encarnación en el *chorus* shakespeariano como intérprete y guía imaginario. Esto ha implicado la realización de una profunda investigación que pasa fundamentalmente por detectar, comprender, analizar, y explicar el funcionamiento del mito en la *modernidad*, sus contradicciones, modulaciones, transformaciones, y la construcción y desconstrucción de la yoidad, a lo largo de una obra tan vasta y compleja como es la obra poética de Robert Lowell. A su vez, ha sido necesario analizar cómo se conjugan estos mitos predominantes con los núcleos poéticos de la obra en cuestión y su cotejo contra poéticas desarrolladas en marcos contemporáneos.

Es evidente que el desarrollo del mito no surge aislado o descontextualizado, sino que se construye y desconstruye, reescribe, sintetiza o amplifica, junto a toda una serie de procesos poéticos activados en la creación. Desde esta perspectiva, el mito funciona como hilo conductor o referente, fluctuando, y dependiendo acaso de diversas variables en estrecha conexión con

recurrentes símbolos y núcleos poéticos. Únicamente un cuidadoso estudio ha permitido detectar la relativa homogeneidad – plagada de contradicciones – de este movimiento de profunda incidencia psicológica siempre en función de esos núcleos poéticos a los que hemos hecho referencia.

Desde aquí, a nuestro entender, debe partir el serio acercamiento a la obra de Robert Lowell, cuyos mecanismos imaginarios proyectados en los textos llegan a revelar sorprendentes consecuencias de tal forma que no debe obviarse cómo ciertas obras muy diferentes, de diversa índole y estilo completamente dispar, poseen sin embargo importantes lazos analógicos. Un importante ejemplo de ello es la obra que hemos venido en considerar como el libro decisivo en la poética de este autor cuando estalla el gran acorde de la poética lowelliana, *Life Studies*, que supuso una importante ruptura, pero también una confirmación. Una ruptura respecto al desarrollo estilístico que había venido elaborando en su obra temprana, donde luchaba por localizar los esquemas religiosos, míticos, y tradicionales en una mente y un alma oceánica, rebelde, incluso violenta en función de la búsqueda de absolutos. Una persona, Robert Lowell, que se enfrentaba a todo el peso de la tradición religiosa de Nueva Inglaterra en el seno de una familia de Boston *pública*, aristócrata, cuyos antepasados conllevaron un cierto peso histórico (incluso literario, si consideramos el papel desarrollado por los “Boston Brahmins”, entre los que contamos a James Rusell Lowell). También supuso una confirmación desde el punto de vista de la activación de estrategias que Lowell ha ido paulatina y progresivamente mejorando y puliendo. Asimismo, la superación de sus continuas depresiones y crisis de diversa índole ha ido dejando huellas poéticas de gran interés en una demostración de una gran fuerza de voluntad y tenacidad, cuya última consecuencia es la confirmación del arte.

Aquí radica, por tanto, el inasible concepto que Lowell tenía sobre el mito. Para él, el mito no se dejaba encajonar o etiquetar, no permitía que se sacralizara ni se separara de la vida

cotidiana. En cambio, Lowell concebía el mito como uno de los mecanismos esenciales inherentes al ser humano, y por tanto de la existencia cotidiana. Para este autor, los dioses clásicos, los semidioses, los héroes, además de realizar grandes actos, cometían errores, se enfadaban, se alegraban, jugaban, en definitiva, eran personificados porque también ellos debían sufrir el peso de la convivencia con el día a día. Y aquí leemos a Ovidio en Lowell. La cólera de Aquiles ya no es tanto una furia sino un sentimiento de locura, un sentimiento más cercano a la creación artística que acompaña al tradicional canto de la Musa, una interpretación donde el poeta reescribe, amplifica o sintetiza y juega a colocarse en la piel del otro, un proceso de transformación que desencadena la afirmación keatsiana de la creación artística. Un concepto que abre el umbral hacia un viaje por los dioses de la poesía y del arte, pero también por las personas de carne y hueso, personas que caminan, sudan, se afeitan, pero sobre todo nacen, se enamoran y mueren.

La muerte es tema estructural en la poética de Lowell. Pero no es un concepto que implique verdades o respuestas, sino caminos, eternos retornos. Esta es una de las razones por las que la elegía sea uno de los anclajes que paradójicamente permita a este poeta moverse libremente y expresar toda esa potencia y energía interior. Con el análisis de su última secuencia *Day by Day*, hemos visto la calculada transfiguración de Aquiles en Ulises, desplazando así el centro de gravedad de la conflictividad axiológica de la sublimación entusiasta a la reflexión serena. La muerte es un componente estructural de la identidad. A partir de discursos románticos como los realizados por Emily Dickinson o Walt Whitman hemos visto cómo Lowell reescribe su poética desde los procesos imaginativos provistos por la poesía, configurando, prefigurando (John Berryman), y sobre todo pensando la muerte desde ese mismo espacio. En esta investigación hemos aprendido que la muerte siempre vuelve, que la muerte forma parte de nuestras vidas, de nuestra identidad: la muerte como espacio fronterizo. La muerte vuelve recuperada por la

memoria; la memoria histórica, colectiva, individual. La muerte vuelve en forma de rostros, figuraciones que construyen lo que había sido desfigurado, estatuas, objetos sobre los que la mente proyecta su rayo luminoso, símbolos en el amplio sentido del término. Pero este proceso no debe observarse bajo prismas reductivos o excluyentes, sino bajo horizontes amplios.

De esta forma, el Romanticismo filtra la idea a través de la imaginación lowelliana de que el principio que mueve a los griegos bajo el mando de Leonidas en las Termópilas a dirigirse hacia la muerte, en palabras de Lowell “to move into position to die”, y en palabras de Emily Dickinson “we-simply-obeyed / Obeyed-a- Lure”, es el mismo principio que mueve al Coronel Shaw a dirigir su regimiento contra el fuerte de la Union hacia una muerte segura. Por tanto un espacio conflictivo entre el destino y la libertad en cuyo resquicio se construye la identidad del *Hero Demens*, proyectando esa visión al contexto de la sociedad norteamericana de mediados del siglo veinte.

Esta trayectoria ha conformado una de las bases estructurales de nuestro método analítico. A partir del principio esencial de pertinencia literaria, este método se ha visto modulado por la identificación de los sentimientos expresados en los poemas y la forma en que se muestran al lector. Desde aquí, la poética de Lowell ha indicado los caminos por tomar. Una de las vías de conocimiento principales se establece en la revisión de la tradición cultural y literaria de la América colonial. En este espacio se realiza una revisión no sólo de la historia, sus dinámicas, y procesos, sino también del mismo concepto de Historia. Un concepto sobre el que Lowell ha pensado a lo largo de toda su vida y sobre el que nos ha hecho pensar a nosotros. Este espacio que comparte con poetas contemporáneos como John Berryman y Ted Hughes, ha establecido el punto de partida de nuestra reflexión para ver cómo se piensa América y cómo se construye la yoidad en el siglo veinte. Aquí hemos desarrollado nuestro discurso crítico a partir de un poema de enorme importancia cultural como es “The Gift Outright” de Robert Frost. Desde la esencial

antítesis entre los conceptos de posesión y desposesión aplicados a ese triángulo epistemológico, yoidad, Eros y Tánatos, nuestro procedimiento ha sido conectar la revisión que realiza Lowell del mito y del sueño a través de la palabra poética para reconocerse en mitos colectivos. Este proceso conlleva en nuestro poeta una alta complejidad desde las continuas y profundas reflexiones metapoéticas que han confirmado a Lowell como un escritor de primera fila. A partir de la premisa de George Steiner de que “leer es comparar”, con dureza añade: “el escritor de primerísima fila añade algunas pintadas en las paredes de la casa ya erigida del lenguaje. A su vez, esas pintadas amplían las paredes y complican más si cabe los ecos que en ellas rebotan y por ellas se propagan” (Steiner 1995: 13).

Por tanto, se trata de la activación desde la reinvención de la *Ecuación Trágica* “Ser o no Ser” como acercamiento a una “hamletología” (Pérez Gallego 1976). Procesos, en definitiva, que vadeando colapsos psicológicos (“estética del método neurótico” o la construcción del *Hero Demens*), se han traducido en Lowell en la modulación y transformación de mitos con los que se ha identificado a partir de un mapa de relecturas que ha sido esencial en nuestro discurso: la anulación temporal convencional que toma como modelo la dramaturgia shakespeariana. Un viaje que nos ha transfigurado como analistas en “chorus” en esos procesos de relecturas donde se incluye al crítico y al lector. Y aquí, *Henry V* y *Paradise Lost* han conformado nuestro preámbulo, el escenario a partir del cual proceder al análisis de nuestro relato, de nuestro mapa de relecturas, siguiendo esa anulación – ucrónica en términos de Julio Cortázar – pero creando un espacio imaginario que genera un puente entre registros sociales contemporáneos y mitos clásicos vistos y sobre todo expresados a través de los ojos y la voz ventrilocua de Lowell. Evidentemente, el director de orquesta que ha ido marcando la pauta y las pulsaciones en esta “música de las ideas” (Steiner 1995) ha sido Herman Melville, un proceso complejo que nos ha inducido, como lectores, a leer en Lowell una constante reestructuración de la invocación

metaliteraria “Call me Ishmael” como punto de partida o primeros latidos en el desarrollo de nuestro viaje estético y vital. Una invocación desde la que ha fluctuado Lowell entre los dos polos reactivando esa *Ecuación* “Ser o no Ser” y su transfiguración en Apolo y Dionisos decantándose por la vertiente trágica y maniaca (Ahab, Calígula, *Hero Demens*): “el artista clásico se regocija al echar mano de este legado. Se instala en una casa amueblada de forma exuberante, cuyos espejos, por así decir, irradian la presencia de los inquilinos que le han antecedido” (Steiner 1995: 12). Y aquí el concepto de “inquilinos” es decisivo, pues invoca esos conceptos que han sido estructurales en nuestro discurso con “posesión” y “desposesión” enhebrando nuestro relato, nuestro espacio escénico.

