



TESIS DOCTORAL

EXPERIMENTACIÓN, INTERTEXTUALIDAD E HISTORIA EN LA OBRA DE SUSAN HOWE

María Leticia del Toro García

Dirigida por:

Dra. María del Mar Pérez Gil

La Directora

La Doctoranda

Programa de Doctorado “Estudios interdisciplinarios de lengua, literatura, cultura,
traducción y tradición clásica”

Departamento de Filología Moderna

2015

ÍNDICE

1. Introducción	7
2. Trayectoria artística	18
3. Susan Howe y la experimentación	36
3.1. Manifestaciones de la experimentación	39
3.1.1. La configuración visual	40
3.1.1.1. Poemas compactos	41
3.1.1.2. Poemas con formas irregulares	64
3.1.1.3. Poemas invertidos o “mirroring”	77
3.1.2. Dibujos, fotografías y otros añadidos	89
3.1.2.1. Dibujos	90
3.1.2.2. Fotografías	95
3.1.3. La fragmentación y yuxtaposición de contenidos	103
3.1.4. Los sonidos	114
3.1.5. Otros recursos experimentales	117
4. La intertextualidad	120
4.1. La intertextualidad temática	125
4.2. La intertextualidad visual	159
5. Susan Howe y la historia	176
5.1. Feminismo e historia en la obra de Howe	177
5.2. Los reyes destronados	199
5.3. Los “otros” personajes masculinos	214
5.3.1. Hope Atherton	216
5.3.2. Charles Sanders Peirce	223

5.3.3. Jonathan Edwards	229
5.4. En busca de una identidad	232
5.4.1. Irlanda	234
5.4.1.1. Los personajes.....	235
5.4.1.2. Los acontecimientos históricos.....	241
5.4.2. América.....	248
5.4.2.1. Lugares de América	249
5.4.2.2. Los acontecimientos políticos, económicos y religiosos	259
6. Conclusiones.....	270
7. Bibliografía	277

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría dar las gracias a la Dra. María del Mar Pérez Gil por su labor de dirección de este trabajo. Quiero agradecer el esfuerzo de mis padres que hicieron posible que completase mis estudios universitarios y hoy haya finalizado mi gran sueño de realizar una tesis doctoral. No puedo olvidar tampoco a todos esos amigos que durante este tiempo tan intenso de esfuerzo y de trabajo duro han tenido palabras de ánimo, sobre todo a Felipe Aguas Bernardino, a Luisa Ojeda Rodríguez y a Francisco García Socorro porque nunca dejaron de creer en mí y en que mi proyecto vería la luz.

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

Esta tesis versa sobre la obra de la escritora norteamericana Susan Howe. Nacida en Boston en 1937, y tras algo más de cuarenta años de trayectoria literaria, Howe es en la actualidad una de las poetas contemporáneas que goza de un mayor reconocimiento. Sus comienzos en el mundo artístico se sitúan en los años sesenta. En una primera etapa se dedica a la pintura pero, a comienzos de la década siguiente, dirige su interés hacia la poesía. Desde entonces lleva publicados una veintena de libros de poemas, además de tres ensayos, diversos artículos de crítica literaria, un libro de relatos breves y varios trabajos de audio en los que realiza una lectura de sus poemas acompañada de un fondo musical creado para tal fin.

El aspecto visual es uno de los elementos más destacables de la obra de Howe. Su etapa pictórica ha influido poderosamente en su obra poética, donde se intercalan algunos periodos de fuerte impacto visual con otros en los que el contenido es el protagonista indiscutible. Los primeros libros parecen estar influidos por el minimalismo y presentan poemas concentrados en formas compactas, cuadradas, a modo de columnas de texto que se sitúan en el centro de la página. Posteriormente, la autora pasa a periodos de dispersión en los que prima la libertad en la colocación de los versos. Howe emplea la página escrita del mismo modo que hiciera con el lienzo. Dibuja formas muy diversas superponiendo los versos en todas direcciones, incluso solapando unos sobre otros y creando composiciones de un gran atractivo visual. Todo ello nos lleva a una de las facetas más importantes de la obra de esta escritora: el concepto de que el poema no es sólo un objeto para ser leído sino también para ser contemplado. Tal es así que a finales del año 2013 y a mediados de 2014 dos galerías de arte han hecho una exposición empleando exclusivamente como material las páginas de uno de sus últimos libros: *Tom Tit Tot* (2013).