En nuestra investigación, por encima de las divisiones impuestas por razones metodológicas, ha prevalecido la interrelación entre las partes. La ambiciosa y enorme complejidad que implica la metodología de una investigación como la que nos ha ocupado, por motivos de coherencia, nos ha llevado a realizar una profunda indagación y análisis sobre el lenguaje del arquetipo y el funcionamiento de los mitos. Esta ha sido una de las razones, por tanto, nos hemos interesado profundamente por la escritura elegíaca lowelliana. Una escritura poética que caracteriza particularmente a nuestro poeta. Un género poético que Lowell introduce en sus secuencias y que muestra su alto concepto del papel del poeta en la sociedad. También un género que le acerca a John Berryman, un poeta con quien compartió su cosmovisión y en quien quiso ver un alma gemela. Dos poetas que revolucionaron el concepto de Historia. Tanto los procesos de estratificación de la yoidad como la necesidad de inscribir su presencia en los procesos históricos les identifica como escritores que desacralizaron cánones impuestos y acercaron la poesía a las aceras y a los cafés, demostrando que se puede descentralizar desde el mundo académico.

Hemos querido ver en la obra de Lowell una transgresión y una construcción elegíaca permanente, un método donde buscarse, reconocerse, identificarse. Así, hemos centrado nuestro enfoque y análisis de la elegía en cinco secuencias poéticas de Lowell, *Lord Weary's Castle*, *The Mills of the Kavanaughs*, *Imitations*, *Near the Ocean* y *History* (como reescritura y revisión de *Notebook*), cuatro formas diferentes o ramificaciones del género elegíaco. Hemos mantenido esta perspectiva en el análisis de las otras tres secuencias poéticas, *Life Studies*, *For the Union Dead*, y *Day by Day*, ampliando el marco de análisis hacia otras cuestiones, dada su importancia en el sistema imaginario lowelliano. Este ha sido el caso, por ejemplo, del tratamiento específico de la poética del espacio en *Life Studies*.

Por tanto, el particular concepto y desarrollo del género elegíaco motivado desde una incisiva presión psicológica define a nuestro poeta como un autor prolífico, innovador, transgresor, creador, obsesivo, en lo que a este género poético se refiere. Ya nos hemos referido a cómo ha afectado a nuestra investigación el hecho de analizar poemas y secuencias de estos cinco libros bajo la óptica de una filosofía elegíaca subyacente a los mismos.

Efectivamente dos de los poemas más importantes de su primera etapa creativa son complejas elegías donde Lowell introduce temas y motivos literarios que van subvirtiendo y cuestionando el mismo género, "In Memory of Arthur Winslow" y "The Quaker Graveyard in Nantucket". Aquí Lowell además desarrolla dos de los mitos fundamentales de su obra, su abuelo Winslow como mito personal y Ahab (y la ballena blanca) como mito colectivo que extiende hacia un profundo trabajo del concepto de lo Sublime.

Hemos leído en *Imitations* una secuencia elegíaca como homenaje a la poesía del continente europeo y especialmente a la poesía en general. Una secuencia que conlleva un alto grado de complejidad debido a los procesos dialógicos, intertextuales, subjetivos, que junto a la profunda codificación de cada mensaje poético ha revelado una calculada arqueología poética. De

forma oblicua, nos ha revelado múltiples mensajes en torno al funcionamiento del sistema imaginario de Lowell, como esferas de la construcción de la identidad, el funcionamiento del mito de la guerra de Troya o el mito del Eterno Retorno como sustento de la *Ecuación Trágica* de Lowell que encuadran en los procesos desarrollados en otras secuencias. Por tanto, esta arqueología funciona según diferentes niveles cohesionados por un mito primordial que ya el primer poema, “The Killing of Lykaon”, anuncia el umbral a traspasar tanto por el autor como por el lector en una suerte de viaje poético siguiendo un modelo y una estrategia que ya utilizó en *Lord Weary’s Castle* con el poema que abre el libro, “The Exile’s Return” y que volvió a utilizar en *Life Studies* con “Beyond the Alps”.

Near the Ocean planteaba una múltiple simbología del concepto *Océano* entre la que se destacaba la función de puente geográfico o espacial y puente temporal entre el Imperio norteamericano y el Imperio romano. Según vimos en el análisis del poema “Waking Early Sunday Morning”, con la utilización de una tranquila meditación en un domingo cualquiera, el hablante lírico va extendiendo una crítica de la situación política y social de su país hacia una elegía a la tierra, donde se desprende la idea de una crisis del sistema de valores de la civilización occidental. Una relectura lowelliana de Nietzsche. Un sentimiento compartido por una gran parte de la sociedad del momento, reflejado también en la escena, el sueño, y la palabra de la época.

Cabe decir que los temas de culpabilidad e inocencia se encuentran en la antesala tanto del contexto social como del contexto cultural y literario. Hemos adoptado una expresión de Seamus Heaney (1989) para titular este apartado en torno a la recuperación de consideraciones finales. Heaney se refiere en su artículo al proceso de proyección de la yoidad sobre el exterior, idea que ilustra con la explicación de que los poemas de voz pública de Lowell no pretenden corregir ese mundo exterior, sino que son poemas que “Lowellize it instead”:

“For the Union Dead” and “Waking Early Sunday Morning” are two of the finest public poems of our time but they do not address the world in order to correct it. They Lowellize it instead, make it ring, make it a surface against which the poet’s voice strikes, is caught and thereby either amplifies itself or glances off. (Heaney, 1989 (1988): 140)

Por otra parte, *History* posee un diseño completamente diferente a estos libros retomando la escritura poética que inició en *Notebook*, partiendo del control formal y conceptual que le permitía el soneto de verso libre. Aquí Lowell ha revolucionado el soneto tradicional insertando diversas fluctuaciones de tono y registro, así como intensos y continuos cambios de perspectiva transfigurando lo que se inicia como un silogismo y se detiene con un anacoluto, o la utilización de anacronismos o información biográfica impuesta sobre material ficticio. *History* retoma de forma directa el concepto emersoniano de Historia en una codificación poética que activa simultáneamente una multiplicidad de campos culturales. El resultado es un gran mosaico elegíaco que dice tanto del tema o mensaje en cuestión como del hablante lírico que en ocasiones recuerda ciertos mecanismos de los *Cantos* de Pound y en otras ocasiones invoca los *Cantos* de John Berryman.

El diseño del cuarto y central capítulo tiene como eje el libro capital de la poética lowelliana, *Life Studies*. Hemos considerado que para un análisis serio y riguroso de este libro ha sido imprescindible la presentación y análisis en algunos casos de secuencias líricas fundamentales en el contexto de la segunda posguerra adentrándose en las siguientes décadas. La enorme vastedad de este campo nos ha obligado a acotarlo para realizar una selección en función de dos elementos. En primer lugar, la interacción con la obra y persona de Robert Lowell, razón por la que hemos dedicado un capítulo a la poética de John Berryman: “Todo acto de recepción de una forma dotada de significado, tanto en la lengua como en la música o en el arte en general, es comparativo” (Steiner 1995: 12). En segundo lugar, la importancia dentro de los sistemas y movimientos culturales del momento, así como de la continuación de ciertas corrientes

y formas que, iniciados a mediados de siglo, se ramificaron y continuaron introduciéndose en las últimas décadas del siglo veinte. Para ello hemos utilizado el ejemplo de la conexión entre *Ariel* de Sylvia Plath y *Birthday Letters* de Ted Hughes, publicados en 1964 y 1998 respectivamente. Desde nuestro punto de vista todo ello se fragua en los años que rodean la publicación de *Life Studies*. Así, *For the Union Dead* ya es una ramificación de la secuencia poética donde la presión psicológica es de naturaleza distinta al libro anterior de Lowell manteniendo a su vez múltiples elementos elgíacos desde el mismo título.

Desde esta perspectiva, hemos demostrado cómo la poética lowelliana se inserta en una visión del mundo que proviene del Romanticismo. Si hablar de Lowell implica dibujar ámbitos de conexión con T. S. Eliot, o John Berryman por ejemplo, implica fundamentalmente dibujar ámbitos de conexión con los autores que llevaron a cabo el llamado “American Renaissance”. Así, nuestra investigación se ha visto iluminada por el pensamiento crítico de M. H. Abrams, M. O. Matthiessen, M. L. Rosenthal o George Steiner. Tal vez podríamos ver en Robert Lowell un Thoreau o un Melville “moderno” agazapado en cualquier rincón de algún café en Nueva York o en Boston o en Londres, con la *Iliada* como fuente de inspiración y comprensión de un mundo urbano que se va transformando cada vez más deprisa. Los “chewed-up streets” de Nueva York han sustituido el *pond* de Thoreau y el *Pequod* de Melville. Pero el principio generador es el mismo, entender la naturaleza del hombre a través del análisis de su interior y su entorno, especialmente la recurrencia de lo que hemos denominado como *Patterns of Tragedy* en ese complejo proceso de relecturas donde leíamos a Shakespeare en Melville y a éste en Lowell.

De forma paralela, tomando como punto de partida la poética de Robert Lowell, hemos realizado una indagación en la poesía de presión psicológica como corriente fundamental recorriendo las venas artísticas de la segunda mitad del siglo veinte (como *Mainstream* en términos de Rosenthal). Hemos demostrado que en muchas ocasiones hablar de Plath, Hughes,

Roethke, Snodgrass, Guthrie, es también hablar de Lowell y de Berryman. Este hecho no se debe simplemente a que compartieron coyunturas y circunstancias afines, sino a aspectos mucho más profundos como la herencia y reelaboración de la subversión realizada por la corriente del Romanticismo, la estrecha relación entre mito y poesía, la generación de propuestas poéticas frente a lo que Steiner denominaba la *Nostalgia del Absoluto*, unidos entre otras cosas por el ansia de conocimiento, por el afán de comprensión del mundo y sus mundos particulares. También les une la problemática relación entre vida y arte, las estrategias de autorrepresentación creando poéticas enormemente complejas dada su búsqueda de autotranscendencia, así como su cuestionamiento del movimiento inmediatamente anterior, el *American Modernism* (coincidiendo aproximadamente con el periodo de las vanguardias hispánicas) especialmente desde la búsqueda de inscripción de la propia presencia en procesos de personalización. Todas estas cuestiones nos han llevado a realizar una intensa revisión de los discursos críticos que en diversos casos han dado por sentado el pesimismo o nihilismo de estos grandes autores. Esta ha sido la razón por la que hemos abarcado una parte de las corrientes estructuralistas y su superación en el llamado postestructuralismo sobre todo en las cuestiones concernientes a las estrategias de escritura autorreferencial, especialmente desde la obra de Foucault y la Nomadología de Deleuze. Sin embargo, también hemos visto que las diferentes poéticas de Robert Lowell, John Berryman, W. D. Snodgrass, Ted Hughes, Sylvia Plath, Allen Ginsberg, Anne Sexton, etc., cuestionan poderosamente la noción epistemológica del sujeto del Estructuralismo, así como sus preceptos sobre la textualidad. La observación de obras fundamentales de poetas afines a Robert Lowell, poetas que compartieron ciertas circunstancias y que escribieron libros y poemas que marcaron a una generación, nos ha llevado a incluir el análisis de algunas secuencias de incidencia directa en el contexto que nos ha ocupado. Esto ha tenido una importancia estructural fundamental, debido a que el análisis y la argumentación en torno a estos poetas ha demostrado que bajo estilísticas de

muy diversa índole subyacen mitos y arquetipos recurrentes, así como la construcción de poéticas que expresan sofisticados sentimientos de dolor y culpabilidad, de soledad y alienación. Un proceso de sonidos y silencios que ha sabido ver Ihab Hassan de forma temprana en sus discursos críticos sobre literatura norteamericana contemporánea.