Howe no se limita sólo a jugar con las palabras. También en una clara influencia de su etapa pictórica, la autora emplea otros materiales, como el “collage”. Muchos de sus libros contienen fotografías, dibujos e incluso otros añadidos junto al texto poético que hablan de la versatilidad del trabajo de esta artista, quien no duda en trascender las tradicionales fronteras entre los géneros literarios si eso le permite alcanzar su pleno potencial creativo.

Con respecto al contenido, lo que ha atraído principalmente la atención de la crítica y de los lectores es el tratamiento que Howe hace de la historia. Centrados en dos grandes bloques de fuerte tradición autobiográfica (América e Irlanda), sus poemas ofrecen una nueva lectura del pasado en la que la mujer y algunos personajes marginales ocupan un lugar predominante. De América, la autora escoge un periodo histórico concreto: la etapa colonial. Howe se interesa por los acontecimientos que rodean la llegada de los puritanos a Nueva Inglaterra y por las implicaciones políticas, religiosas, económicas y sociales de este hecho. Por ejemplo, su obra “Federalist 10” (1987) constituye un análisis poético de la Primera Enmienda y de toda la cuestión relativa a la libertad religiosa. Inspirándose en el trabajo de su padre, el profesor Mark De Wolfe Howe, la autora hace un recorrido por las corrientes religiosas más importantes de la época colonial. En *The Nonconformist’s Memorial* (1993), por su parte, se alude al papel de la mujer en la etapa colonial y a su subordinación dentro del sistema patriarcal, que la convierte en propiedad exclusiva del padre o del marido. *Bedhangings* (2001) y *Bedhangings II* (2002), inspiradas en los colgadores de cama típicos de Nueva Inglaterra, contienen referencias a la economía colonial, al régimen político existente en las colonias y al papel que se le da a la mujer en un momento en que su voz no puede ser oída más allá de este tipo de expresiones artísticas.

Si América representa a su padre, Irlanda representa a su madre, a quien Howe pretende acercarse. Se observa en su poesía un deseo de encontrar la identidad perdida, de buscar las raíces. Howe viaja con frecuencia a Irlanda y vive largos periodos allí. Sin embargo, una parte de la autora no se siente en casa y es ahí donde surge la necesidad de explorar lo que Irlanda significa para su madre. Los lugares que Howe recrea en sus libros están siempre localizados en torno a Dublín porque éste es el lugar donde nace su progenitora. Además, los personajes femeninos suelen ser individuos que se han visto obligados por algún tipo de circunstancia a abandonar el hogar en busca de un futuro mejor, lo mismo que hizo su madre, mostrando siempre un sentimiento de desarraigo, de no terminar de encontrar el hogar perdido. Los autores a los que se alude en los poemas pertenecen a las lecturas que su madre y su familia irlandesa realizaban en casa y con las que la familiarizaron de pequeña, como es el caso de Yeats o las Brontë. Esa fuerte temática irlandesa queda reflejada incluso desde el título de algunas de las obras que tendremos ocasión de analizar.

La presentación del pasado viene acompañada de una enorme fragmentación, lo que convierte los poemas de esta escritora en textos sumamente complejos. Howe no gusta de hacer descripciones detalladas de los lugares a los que se refiere ni de los individuos que describe. Al contrario, lo máximo que puede llegar a encontrar el lector en algunas ocasiones es simplemente un nombre, una fecha, o un dato significativo insertado en medio de un aparente caos del que ha de extraer un mensaje mínimamente aceptable. De ahí que una gran parte de la crítica considere a Howe una de las poetas más experimentales del siglo XX y comienzos del XXI.

El modo en el que esta autora emplea el lenguaje ha llevado a que muchos críticos (Silliman 1986, Parini 1993, Fink 2001, Ziarek 2001, Mason 2007 y Wagner-Martin 2013, entre otros) la incluyan dentro del grupo de poetas Language, para

quienes el lenguaje deja de ser meramente un medio de expresión y se convierte en objeto creativo. Cuando la autora comienza a escribir, en Estados Unidos se desarrollaba un nuevo concepto de poesía que ve en la palabra un instrumento creativo con el que el poeta se permite jugar. Sus representantes, conocidos como poetas Language, emplean el lenguaje como objeto artístico, rompiendo todas las estructuras sintácticas y conceptos tradicionales. El texto poético se vuelve en ocasiones un verdadero galimatías del que el lector es el último responsable en lo que respecta al significado. Para los miembros de este grupo, el lenguaje es una construcción totalmente artificial cuyas limitaciones se ponen de manifiesto a través de composiciones difíciles de interpretar. Esto es, el arte no ha de reflejar la realidad ni producir placer estético sino cuestionar al lector sobre su propia realidad.

Existen, naturalmente, ciertas conexiones entre Howe y los poetas Language. De hecho, un gran número de los miembros de este grupo está vinculado a la Universidad de Búfalo (Nueva York), lugar de trabajo de Howe durante un periodo importante de su vida. Eso ha posibilitado que mantenga una relación de amistad con un número importante de estos poetas y que haya colaborado tanto en sus publicaciones como en otras actividades organizadas por ellos. Así, a título representativo, cabría mencionar la participación de Howe en el programa de radio dirigido por Charles Bernstein *LINEbreak* en el año 1995, o su aparición en la antología grabada en CD que lleva por título *Live at the Ear* (1983), producida también por Bernstein.¹

No obstante, Howe siempre ha negado su pertenencia a este movimiento aduciendo cuestiones generacionales y de origen. Según la autora, los poetas

¹ Howe ha participado en otras publicaciones realizadas por Bernstein, como *The Politics of Poetic Form: Poetry and Public Policy* (1990), “13 North-American Poets” (1993), y *Close Listening: Poetry and the Performed Word* (1998).

Language nacen en el ambiente universitario influidos por las teorías filosóficas de Louis Zukofsky mientras que ella deriva en la poesía de forma casi accidental, como señala en una entrevista con Lynn Keller:

I am older than most of the people I consider to be Language Poets. By the way, that is a small group. Most of them are in their mid-late forties now. As I have said, I came to poetry through my art work, and my sensibility was very much formed in the sixties. I seem to have been led into writing by accident, the same way my writing then led me into textual scholarship and now I find myself writing something you might call film criticism. (1995: 9)

Coincido con Marjorie Perloff, en su artículo “Avant-Garde Tradition and Individual Talent: The Case of Language Poetry”, cuando señala que hay similitudes entre Howe y los poetas Language en lo que respecta al uso del lenguaje (2005: 44). Howe emplea la fragmentación y la ruptura tanto sintáctica como entre géneros literarios, unas características también presentes en los poetas Language. Sin embargo, tal y como expresa Perloff, Howe no es un miembro de este grupo. La diferencia más importante que la distingue de él reside en la temática empleada por la artista. Mientras que el anterior movimiento poético muestra un interés por reflejar el periodo actual, por hablar de acontecimientos cotidianos y por hacer poéticos hechos de la vida diaria, Howe centra su atención en la historia. Su verdadero interés no está en el momento presente sino en el pasado. Megan Simpson, en *Poetic Epistemologies: Gender and Knowing in Women’s Language Oriented Writing*, ofrece una opinión similar. Según esta autora, aunque es evidente la importancia que Howe da al lenguaje como instrumento creativo, por encima de éste se sitúa su interés por la historia:

Howe’s work is historical; her primary intention is to recover the varied

female, feminine, and feminized voices of the past, to render audible . . . the “silenced factions” (24) from their “Destiny of calamitous silence” (*Singularities* 25) to which traditional narrative historiography has banished them. (2000: 6)