Hemos profundizado en la idea keatsiana de la obra de arte como prefiguración de la realidad y su esencia como confirmación. Así, el arte es fundamentalmente una afirmación de vida. Hemos sugerido que el deseo de Robert Lowell por encontrar alternativas a las tradiciones precedentes y a interpretaciones de la existencia se encuentra subyacente incluso a sus momentos y rincones más oscuros. Obviar esto implicaría equivocar la relación de Lowell con la *modernidad*. Insistimos en la idea de que Robert Lowell, guiado por el afán de conocimiento y comprensión, dibuja una mitología personal subyacente a la vivencia cotidiana. Así, el mito como trasfondo de una inasible y dolorosa experiencia es la clave que permite traspasar el umbral de estos complejos e intrincados sistemas imaginarios bajo la codificación del mensaje poético.

Retomando nuestras palabras iniciales, hemos querido ver un importante antecedente en la obra prodigiosa de William Shakespeare, no únicamente como referente cultural esencial, sino también por el sentido orgánico de su obra, por el trabajo intenso de una secuencia Trágica donde el *day by day* se conjuga y esconde bajo los grandes temas del ser humano. Para ello se vale del mito, así como de diversas formas de lo que hemos dado en llamar presión psicológica de forma genérica en una sistemática invocación de patrones trágicos. Esta idea ha sido elaborada, a nuestro parecer, de forma enormemente esclarecedora y creativa por Ted Hughes. Por otra parte, la vaga designación de “poesía confesional” que parte de la crítica ha venido utilizando a raíz de los estudios programáticos de M. L. Rosenthal, tal vez un concepto útil en su momento, ahora sirve mejor como acepción para la historia literaria como herramienta para localizar ciertos

movimientos poéticos en la Norteamérica de mediados de siglo que como definición o mecanismo analítico.

Por tanto, nuestro discurso crítico debía variar según la pertinencia de la modulación del sistema imaginario, de la actividad coral de *Henry V* hacia el “Epílogo” de Próspero en *The Tempest* desplazando la mirada bélica hacia el romance, siguiendo con la *Ecuación Trágica* de Aquiles hacia Ulises en procesos de resignificación del *Hero Demens*:

[...]
 But release me from my bands
 With the help of your good hands.
 [...] Now I want
 Spirits to enforce, art to enchant;
 And my ending is despair,
 Unless I be relieved by prayer,
 which pierces so, that it assaults
 Mercy itself, and frees all faults.
 As you from crimes would pardoned be,
 Let your indulgence set me free.

La obra poética de Robert Lowell orbita alrededor de una constante que hemos identificado bajo los conceptos de dolor y culpa. Se trata de otro de los ejes estéticos que cruza la poesía de Lowell desde sus inicios hasta lo que puede considerarse como su obra madura. Y aquí la relectura protestante y republicana de John Milton es esencial tanto en el imaginario colectivo como en la construcción del sistema imaginario de Robert Lowell. Hemos querido ver en este proceso una serie de estrategias que han conformado una parte esencial en la construcción de su sistema imaginario.

Los caminos que han seguido los poetas de posguerra para culminar sus proyectos han sido diversos, pero la modulación de los movimientos imaginarios bajo la presión psicológica que todos ellos sufrieron, junto a la elaborada y sofisticada mirada estetizante que han aplicado a sus formas de expresión como resultado de mirar e interpretar el mundo, conlleva el hecho de que esa

expresión del dolor y la culpa ha resultado en la creación de textos extraordinarios: “In truth I seem to have felt mostly the joys of living; in remembering, in recording, thanks to the gift of the Muse, it is the pain” (Lowell, “Afterthought”, en *Notebook*, 1969).

Asimismo, hemos querido demostrar que en la obra de estos poetas subyace la idea de que el mito permea la música de las ideas. El origen de esta construcción mítica expresada a través de la palabra poética es individual, partiendo de referentes y materiales altamente personales expresado a través de núcleos poéticos específicos. Pero la finalidad es la universalización de esas instancias individuales, un proceso de búsqueda que se retoma del Romanticismo. Todo ello nos ha llevado a hablar de “construcción estética” ya que estos procesos poéticos y creativos conllevan todos los elementos necesarios, donde la imaginación proyecta su universo en el arte, para hablar de “sistema”. Esta perspectiva ha inducido a enfatizar los componentes imaginarios de la creación artística donde la experiencia del sueño ocupa un lugar predominante y siendo ésta una de las razones por las que comenzábamos nuestra investigación con Jorge Luis Borges, así como a mantener una visión relativamente positiva como interpretación de esa estética del dolor y de la culpa.

Finalmente, mencionemos que el análisis profundo de las secuencias de *Life Studies* y *For the Union Dead* nos ha llevado a *Day by Day*, donde recupera formal y conceptualmente los procesos circulares de libros anteriores. También un libro elegíaco, una secuencia casi profética o una estrategia lowelliana, una elegía a sí mismo, un sueño, pero sobre todo un homenaje en forma de elegía a la creación artística, para que este poeta pueda sentirse finalmente libre para obsesionarse con la poesía. “I used to want to live / to avoid your elegy” expresan unos versos del poema “For John Berryman” (*Day by Day*).

La elegía que no pudo evitar Robert Lowell fue la de Seamus Heaney (*Field Work*). Es interesante la forma en que Heaney nos presenta esta elegía, claramente a la manera lowelliana.

Esto responde a la idea de que existe una estilística particular que identifica y caracteriza a nuestro poeta, concentrándose acaso sobre la textura lingüística e imaginaria: ¿Quién escribe los siguientes versos, Heaney, Lowell, o Lowell a través de Heaney en un nuevo proceso de ventriloquismo? Ahí radica la magia de la poesía, del arte, una intrincada afirmación donde se asimilan las voces:

Elegy

The way we are living,
timorous or bold,
will have been our life.
Robert Lowell,

the still geranium is lit
by the lamp I write by,
a wind from the Irish Sea
is shaking it -

here where we all sat
ten days ago, with you,
the master elegist
and welder of English.

As you swayed the talk
and rode on the swaying tiller
of yourself, ribbing me
about my fear of water,

What was not within your empery?
You drank America
like the heart's
iron vodka,

promulgating art's
deliberate, peremptory
love and arrogance.
Your eyes saw what your hand did

[...]

The whole craft ringing
with an armourer's music
the course set filfully across
the ungovernable and dangerous.

And now a teem of rain
and the geranium *tremens*.

*A father's no shield
for his child –*

You found the child in me
when you took farewells
under the full bay tree
by the gate in Glanmore,

opulent and restorative
as that lingering summertime,
the fish-dart of your eyes
risking, 'I'll pray for you.'

En una carta a Ted Roethke, Robert Lowell expresó: “There’s a strange fact about the poets of roughly our age, and one that doesn’t exactly seem to have always been true. It’s this, that to write we seem to have to go at it with such single-minded intensity that we are always at the point of drowning” (Lowell en Hamilton 1983). Desde la tercera estrofa en adelante se produce un cambio de perspectiva provocado por un distanciamiento como resultado del cambio de enfoque. El yo se distancia del otro para proceder a ejercer su mirada desde una profunda asimilación poética. Así, existe una calculada elección en una reproducción del lenguaje físico y violento de Lowell: “weld”, “seay”, “ride”, “rib”, “bully”, “hammer”, “break”, “splash”, “ward”, “groom”, “thud”, o “ring”. Pero tras este procedimiento, a medida que progresa el poema hacia su conclusión, se produce un nuevo desplazamiento ahora en sentido inverso, es decir, hacia una nueva identificación ventrílocua donde el lenguaje parece reproducir la esencia marina de la naturaleza anfibia de Lowell, tal como le caracteriza en la novena estrofa a través de una interesante sinécdoque: “That hand. Warding and grooming / and amphibious”.

Un mensaje poético, la obsesión por la poesía, que también se desprende de esta elegía, un lamento sincero y profundo que destaca por la sencillez. El lenguaje es simple y directo, pero el mensaje es sofisticado y profundo. Heaney juega con información y material que enriquece el poema para el lector que o bien conozca o bien quiera conocer a ambos poetas, a ambos mundos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

I. Robert Lowell: Obras.

- (1944). *Land of Unlikeness*. Cummington, MA, Cummington Press.
- (1946). *Lord Weary's Castle*. New York, Harcourt, Brace.
- (1951). *The Mills of the Kavanaughs*. New York, Harcourt, Brace.
- (1959). *Life Studies*. New York, Farrar, Straus and Cudahy.
- (1961). *Lord Weary's Castle and The Mills of the Kavanaughs*. New York, Harcourt, Brace and World.
- (1961). *Imitations*. New York, Farrar, Straus and Cudahy.
- (1964). *For the Union Dead*. New York, Farrar, Straus and Giroux.
- (1964). *Life Studies and For the Union Dead*. New York, the Noonday Press.
- (1985). *For the Union Dead*. London, Faber and Faber.
- (1967). *Near the Ocean*. New York, Farrar, Straus and Giroux.
- (1969). *Notebook*. New York, Farrar, Straus and Giroux. [Revised and expanded edition, 1970]
- (1973). *For Lizzie and Harriet*. New York, Farrar, Straus and Giroux.
- (1973). *History*. New York, Farrar, Straus and Giroux.
- (1973). *The Dolphin*. New York, Farrar, Straus and Giroux.
- (1975). *Day by Day*. New York, Farrar, Straus and Giroux.
- (1976). *Selected Poems*. New York, Farrar, Straus and Giroux.
- (1965). *The Old Glory*. New York, Farrar, Straus and Giroux.
- (1969). *Prometheus Bound*. New York, Farrar, Straus and Giroux.
- (1961). *Phaedra*. New York, Farrar, Straus and Cudahy. [Version by Robert Lowell and Jacques Barzun]
- (1968). *The Voyage and other versions of poems by Baudelaire*. New York, Farrar, Straus, and Giroux.
- (1987). *Selected Prose*. Ed. Giroux, R. London, Faber and Faber.

Ensayos y artículos que no recoge Robert Giroux en su edición:

- (1940). "Moulding the Golden Spoon." *Hika*, (6): 5.
- (1944). "A Note." *Kenyon Review*, (6): 583-86.
- (1945). "The Verses of Thomas Merton." *Commonweal*, (42): 240-42.
- (1946). "Current Poetry." *Sewanee Review*, (54): 340-41.
- (1947). "Imagination and Reality." *Nation*, (164): 400-2.
- (1947). "Thomas, Bishop and Williams." *Sewanee Review*, (55): 493-503.
- (1948). "John Ransom's Conversation." *Sewanee Review*, (56): 374-77.

- (1969). "Liberalism and Activism." *Commentary*, (47): 19-20.
- (1973). "On Rhythms from America." *Agenda*, (32): 51-2.
- (1955). "The Muses Won't Help Twice." *Kenyon Review*, (17): 317.
- (1977). "After Enjoying Six or Seven Essays on Me." *Salmagundi*, (37): 112-15.
- (1953). "Prose Genius in Verse." *Kenyon Review*, (15): 619-25.
- (1961). "Yvor Winters: A Tribute." *Poetry*, (98): 40-42.
- (1973). "Digressions from Larkin's 20th Century Verse." *Encounter*, (5): 66-68.
- (1967). "What's Happening to America." *Partisan Review*, (34): 38.
- (1960). "I. A. Richards as Poet." *Encounter*, (14): 77-78.
- (1935). "The True Light." *The Vindex*, (59): 129-130.
- (1935). "Dante's Inferno." *The Vindex*, (59): 130-131.
- (1977). "Summer Tides." *The New Review*, (43): 3.
- (1979). "Three Poems for Kaddish." *Ploughshares*, (2): 72-73.
- (1978). *Robert Lowell, A Reading*. LP disk. Caedmon TC 1569.

II. Bibliografía seleccionada

- Abrams, D. S. ed. (1994). *Poesia anglesa i nord-americana contemporània*. Barcelona, Edicions 62.
- Abrams, M. H. (1971). *The Mirror and the Lamp*. New York, Oxford University Press.
- Aird, E. (1973). *Sylvia Plath: Her Life and Work*. New York, Harper and Row.
- Aldridge, R., ed. (1970). *Maine Lines*. Philadelphia, Lippincott.
- Alexander, P. (1991). *Rough Magic: A Biography of Sylvia Plath*. New York, Viking Penguin.
- Allen, D. M., ed. (1960). *The New American Poetry 1945-1960*. New York, Grove Pr.
- Althusser, L. (1975). *Para una crítica del fetichismo literario*. Madrid, Akal.
- Althusser, L. (1968). *Polémica sobre el marxismo y humanismo*. México, Siglo XXI.
- Alvarez, A. (1965). "A Talk with Robert Lowell." *Encounter*, (24): 39-43.
- Alvarez, A. (1968). *Beyond All This Fiddle*. London, Penguin.
- Alvarez, A. (1972). *The Savage God: A Study of Suicide*. New York, Random House.
- Anzilotti, R. Ed. (1979). *Robert Lowell: A Tribute*. Italia, Pisa.
- Arpin, G. (1978). *The Poetry of John Berryman*. New York and London, Kennikat Press Corporation.
- Atkinson, B., ed. (2000). *The Essential Writings of Ralph Waldo Emerson*. New York, Random House.
- Axelrod, S. G. (1978). *Robert Lowell*. Princeton, Princeton University Press.
- Axelrod, S. G., and H. Deese, eds. (1988). *Robert Lowell: Essays on the Poetry*. Cambridge, Cambridge University Press.

- Axelrod, S. G., and H. Deese, eds. (1982). *Robert Lowell: A Reference Guide*. Boston, Hall.
- Babb, H. S. ed. (1972). *Essays in Stylistics Analysis*. New York, Harcourt.
- Bachelard, G. (1978) *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (1965). *La poética del espacio*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (1982). *La poética de la ensoñación*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (1985). *El derecho de soñar*. México, F.C.E.
- Bachelard, G. (1973). *Epistemología*. Barcelona, Anagrama.
- Baechler, L. (1993). "Berryman, Roethke and the Elegy." Jay Parini, ed. *The Columbia History of American Poetry*. New York, Columbia U. P.
- Bajtín, M. (1972). *La estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI.
- Barthes, R. (1986). *The Rustle of Language*. Trans. R. Howard. Oxford, Blackwell.
- Barthes, R. (1970). *S/Z*. París, Seuil.
- Barthes, R. (1973). *Ensayos críticos*. Barcelona, Seix Barral.
- Barthes, R. (1975). *Roland Barthes par Roland Barthes*, París, Seuil.
- Baugh, A C. and T. Cable. (1993). *A History of the English Language*. London, Routledge.
- Bawer, B. (1986). *The Middle Generation: The Lives and Poetry of Delmore Schwartz, Randall Jarrell, John Berryman, Robert Lowell*. Hamden, Archon
- Baym, N., ed. (1998). *The Norton Anthology of American Literature*. 2 vols. New York, Norton.
- Bell, Vereen M. (1983). *Nihilist as Hero*. Cambridge, Massachusetts and London, Harvard University Press.
- Bercovitch, S. (1975). *The Puritan Origins of the American Self*. New Haven, Yale University Press.
- Bercovitch, S. (1994-1996). *The Cambridge History of American Literature*. 8 vols. Cambridge, Cambridge U.P.
- Bercovitch, S. (1972). *Typology and Early American Literature*. Amherst, Mass., University of Massachussets Press.
- Bercovitch, S. (1978). *The American Jeremiad*. Madison, University of Wisconsin Press.
- Berman, D. (1961). "Robert Lowell and the Aristocratic Tradition." *Harvard Advocate*, (145): 15-19.
- Berryman, J. (1964). *77 Dream Songs*. New York, Farrar, Straus & Giroux.
- Berryman, J. (1956). *Homage to Mistress Bradstreet*. New York, Farrar, Straus & Giroux.
- Berryman, J. (1973). *Recovery*. London, Faber and Faber.
- Berryman, J. (1968) *His Toy, His Dream, His Rest*. New York, Farrar, Straus & Giroux.
- Berryman, J. (1972). *The Freedom of the Poet*. New York, Farrar Strauss & Giroux,
- Berryman, J. (1949). "The Poetry of Ezra Pound." *Partisan Review*, XIV, 4: 389.
- Bertelloni, M. (1997). *Epistemología de la creación poética*. Madrid, Parteluz.
- Bigelow, G. E. (1960). *Rhetoric and American Poetry of the Early National Period*. Gainesville, University of Florida Press.

- Birch, David, and Michael O'Toole, eds. (1987). *Functions of Style*. London, Pinter.
- Birkerts, S. (1989) *The Electric Life: Essays on Modern Poetry*. New York, William Morrow.
- Bishop, E. (1970). *The Complete Poems*. London, Chatto & Windus.
- Bishop, E. (1983). *The Complete Poems 1927-1979*. New York, Farrar, Straus & Giroux,
- Blackmur, R. P. (1945). "Notes on Eleven Poets." *Kenyon Review*, (7): 339-52.
- Blake, N. (1990). *An Introduction to the Language of Literature*. London, Macmillan.
- Bloom, H., ed. (1987). *Robert Lowell*. New York, Chelsea.
- Bloom, H., ed. (1989). *John Berryman*. New York, Chelsea.
- Bloom, H. (1980). *The Anxiety of Influence*. London, Faber and Faber.
- Bloom, H. (1998). *The Invention of the Human*. New York, Riverhead.
- Bly, R. (1966). "Robert Lowell's *For the Union Dead*." *Sixties*, (8): 93-6.
- Bodkin, Maud. (1934). *Archetypal Patterns in Poetry. Psychological Studies of Imagination*. Oxford, Oxford U.P.
- Borges, J. L. (1925). *Inquisiciones*. Buenos Aires, Proa.
- Borges, J. L. (1974). *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires, Emecé.
- Borges, J. L. (1979). *Obras completas en colaboración*. Buenos Aires, Emecé.
- Borges, J. L. (1976). *Libro de sueños*. Buenos Aires, Torres Agüero Editor.
- Borges, J. L. (1980). *Siete Noches*. México, F. C. E.
- Borges, J. L. (1936). *Historia de la eternidad*. Buenos Aires, Viau y Zona.
- Bowra, C. M. (1969). *La imaginación romántica*. Madrid, Taurus.
- Bradstreet, A. (1980). *The Complete Works of Anne Bradstreet*. Boston, Twayne.
- Braybrooke, N. (1964). "Robert Lowell and the Unjust Steward." *Dalhousie Review*, (44): 28-34.
- Broe, M L. (1980). *Protean Poetic: The Poetry of Sylvia Plath*. Columbia, University of Missouri Press.
- Butscher, E. (1976). *Sylvia Plath: Method and Madness*. New York, Seabury Press.
- Calvino, I. (1993). *Six Memos for the Next Millenium*. New York, Vintage Int.
- Calvino, I. (1995). *Punto y aparte*. Barcelona, Tusquets.
- Cambon, G. (1960). "Dea Roma." *Accent*, (20): 51-61.
- Campbell, J. (1969). *The Flight of the Wild Garden: Explorations in the Mythological Dimension*. New York, Viking.
- Campbell, J. (1968). *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton, NJ, Princeton U.P.
- Carlos Williams, W. (1951). *The Collected Earlier Poems of William Carlos Williams*. Norfolk, New Directions.
- Carlos Williams, W. (1950). *The Collected Later Poems of William Carlos Williams*. Norfolk, New Directions.
- Carlos Williams, W. (1992). *Paterson*. Manchester, Carcanet.
- Carlos Williams, W. (1954). *The Selected Essays of William Carlos Williams*. New York, Random House.