Es con la publicación de dos artículos de Marjorie Perloff, “Recharging the Canon: Some Reflections on Feminist Poetics and the Avant-Garde” (1986) y “Canon and Loaded Gun: Feminist Poetics and the Avant-Garde” (1987), cuando la obra de Howe empieza a alcanzar renombre entre la crítica. En esos artículos, Perloff equipara la calidad de los poemas de Howe con la de grandes clásicos de la literatura como William Carlos Williams, Charles Olson o Robert Duncan. Tras estos estudios se han sucedido otros que, además, comparan el estilo de esta autora con el de conocidos escritores del siglo XX, como Gertude Stein o H.D., entre otros (Middleton 1991, Quatermain 1992, Naylor 1995, Davidson 1997, Keller 1997). Este factor, digno de ser tenido en consideración, sirve para demostrar el valor literario de la obra de Howe y el reconocimiento que ha recibido de la crítica especializada.

La proliferación de libros y de otros estudios monográficos es una señal inequívoca de la importancia de la autora. No obstante, aún quedan muchos aspectos inexplorados, o no lo suficientemente tratados, en su obra. Esa es la razón por la que he decidido realizar mi tesis sobre ella. Me centraré en los tres aspectos que considero más significativos de su producción poética: la experimentación, la intertextualidad y la historia. Al contrario que otros estudios críticos que tratan sobre alguno de estos temas (si bien sólo se limitan a cubrir una parte de los mismos, en ocasiones un grupo de poemas o un libro), mi trabajo ahonda en estas tres cuestiones analizando su presencia en diversas obras y confiriendo a la producción de Howe un sentido de mayor unidad.

Además, una parte de la bibliografía crítica que he consultado está basada en el mero “collage” de citas, bien de la autora o de otros críticos, acompañado de análisis someros que no desentrañan el sentido de los poemas. Mi intención en esta tesis es todo lo contrario. Pretendo aportar claridad explicativa y arrojar algo más de luz sobre los ya de por sí complejos poemas de Howe. Como fuente de estudio no me limitaré exclusivamente a los libros más populares, sino que utilizaré un material más amplio que incluye ciertas obras inéditas que hasta el momento no han sido analizadas, como es el caso de “Federalist 10”. Con ello pretendo proporcionar un acercamiento más global a la producción de esta escritora.

Mi tesis se divide en seis capítulos. Tras este capítulo de introducción, el segundo capítulo constituye un recorrido cronológico por la trayectoria artística de la autora. En él abordaré las distintas etapas que pueden distinguirse en su producción, las obras que ha publicado y los rasgos más importantes que las caracterizan.

El tercer capítulo está dedicado a la experimentación y se divide en cinco secciones que giran principalmente en torno al aspecto visual, el contenido, y los sonidos. Mi propósito es abordar las distintas facetas que considero que presenta la experimentación en la obra de Howe. En primer lugar, me acercaré a la faceta visual. A través de diversos ejemplos estudio la forma de los poemas, cómo afecta ésta a la percepción del lector, o cómo la autora rompe las fronteras no sólo entre géneros literarios sino entre expresiones artísticas. Sus composiciones poéticas son una buena muestra de que el arte visual no se limita a la pintura o a la escultura, por ejemplo, sino que también la poesía es un arte que se lee y contempla a la vez.

El contenido es otro de los grandes aspectos analizados. Aquí estudiaré algunos de los temas que introduce la autora y los relacionaré con cuestiones de forma como la fragmentación. Howe no suele seguir una línea temática homogénea

sino que su trabajo se caracteriza por la fragmentación y la yuxtaposición de ideas. Con esto quiero decir que resulta complicado encontrar en sus poemas oraciones completas y mucho menos ordenadas. La autora juega con las expresiones, reduciendo en ocasiones las unidades sintácticas a una o dos palabras. Asimismo, gusta de mezclar varias ideas en un mismo poema de manera que, a simple vista, el texto parece un sinsentido del que no se puede extraer ninguna información. Como intentaré demostrar, pautas tales como fijarse en ciertas palabras clave, habitualmente nombres propios de personas o lugares, fechas u otros elementos significativos, pueden convertirse en un punto de partida para poder extraer información de un texto en apariencia opaco.