- Carpenter, Fredric I. (1955). *American Literature and the Dream*. New York, Philosophica.
- Carruth, H. (1962). "Toward, Not Away From: *Imitations* by Robert Lowell." *Poetry*, (101): 43-47.
- Carter, A. (1979). *The Sadeian Woman*. New York, Penguin.
- Carter, R. ed. (1982). *Language and Literature: An Introductory Reader in Stylistics*. London, Allen & Unwin.
- Carter, R., and D. Burton, eds. (1982). *Literary Text and Language Study*. London, E. Arnold.
- Carter, Ronald, and M. N. Long. (1987). *The Web of Words: Exploring Literature Through Language*. Cambridge, Cambridge U.P.
- Carter, R., and P. Simpson, eds. (1989). *Language, Discourse and Literature*. London, Unwin Hyman.
- Cassirer, E. (1971). *Filosofía de las formas simbólicas*. México, F.C.E.
- Chace, W. M. *The Political Identities of Ezra Pound and T. S. Eliot*. (1973). Stanford, California, Stanford University Press.
- Chambers, B. (1976). *Robert Lowell*. London, Milton Keynes.
- Chapman, R. (1973). *Linguistics and Literature: An Introduction to Literary Stylistics*. London, E. Arnold.
- Chatman, S., ed. (1971). *Literary Style: A Symposium*. Oxford, Oxford University Press.
- Chatman, S., and S. R. Levin, eds. (1967). *Essays on the Language of Literature*. Boston, Houghton Mifflin.
- Conarroe, J. (1977). *John Berryman: An Introduction to the Poetry*. New York, Columbia U. P.
- Connelly, K. (1969). "Henry Pussycat, He Come Home Good," *Yale Review*, (58): 419-27.
- Cooper, P. (1970). *The Autobiographical Myth of Robert Lowell*. Chapel Hill, New York.
- Coote, S. (1985). *The Wasteland*. London, Penguin.
- Cortázar, J. (1994). *Obra Crítica*. Madrid, Alfaguara.
- Cortázar, J. (1996). *Imagen de John Keats*. Madrid, Alfaguara.
- Cosgrave, P. (1970). *The Public Poetry of Robert Lowell*. London, Gollancz.
- Cosman, C., and J. Keefe; K. Weaver, eds. (1978). *The Penguin Book of Woman Poets*. Harmondsworth, Penguin.
- Coupland, Nicholas, ed. (1988). *Styles of Discourse*. London, Croom Helm.
- Couser, G. (1979). *American Autobiography: The Prophetic Mode*. Amherst, University of Massachussets Press.
- Coy, J. (2000). *Ezra Pound: Cantos*. Madrid, Cátedra.
- Creeley, R. (1962). *For Love: Poems 1950-1960*. New York, Charles and Scribner's Sons.
- Creeley, R. (1969). *The Charm: Early and Uncollected Poems*. San Francisco, Four Seasons Foundation.
- Creeley, R. (1967). *Words*. New York, Charles and Scribner's Sons.
- Crick, J. (1974). *Robert Lowell*. Edinburgh, Oliver and Boyd.

- Cummings, Michael, and Robert Simmons. (1983). *The Language of Literature: A Stylistic Introduction to the Study of Literature*. Oxford, Pergamon.
- Davis, K. (1985). " 'Honey Dusk Do Sprawl': Does Black Minstrel Dialect Obscure The Dream Songs?" *Language and Style*, (18): 33-34.
- Davis, T., y Wood, R., eds. (1994). *The Wasteland*. New York, Open University Press.
- Deleuze, G. (1971). *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona, Anagrama.
- Deleuze, G. (1972). *Repetición y diferencia*. Barcelona, Anagrama.
- Deleuze, G., y Guattari, F. (1994). *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*. Madrid, Pretextos.
- Derrick, P. (1986). "Gravity's Rainbow: El Infinito espectro de la muerte." García Díez, E., ed. *La Novela postmodernista norteamericana*. Madrid, SGEL.
- Dodsworth, M., ed. (1970). *The Survival of Poetry*. London, Faber and Faber.
- Duch, L. (1998). *Mito, interpretación y cultura: aproximación a la logomítica*. Barcelona, Herder.
- Durand, G. (1982). *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*. Trad. M. Armiño. Madrid, Taurus.
- Durand, G. (2000). *Lo Imaginario*. Barcelona, Ed. Del Bronce.
- Durand, G. (1993). *De la mitocrítica al mitoanálisis: Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona, Anthropos.
- Dyck, R. (1982). 'Lowell's 'The Drinker'.' *Explicator*. Washington DC, 7-9.
- Eakin, P. J. 'Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje.' *Suplementos Anthropos*, n. 29.
- Eco, U. (1984). *Obra abierta*. Barcelona, Ariel.
- Eco, U. (1979). *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Indiana, Indiana U. P.
- Eco, U. (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona, Lumen.
- Ehrenpreis, I. (1970). "The Age of Lowell." *Robert Lowell: A Portrait of the Artist in His Time*, pp. 155-86. Ed. Michael London and Robert B. New York, David Lewis.
- Eliade, M. (1963). *Myth and Reality*. New York, Harper.
- Eliade, M. (1972). *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Madrid, Alianza.
- Eliade, M. (1961). *Mitos, sueños y misterios. Revelaciones sobre un mundo simbólico y trascendente*. Buenos Aires, Compañía General Fabril Ed.
- Eliot, T. S. (1950). *Selected Essays, New Edition*. New York, Methuen.
- Eliot, T. S. (1957). *On Poetry and Poets*. New York, Methuen.
- Eliot, T. S. (1960). *The Sacred Wood*. London, Methuen.
- Ellmann, R., and O'Clair, R., eds. (1988). *The Norton Anthology of Modern Poetry*. New York and London, W.W. Norton and Company, Inc.
- Empson, W. (1991). *Seven Types of Ambiguity*. Finland, Hogarth Press.
- Fein, R. J. (1979). *Robert Lowell*. Boston, Twayne Publishers.
- Ferrater Mora, J. (1986). *Diccionario filosófico*. Madrid, Alianza.

- Finneran, R. J. ed. (1996). *The Collected Poems of W. B. Yeats*. New York, Simon and Schuster.
- Foucault, M. (1973). *El orden del discurso*. Barcelona, Tusquets.
- Foucault, M. (1972). *The Archaeology of Knowledge*. London, Tavistock Publications. 1972.
- Foucault, M. (1970). *The Order of Things*. London, Tavistock Publications.
- Foucault, M. (1973). *The Birth of the Clinic*. London, Tavistock Publications.
- Foucault, M. (1967). *Madness and Civilization*. London, Tavistock Publications.
- Foucault, M. (1977). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México, Siglo XXI.
- Fowler, R., ed. (1975). *Style and Structure in Literature: Essays in the New Stylistics*. Oxford, Blackwell.
- Fowler, R. (1986). *Linguistic Criticism*. Oxford, Oxford U.P.
- Freeman, Donald C., ed. (1970). *Linguistics and Literary Style*. New York, Holt, Rinehart and Winston.
- Freud, S. (1970). *Psicoanálisis del arte*. Madrid, Alianza.
- Freud, S. (1978-1982). *Obras Completas*. Buenos Aires, Amorrortu. 23 vols.
- Fromm, E. (1957). *The Forgotten Language: An Introduction to the Understanding of Dreams, Fairy Tales and Myths*. New York, Grove.
- Frost, R. (1964). *The Complete Poems of Robert Frost*. New York, Holt, Rinehart and Winston.
- Frost, R. (1949). *Complete Poems of Robert Frost*. New York, Henry Holt & Co.
- Frye, N. (1983). "Literature as Context" en C. A. Patrides, ed. *Mylton's Lycidas*. Columbia, University of Missouri Press.
- Frye, N. (1957). *Anatomy of Criticism*. Princeton, NJ, Princeton U.P.
- Frye, N. (1970). *The Stubborn Structure*. Ithaca, NY, Cornell U. P.
- Frye, N. (1981). *The Great Code: The Bible and Literature*. San Diego, New York, London, Harcourt Brace and Company.
- Garagalza, L. (1990). *La interpretación de los símbolos*. Barcelona, Anthropos.
- García Berrio, A. (1989). *Teoría de la literatura: construcción del significado poético*. Madrid, Cátedra.
- Gardner, H. ed. (1972). *The New Oxford Book of English Verse, 1250-1950* Oxford U.P.
- Gardner, T. (1989). *Discovering Ourselves in Whitman: The Contemporary American Long Poem*. Urbana, U Illinois P.
- Garvin, P. L. (1964). *A Prague School Reader on Aesthetics, Literary Structure and Style*. Washington, Georgetown University Press.
- Gaustad, E. S. (1957). *The Great Awakening in New England*. New York, Harper.
- Gifford, T., y Roberts, N. (1981). *Ted Hughes: A Critical Study*. London, Faber and Faber.
- Gilbert, Sandra-M. (1977). " 'My Name Is Darkness': The Poetry of Self-Definition." *Contemporary-Literature*, (18): 443-57.
- Giroux, R., ed. (1987). *Robert Lowell: Collected Prose*. London, Faber and Faber.
- Graves, R. (1970). *La diosa blanca*. Buenos Aires, Losada.

- Grossman, E. (1975). *The Antipoetry of Nicanor Parra*. New York, New York U.P.
- Gunn, Thom. (1969). "Excellences and Variety." *Yale Review*, (51): 295-305.
- Gusdorf, G. (1971). *La palabra*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Haffenden, J. (1978). "The Last Parnassian." *Agenda*, (16): 40-46.
- Haffenden, J. (1980). *John Berryman: A Critical Commentary*. London, Macmillan.
- Haffenden, J. (1982). *The Life of John Berryman*. London, Routledge & Kegan Paul.
- Haffenden, J. (1999). *Berryman's Shakespeare*. New York, Farrar, Straus & Giroux.
- Hamilton, I. (1983). *Robert Lowell: A Biography*. London, Faber and Faber.
- Hamilton, I. (1982). 'Robert Lowell: *Life Studies*.' *The New York Review of Books*. Florida, 45-53.
- Hardwick, E. (1979). *Sleepless Nights*. New York, Random House.
- Hawthorne, N. (1998). *The Scarlet Letter*. Cambridge, Cambridge U. Press.
- Hart, H. (1995). *Robert Lowell and the Sublime*. Syracuse, New York, Syracuse University Press.
- Hassan, I. (1967). *The Literature of Silence*.
- Hassan, I. (1968). *The Dismemberment of Orpheus*.
- Hassan, I. (1973). *Contemporary American Literature 1945-1972*. New York, Frederick Ungar Publishing Co.
- Hayford, H., and Parker, H., eds. (1967). *Moby Dick*. New York & London, W. W. Norton & Company.
- Heaney, S., and T. Hughes, eds. (1982). *The Rattle Bag*. London, Faber and Faber.
- Heaney, S. (1989). *The Government of the Tongue*. London, Faber and Faber.
- Heaney, S. (1979). *Field Work*. London, Faber and Faber.
- Heaney, S. (1966). *Death of a Naturalist*. London, Faber and Faber.
- Heidegger, M. (1982). *Carta sobre el humanismo*. Buenos Aires, Losada.
- Heidegger, M. (1960). *Sendas perdidas*. Buenos Aires, Losada.
- Heidegger, M. (2000). *Nietzsche*. Barcelona, Destino.
- Heymann, C. D. (1992). *Ezra Pound: The Last Rower*. New York, Carol Publishing Group.
- Hight, G. (1962). *The Anatomy of Satire*. Princeton U.P.
- Hillier, B. (1993). *Elizabeth Bishop: Life and the Memory of It*. Berkeley, University of California Press.
- Hinchliffe, A. P. (1987). *The Wasteland and Ash Wednesday*. London, Macmillan.
- Hobsbaum, P. (1988). *A Reader's Guide to Robert Lowell*. London, Thames and Hudson Ltd.
- Hoffman, F. J. (1967). *Patterns of Commitment in American Literature*. Toronto, University of Toronto Press.
- Hoffman, Steven-K. (1979). "Lowell, Berryman, Roethke, and Ginsberg: The Communal Function of Confessional Poetry." *An-International-Journal-of-Contemporary-Writing*, (22): 329-41.

- Horton, R. W., and Edwards, H. W. (1967). *Backgrounds of American Literary Thought*. New York, Appleton-Century-Crofts.
- Howard, R. (1969). *Alone With America: Essays on the Art of Poetry in the United States Since 1950*. New York, Atheneum Publishers.
- Hughes, T. (1970). *Crow*. London, Faber and Faber.
- Hughes, T. "Notes on the Chronological Order of Sylvia Plath's Poems", en Newman, ed. (1979). *The Art of Sylvia Plath*. Bloomington and London, Indiana University Press.
- Hughes, T. (1989). "Sylvia Plath: the facts of her life and the desecration of her grave." *The Independent*, (4): 10.
- Hughes, T. (1989). "Where Research Becomes Intrusion." *Observer*, (4): 29.
- Hughes, T. (1998). *Birthday Letters*. London, Faber and Faber.
- Hughes, T. (1995). *New Selected Poems 1957-1994*. London, Faber and Faber.
- Hughes, T. (1992). *Shakespeare and the Goddess of Complete Being*. London, Faber and Faber.
- Iriving, D. C. (1991). "Poets on the Edge." *Dyonisos*, (3): 36-41.
- Iser, W. (1974). *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore, Johns Hopkins U.P.
- Iser, W. (1978). *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore, Johns Hopkins U.P.
- Jung, C. G. (1968). *The Archetypes and the Collective Unconscious*. Trans. R. F. C. Hull. 2nd ed. Princeton, NJ, Princeton U.P.
- Jung, C. (1960). *Collected Works*. Princeton NJ, Princeton U.P.
- Jung, C. (1949). *Child and the Divine Maiden*. New York, Pantheon.
- Jung, C. ed. (1964). *Man and His Symbols*. Garden City, Doubleday.
- Jung, C. (1933). *Modern Man in Search of a Soul*. New York, Harcourt.
- Kalstone, D. (1991). *Becoming a Poet: Elizabeth Bishop with Marianne Moore and Robert Lowell*. New York, Farrar Straus & Giroux, Noonday Press.
- Kanovitch, A. (1922). *The Will to Beauty being a Continuation of the Philosophies of A. Schopenhauer and F. Nietzsche*. New York, Gold Rose Printing Company Publishers.
- Kaplan, C. ed. (1975). *Salt and Bitter and Good: Three Centuries of English and American Women Poets*. London, Paddington.
- Kelly, R. J., ed. (1988). *We Dream of Honour. John Berryman's Letters to His Mother*. New York-London, W. W. Norton & Company.
- Kermode, F. (1967). *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. New York, Harper.
- Klein, M. (1962). *After Alienation. American Novels in Mid-Centuries*. New York, World.
- Kosik, K. (1967). *Dialéctica de lo concreto*. México, Grijalbo.
- Krieger, M. (1960). *The Tragic Vision*. Baltimore, Johns Hopkins University.
- Krieger, M. (1976). *Theory of Criticism*. Baltimore, Johns Hopkins University.
- Krieger, M. (1992). *Teoría de la Crítica*. Madrid, Visor.
- Kristeva, J. (1969). *Semeyotiké. Recherche pur une Sémanalyse*. Paris, Seuil.

- Kristeva, J. (1974). *Le révolution du langage poétique*. Paris, Ed. Du Seuil.
- Kristeva, J. (1980). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York, Columbia University Press.
- Kristeva, J. (1982). *Powers of Horror*. New York, Columbia University Press.
- Kroll, J. (1976). *Chapters in a Mythology: The Poetry of Sylvia Plath*. Nueva York, Harper & Row.
- Langbaum, R. (1957). *The Poetry of Experience*. New York, Norton & Co.
- Leech, G. (1999). *A Linguistic Guide to English Poetry*. London and New York, Longman.
- Levertov, D. (1973). *The Poet in the World*. New York, New Directions.
- Lévi-Strauss, C. (1987). *Mito y significado*. Madrid, Alianza Editorial.
- Lévi-Strauss, C. (1968). *Mitológicas, I: Lo crudo y lo cocido*. México, FCE.
- Lewis, R.W. B. (1959). *The American Adam: Innocence, Tragedy and Tradition in the Nineteenth Century*. Chicago, Chicago U.P.
- Libby, A. (1984). *Mythologies of Nothing: Mystical Death in American Poetry, 1940-1970*. Urbana, University of Illinois Press.
- Linebarger, J. (1974). M. *John Berryman*. New York, Twayne Publishers, Inc.
- London and Boyers, eds. (1970). *Robert Lowell: A Portrait of the Artist in his Time*. New York.
- Luciano, J., Nicolás, P. Teruel, M., eds. (1997). *John Keats: Poemas escogidos*. Madrid, Cátedra.
- MacGowan, ed. (1992). *Paterson*. Manchester, Carcanet.
- Maffesoli, M. (1982). *La Violencia totalitaria*. Barcelona, Herder.
- Mailer, N. (1968). *The Armies of the Night*. New York, New American Library.
- Malcolm, J. (1994). *The Silent Woman: Sylvia Plath & Ted Hughes*. New York, Alfred A. Knopf.
- Man, Paul de. (1984). *The Rhetoric of Romanticism*. New York, Columbia University Press.
- Marcuse, H. (1985). *Eros y civilización*. Barcelona, Ariel.
- Mariani, P. (1994). *Lost Puritan: A Life of Robert Lowell*. Nueva York, Norton and Company.
- Mariani, P. (1981). *William Carlos Williams: A New World Naked*. New York, McGraw-Hill.
- Martin, W. (1984). *An American Triptych: Anne Bradstreet, Emily Dickinson, Adrienne Rich*. Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- Martz, W. J. ed. (1966). *The Achievement of Robert Lowell: A Comprehensive Selection of His Poems with a Critical Introduction*. New York, Scott Foresman.
- Massuh, G. (1980). *Borges: una estética del silencio*. Buenos Aires, Ed. de Belgrano.
- Matthiessen, F. O. (1941). *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*. London, Oxford, New York, Oxford University Press.
- Mazzaro, J. (1965). *The Poetic Themes of Robert Lowell*. Michigan, The University of Michigan Press.

- Mazzaro, J. Ed. (1971). *Profile of Robert Lowell*. Columbus, Ohio.
- Mazzaro, J. (2000). *Robert Lowell and Ovid*. New York, Exlibris Corporation.
- Michelson, B. (1991). *Wilbur's Poetry: Music in a Scattering Time*. Amherst, University of Massachusetts Press.
- Middelbrook, D. (1991). *Anne Sexton*. Boston, Houghton Mifflin.
- Mills, R. J. (1969). *Creation's Very Self: On the Personal Element in Recent American Poetry*. Fort Worth, Texas Christian University Press.
- McClatchy, J.D. Jr. (1977). "Robert Lowell: Learning to Live with History." *The American Poetry Review*, 34-38.
- McClatchy, J. D. Jr. (1975). "John Berryman: The Impediments to Salvation." *Modern Poetry Studies*, (6): 246-77.
- Meiners, R. K. (1970). *Everything to Be Endured*. Columbia, University of Missouri Press.
- Molesworth, Charles. (1976). "'With Your Own Face On': The Origins and Consequences of Confessional Poetry." *Twentieth-Century-Literature: A Scholarly and Critical Journal*, (22): 163-78.
- Meyers, J. (1987). *Manic Power: Robert Lowell and His Circle*. London, MacMillan.
- Meyers, J., ed. (1988). *Robert Lowell: Interviews and Memoirs*. Michigan, University of Michigan Press.
- Morey, M. (1983). *Lectura de Foucault*. Madrid, Taurus.
- Muecke, D. C. (1969). *The Compass of Irony*. London, Methuen.
- Muela, J. G. (1976). *Gramática de la poesía*. Madrid, Cupsa.
- Naipaul, V. S. (1969). "Et in America Ego. Interview with Robert Lowell." *The Listener*, (82): 302-4.
- Neill, E. (1974). "Ambivalence of Berryman: An Interim Report." *Critical Quarterly*, (15): 267-76.
- Nietzsche, F. (1973). *El Nacimiento de la tragedia*. Madrid, Alianza.
- Nietzsche, F. (1996). *Humano, demasiado humano. Un libro para espíritus libres*. Madrid, Akal.
- Nietzsche, F. (1972). *Así habló Zaratustra: Un libro para todos y para nadie*. Madrid, Alianza.
- Nietzsche, F. (1972). *Más allá del bien y del mal*. Madrid, Alianza.
- Nietzsche, F. (1996). *La Genealogía de la moral: Una obra polémica*. Madrid, Alianza.
- Nietzsche, F. (1970). *La Voluntad de poder. Ensayo de una transmutación de todos los valores*. Buenos Aires, Prestigio. Obras Completas, vol. IV.
- Nietzsche, F. (1974). *El Anticristo*. Madrid, Alianza.
- North, M. (1980). "The Public Monument and Public Poetry: Stevens, Berryman, and Lowell." *Contemporary Literature*, (21): 267-85.
- Oberg, A. (1977). *Modern American Lyric: Lowell, Berryman, Creeley, and Plath*. New Brunswick, Rutgers U.P.