Por último, en otro de los apartados principales he querido centrarme en el aspecto auditivo o sonoro de los poemas, una faceta que se ha hecho más importante si cabe con la publicación de varios CDs en los que la autora lee sus poemas en voz alta acompañada de música inspirada en los mismos. Mostraré cómo Howe presta gran atención a la creación de ciertos patrones sonoros. De hecho, en alguna ocasión la autora ha declarado que para ella este aspecto es tan importante que ha llegado a modificar la estructura de un verso simplemente porque consideraba que no sonaba bien, algo que ella relaciona con su madre y la sensibilidad de ésta por el lenguaje hablado.

El cuarto capítulo se centra en la intertextualidad. No me parece que un estudio de la obra de Howe esté completo si en él no se aborda uno de los elementos fundamentales de sus poemas. Una parte importante de los mismos nace de la inspiración en otras fuentes, de las lecturas que la autora ha hecho y que se ponen de manifiesto de modo directo o indirecto en sus poemas. He decidido organizar este capítulo en dos grandes bloques: la intertextualidad temática y la intertextualidad

visual. Tal y como indica su nombre, en la intertextualidad temática me centraré específicamente en el contenido de los poemas, mientras que en el apartado que he denominado “intertextualidad visual” me referiré a todos aquellos ejemplos en los que las citas son fotografías o facsímiles de otras obras que Howe introduce en sus libros.

El quinto capítulo lleva por título “Susan Howe y la historia”. De todos los aspectos sobre la historia que Howe aborda en sus libros los personajes son un elemento clave y considero que merecen una atención especial. El primer apartado lo dedico a la relevancia que la autora concede a la figura femenina. En el segundo analizaré aquellas figuras históricas masculinas que representan la visión del sistema patriarcal y su decadencia. Me centro, en concreto, en el rey Lear y en Jonathan Swift como los ejemplos más destacados del patriarcado dentro de la obra de Howe. La autora manifiesta su rechazo a la dominación ejercida por el hombre frente a la mujer y cómo se ha puesto en evidencia a lo largo de los siglos tanto en la literatura como en la historia. El tercer apartado se centra en diversos personajes masculinos que han sido marginados y mediante los cuales también se refleja de forma evidente la marginalización que ha sufrido la mujer. Estos personajes masculinos, los “otros”, reciben un trato positivo similar al que tiene la figura femenina.

Hija de un padre americano y una madre irlandesa, Howe siempre ha expresado que su corazón se halla dividido entre esos dos países. El cuarto apartado, que he denominado “En busca de una identidad”, analiza el acercamiento autobiográfico a la cuestión de la historia. Siempre se ha hablado de la importante vertiente autobiográfica de la obra de Howe pero hasta el momento no he encontrado un trabajo serio que aborde esta cuestión en profundidad. Exploraré la visión que la autora tiene de Irlanda y de América para mostrar cómo ambos lugares marcan su

obra. En ella hay muchos elementos reveladores de su posicionamiento frente a esos espacios geográficos y humanos. Para ello, centraré mi atención en aspectos tales como los personajes, los lugares y los acontecimientos que Howe introduce en sus poemas.

CAPÍTULO II

TRAYECTORIA ARTÍSTICA

Acercarse a la trayectoria artística y personal de Susan Howe resulta una tarea grata e interesante. Esta autora, una gran desconocida para el público español, es una de las máximas exponentes de la poesía norteamericana más actual, con un estilo muy particular en consonancia con su vida e intereses personales. Sus primeros pasos en el mundo literario no se producen, como en el caso de otros muchos poetas contemporáneos, a una edad muy temprana. De hecho, Howe no ve publicada su primera obra, *Hinge Picture* (1974), hasta los 37 años. Antes de esa fecha sus inquietudes, sin permanecer alejadas del mundo artístico, giran en torno a otras áreas que le resultan igual de atractivas que la propia poesía.