- Ogden, C. K., and I. A. Richards. (1959). *The Meaning of Meaning: A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*. New York, Harcourt Brace.
- Ohmann, R. M., ed. (1962). *The Making of Myth*. New York, Putnam.
- Olney, J. (1972). *Metaphors of Self: The Meaning of Autobiography*. Princeton, Princeton University Press.
- Paris, J. (1967). *El espacio y la mirada*. Madrid, Taurus.
- Parra, N. (1992). *Poemas y antipoemas*. Madrid, Cátedra.
- Parra, N. (1969). *Obra gruesa*. Santiago, Editorial Universitaria.
- Pascal, R. (1960). *Design and Truth in Autobiography*. London, Routledge and Kegan Paul.
- Patrides, C. A., ed. (1983). *Mylton's Lycidas*. Columbia, University of Missouri Press.
- Paz, O. (1993). *El laberinto de la soledad*. Madrid, Cátedra.
- Pearson, S. S. (1972). "The Confessional Mode and Two Recent Poets." *Rackham Literary Studies*, (2): 1-10.
- Pérez Gallego, C. (1992). *Literatura norteamericana: una visión crítica*. Madrid, Palas Atenea.
- Pérez Gallego, C. (1988). *La Novela norteamericana de los 80*. Madrid, Fundamentos.
- Pérez Gallego, C. (1968). *Literatura y rebeldía en la Inglaterra actual*. Madrid, CSIC.
- Pérez Gallego, C. (1966). *El Héroe solitario en la novela norteamericana*. Madrid, Prensa Española.
- Pérez Gallego, C. (1988). *Historia de la literatura norteamericana*. Madrid, Taurus.
- Pérez Gallego, C. (1982). *Guía de la literatura norteamericana*. Madrid, Fundamentos.
- Pérez Gallego, C. (1976). *Hamletología*. Valencia, Fernando Torres.
- Pérez Gallego, C. (1975). *Literatura y contexto social*. Madrid, SGEL.
- Pérez Gallego, C. (1974). *Dramática de Shakespeare*. Zaragoza, Pórtico.
- Pérez Gallego, C. (2001). *Acoso Textual: Literatura como filosofía*. Valencia, 30 Mayo 2001. <<http://www.acosotextual.es.htm>>
- Perloff, M. (1973). *The Poetic Art of Robert Lowell*. Ithaca and London, Cornell University Press.
- Phillips, R. (1973). *The Confessional Poets*. Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois Press.
- Piera, C. (1993). *Contrariedades del sujeto*. Madrid, Visor.
- Pingaud, B. (1968). *La antinovela*. Buenos Aires, Carlos Pérez.
- Plath, S. (1966). *The Bell Jar*. London, Faber and Faber.
- Plath, S. (1999). *Ariel*. New York, Harper Perennial.
- Plath, S. (1971). *Crossing the Water*. London, Faber and Faber.
- Plath, S. (1981). *Collected Poems*. London, Faber and Faber.
- Plath, S. (1977). *Johnny Panic and the Bible of Dreams and Other Prose Writings*. London, Faber and Faber.
- Praz, M. (1988). *The Romantic Agony*. Oxford, Oxford University Press.

- Price, J., ed. (1972). *Critics on Robert Lowell*. Miami, Florida.
- Procopiow, N. (1984). *Robert Lowell: The Poet and His Critics*. Chicago, American Library Assn.
- Procopiow, N. (1983). "Day by Day: Lowell's Poetics of Imitation." *Ariel*, 4-14.
- Rábade Obradó, A. I. ed. (1988). *Schopenhauer. Antología*. Barcelona, Península.
- Rahv, P. (1973). *Literature in America*. Massachusetts, Peter Smith.
- Ramazani, J. (1994). *Poetry of Mourning*. Chicago, University of Chicago Press.
- Ransom, J. C. (1938). *World's Body*. New York, Charles Scribner's Sons.
- Ransom, J. C. (1972). *Beating the Bushes*. New York, New Directions.
- Rich, A. (1984). *The Fact of a Doorframe: Poems, Selected and New, 1950-1984*. New York, W.W. Norton.
- Rodman, s., ed. (1946). *A New Anthology of Modern Poetry*. New York, Modern Library.
- Rodríguez M, A. (1997). *La poética del nombre en el registro de la autobiografía*. Barcelona, Anthropos.
- Rodríguez M, A. (1990). *Por los muertos de la Unión y otros poemas*. Madrid, Cátedra.
- Roethke, T. (1966). *Collected Poems*. Garden City, Doubleday.
- Roethke, T. (1991). *The Collected Poems of Theodore Roethke*. New York, Random House Inc.
- Rose, J. (1991). *The Haunting of Sylvia Plath*. London, Virago Press.
- Rosenthal, M. L. (1973). *The New Poets*. London, Oxford, New York, Oxford University Press.
- Rosenthal, M. L. Y Sally M. Gall. (1983). *The Modern Poetic Sequence: The Genius of Modern Poetry*. Oxford, Oxford University Press.
- Rudman, M. (1983). *Robert Lowell: An Introduction to the Poetry*. New York, Columbia University Press.
- Sacks, S., ed. (1980). *On Metaphor*. Chicago, C.U.P.
- Sagar, Keith. (1975). *The Art of Ted Hughes*. London, Cambridge U. Press.
- Samson, I. (1998). "I Was There, I saw It", *London Review of Books*, 8-9.
- Sankey, B. (1971). *A Companion to William Carlos Williams' Paterson*. Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press.
- Sartre, J-P. (1966). *Being and Nothingness*. New York, Washington Square Press.
- Savater, F. (1996). *Así hablaba Nietzsche*. Barcelona, Altera.
- Schleifer, R. (1990). *Rhetoric and Death: The Language of Modernism and Postmodern Discourse Theory*. Urbana, University of Illinois Press.
- Schopenhauer, A. (1927). *El Mundo como voluntad y representación*. Madrid, Aguilar.
- Schopenhauer, A. (1959). *Obras*. Buenos Aires, El Ateneo.
- Schorer, Mark. (1946). *William Blake: The Politics of Vision*. New York, Holt.
- Seidel, F. (1965). "Berryman's Dream Songs." *Poetry*, (105): 257-59.
- Sexton, Anne. (1999). *The Complete Poems*. Boston, New York, Mariner Books.

- Shaw, R. B., ed. (1974). *American Poetry Since 1960: Some Critical Perceptions*. Cheadle Hulme, Carcanet.
- Simpson, E. (1982). *Poets in Their Youth: A Memoir*. London, Faber and Faber.
- Simpson, L. (1979). *A Revolution in Taste*. New York, Macmillan.
- Smith, H. N. (1970). *Virgin Land: The American West as Symbol and Myth*. Cambridge, MA, Harvard UP.
- Snodgrass, W. D. (1987). *Selected Poems 1957-1987*. New York, Soho Press.
- Snodgrass, W. D. (1999). *After Images: Autobiographical Sketches*. New York, BOA Editions Ltd.
- Spears, M. (1970). *Dionysus and the City*. New York, Oxford University Press.
- Spiller, R. et al. (1974). *Literary History of the United States*. New York, Macmillan.
- Spitzer, L. (1962). *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics*. 1948. New York, Rusell.
- Stallworthy, J. H., ed. (1988). *The Oxford Book of War Poetry*. Oxford, Penguin.
- Staples, H. B. (1962). *Robert Lowell: The First Twenty Years*. London, Faber and Faber.
- Steiner, G. (1980). *Después de Babel*. México, F.C.E.
- Steiner, G. (1985). *A Reader*. Harmondsworth, Penguin.
- Steiner, G. (1972). *Extraterritorial: Papers on Literature and the Language Revolution*. London, Faber and Faber.
- Steiner, G. (1976). *Language and Silence*. New York, Atheneum.
- Steiner, G. (1966). *The Penguin Book of Modern Verse Translation*. Baltimore, Penguin Books.
- Steiner, G. (1995). "La música de las ideas." *Letra Internacional*, (41): 12-21.
- Steiner, G. (2001). *Nostalgia del Absoluto*. Madrid, Siruela.
- Steiner, G. (1998). "Traducir a Homero". *ABC Cultural*, 1 de octubre, pp. 14-15.
- Stitt, P. (1978). "John Berryman's Literary Criticism." *Southern Review of Books*, (14): 368-74.
- Tallman, W. (1973). *Three Essays on Creeley*. Toronto, Coach House Press in association with Beaver Kosmos.
- Tanner, T. (1971). *City of Words: American Fiction 1950-1970*. New York, Harper and Row.
- Tate, A. (1959). *Collected Essays*. Denver, Alan Swallow.
- Tate, A. (1960). *The Man of Letters in the Modern World, Selected Essays, 1928-1955*. New York, Meridian Books.
- Teruel Pozas, M. (1994). *Tom Stoppard: la escritura como parodia*. Valencia, Univ. Valencia.
- Teruel Pozas, M. (1995). "Traducción y parodia en Ezra Pound" *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris. Homenatge a Amelia García-Valdecasas*, (2): 847-865.
- Thurley, G. (1977). *The American Moment: American Poetry in the Mid-Century*. London, Edward Arnold Publishers.
- Todorov, T. (1981). *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique*. París, Seuil.

- Toolan, Michael, ed. (1992). *Language, Text and Context: Essays in Stylistics*. London, Routledge.
- Ungaretti, G. (1998). *Sentimiento del tiempo, La Tierra prometida*. Barcelona, Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg.
- Valéry, P. (1999). *La joven Parca. El cementerio marino*. Madrid, Cátedra.
- Valle-K, S. D. (1980). *The Satiric Perspective*. New York, Senda Nueva.
- Vendler, H. (1995). *The Given and the Made: Strategies of Poetic Definition*. Cambridge, Harvard U.P.
- Vendler, H. (1980). *Part of Nature, Part of Us*. Cambridge, Mass, Harvard University Press. 1980.
- Vendler, H. (1968). "Savage, Rueful, Irrepressible Henry." *New York Times Book Review*, (1): 58-59.
- Vendler, H. (1977). "Ulysses, Circe, Penelope." *Salmagundi*, (37): 16-24.
- Von Hallberg, R. (1985). *American Poetry and Culture 1945-1980*. Cambridge, Mass.. Harvard University Press.
- Wagner, L., ed. *Sylvia Plath: The Critical Heritage*. (1988). London and New York, Routledge.
- Walcott, D. (1984). "On Robert Lowell." *The New York Review of Books*, (1): 25-31.
- Wales, K. *A Dictionary of Stylistics*. (1989). London and New York, Longman.
- Wallingford, K. (1988). *Robert Lowell's Language of the Self*. Chapel Hill, University of Carolina Press.
- Warner, A. B. (1976). "Berryman's Elegies: One Approach to *The Dream Songs*." *John Berryman's Studies*, (2): 5-22.
- Weatherhead, A. K. (1967). *The Edge of the Image*. Seattle and London, University of Washington Press.
- Weintraub, K. J. (1984). "Autobiografía y conciencia histórica". *Suplementos Anthropos*, (29): 18-34.
- Wheelwright, P. (1954). *The Burning Fountain*. Bloomington, Indiana U.P.
- Wheelwright, P. (1962). *Metaphor and Reality*. Bloomington, Indiana U.P.
- Wilbur, R. (1961). *Advice to a Prophet and Other Poems*. New York, Harcourt, Brace.
- Wilbur, R. (1988). *New and Collected Poems*. New York, Harcourt Brace Jovanovich.
- Wiebe, D. E. (1962). "Mr. Lowell and Mr. Edwards." *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, (3): 21-32.
- Wilson, E. (1962). *The Triple Thinkers*. London, Penguin.
- Wilson, E. (1979). *The American Earthquake*. New York, Farrar Strauss & Giroux.
- Williamson, A. (1986). *Pity the Monsters: The Political Vision of Robert Lowell*. Connecticut, Greenwood Press.
- Wood, Th. E. B. (1972). *The Word 'Sublime' and Its Context*. La Haya, Mouton.
- Wright, W. H. Ed. (1927). *The Philosophy of Nietzsche*. New York, The Modern Library.
- Wyatt, D. (1977). "Completing the Picture: Williams, Berryman, and 'Spatial Form'." *Colby Library Quarterly*, (13): 246-62.

APÉNDICE

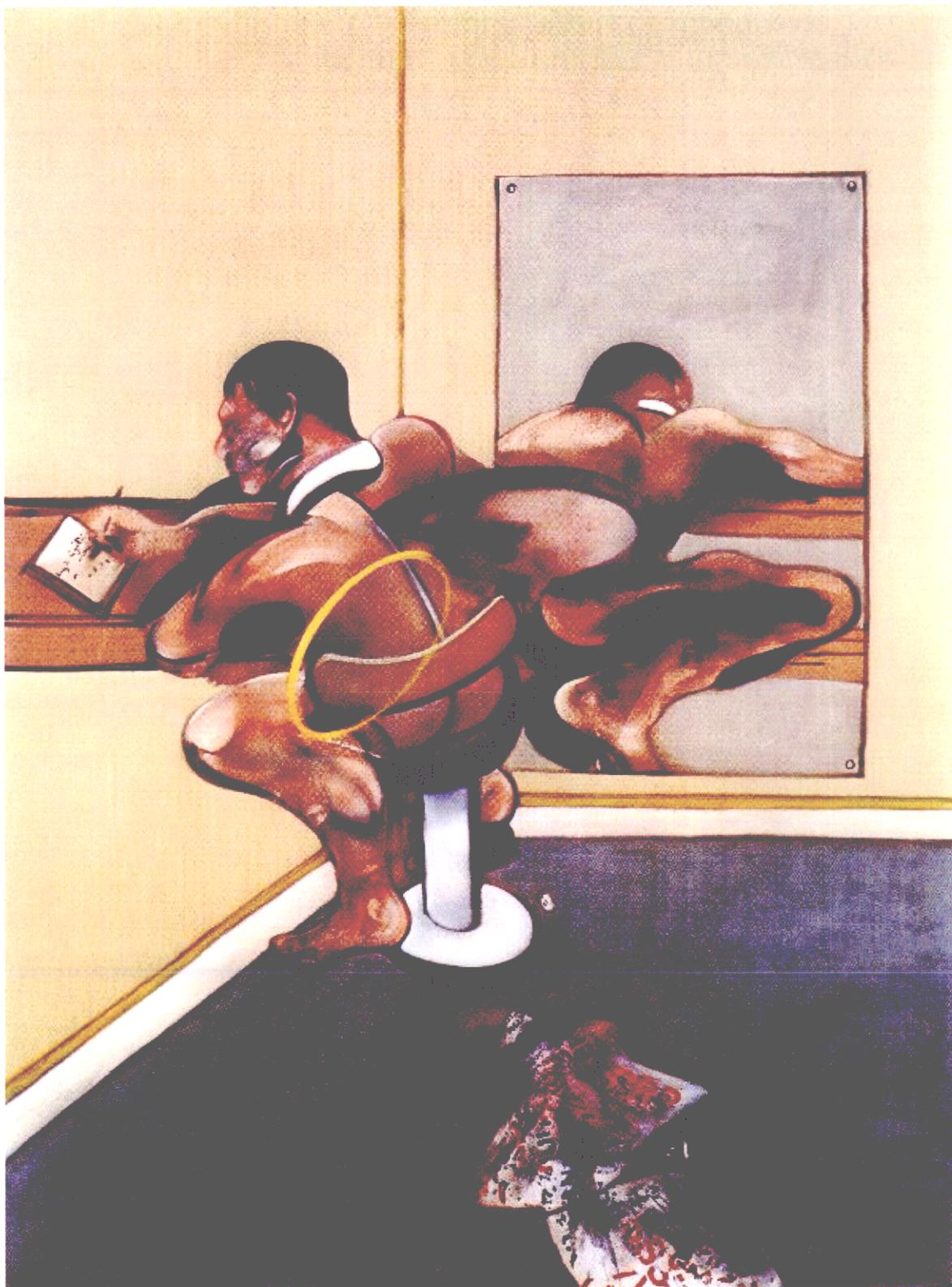
Listado de ilustraciones:

1. Hans Holbein: *Cristo muerto* (1521-1522). 30 x 200 cm. Öffentliche Kunstsammlung, Basilea.
2. Francis Bacon: *Figura escribiendo en un espejo* (1976). Óleo sobre tela, 198 x 147,5 cm. Colección particular.
3. Francis Bacon: *Tres estudios de espalda de hombre* (1970). Tríptico. Óleo sobre tela, cada panel: 198 x 147,5 cm. Kunsthhaus, Zurich.
4. Jan Van Eyck: *Jóvenes esposos* (1434). Tabla, 36,5 x 27 cm. London, National Gallery.
5. Jan Vermeer: *Mujer leyendo una carta* (hacia 1662-1664). Óleo sobre tela, 46,5 x 39 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.
6. Jan Vermeer: *El oficial y la joven que ríe* (hacia 1658). Óleo sobre tela, 50,5 x 46 cm. The Frick Collection, New York.
7. Jan Vermeer: *Alegoría de la pintura* (hacia 1666-1667). Óleo sobre tela, 120 x 100 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena.

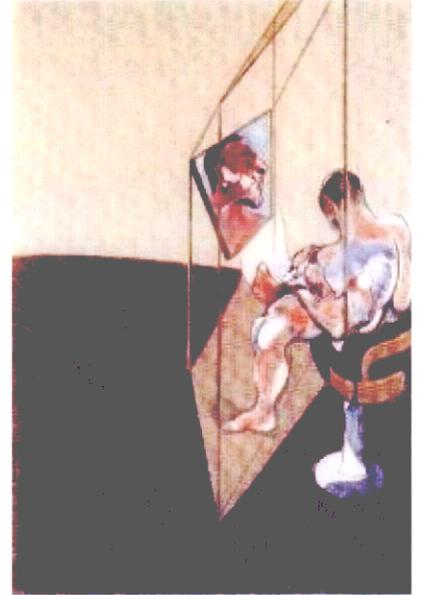
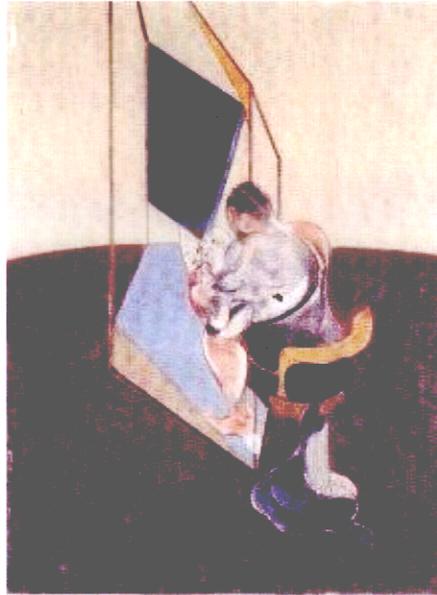
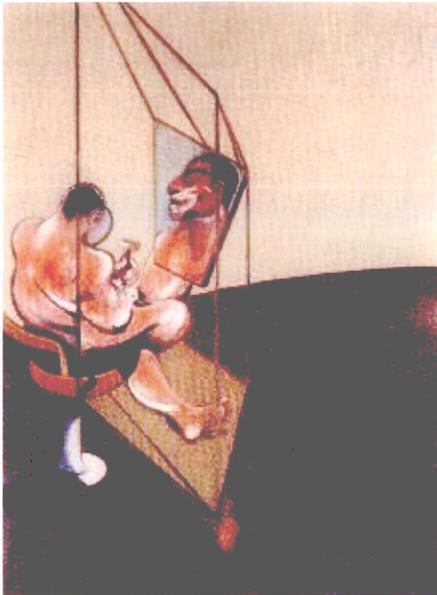
HANS HOLBEIN: "CRISTO MUERTO"



FRANCIS BACON: *FIGURA ESCRIBIENDO EN UN ESPEJO*



FRANCIS BACON: *TRES ESTUDIOS DE ESPALDA DE HOMBRE*



JAN VAN EYCK: *JÓVENES ESPOSOS*

JAN VERMEER: *MUJER LEYENDO UNA CARTA*



JAN VERMEER: *EL OFICIAL Y LA JOVEN QUE RÍE*



JAN VERMEER: *ALEGORÍA DE LA PINTURA*