La vida de Howe se inicia en Boston, ciudad que la ve nacer en 1937. Más tarde se traslada a Búfalo, donde transcurren sus primeros años en el seno de una atípica familia de clase media. Su padre, Mark De Wolfe Howe, oriundo de Boston, es un hombre de una fuerte mentalidad puritana, lo que le lleva a defender a ultranza ciertos principios, algunos de ellos referidos al papel de la mujer en la sociedad. Según él, había dos campos de estudio a los que las mujeres no podían acceder bajo ninguna circunstancia: las leyes y la historia. Sin embargo, su hija se rebelará contra esta opinión (así lo demuestra su producción) y hace de la historia uno de los ejes principales sobre los que se asienta su poesía:

I was always going to be an artist though the art form changed. There was the sense, I suppose from my father, that because I was feminine, anything would do *except* law or history. Those disciplines were for men. Civil rights activist he was, liberal he was, yet he was adamantly opposed to women being admitted to the Harvard Law School. He thought standards would plunge immediately if they were (en Beckett 1989: 29)

La madre de Howe, Mary Manning, nacida en Dublín, es la que aporta la

vertiente artística a la familia. Dramaturga y directora de teatro, Mary Manning lleva a su hija a tomar contacto por primera vez con el teatro, su gran pasión de juventud. Con tan sólo seis años de edad Howe debuta en el papel de Titania en una adaptación infantil de *A Midsummer Night's Dream*, un evento que la artista recuerda con humor y, por qué no, con cierta nostalgia. Tras esta participación se suceden otras pequeñas intervenciones, inicialmente en obras escolares adaptadas a su corta edad, para luego proceder a la ejecución de proyectos más ambiciosos promovidos por diversos teatros, como el Brattle o el Poet's Theatre, donde su madre asume las labores de dirección.

Ambos progenitores son, desde un primer momento, las dos influencias más importantes en el universo poético de Howe. Su madre le descubre Irlanda, su historia y su mitología, pero también la musicalidad de las palabras. En sus poemas, Howe desarrolla una sensibilidad especial para los sonidos, lo que la lleva a anteponer cuestiones como la sonoridad o la musicalidad a la propia narración. Por otra parte, Howe da voz a esos personajes históricos, especialmente femeninos, a quienes las voces más autoritarias, como la de su padre, silenciaron tiempo atrás. A través de él, Howe descubre su interés por el pasado, lo que la lleva a fijarse en figuras relevantes de la literatura y la historia, como Emily Dickinson o Charles Olson, cuyos estilos poco convencionales son para ella una fuente de inspiración, al igual que lo son escritores como Herman Melville, David Thoreau, James Clarence Mangan, Wallace Stevens o ministros puritanos como Jonathan Edwards, en quienes también se inspira para componer varios de sus libros.

En 1953, y tras graduarse en el Beaver Country Day School, Howe decide adentrarse seriamente en el mundo del teatro. Para ello viaja hasta Dublín con el propósito de estudiar arte dramático en el prestigioso Gate Theatre. No obstante, pese

a los esfuerzos realizados, su participación no va más allá de pequeños papeles secundarios, así que, tras dos años en Dublín, a los diecinueve años decide abandonar el teatro y probar suerte en otro campo artístico, matriculándose en el Boston Museum School, donde se gradúa en 1961:

So when I failed in the theatre --which I did, two years later, back in New York-- I believed I had made an irrevocable mistake. I was nineteen and I was sure I had thrown my life away. The only place I thought might accept me was an art school. I had done lots of drawing and some paintings and was able to put together a portfolio and the Boston Museum School let me in (en Beckett 1989: 37)

Comienza así su etapa pictórica, que durará hasta principios de los setenta. Los inicios de Howe en el mundo del arte tienen como medio de expresión el lienzo, donde crea composiciones basadas en técnicas como el collage y lo que ella define como “quotations”; es decir, fragmentos de otras obras, a los que se refiere de esta forma dada la similitud de la técnica empleada en literatura con aquella que utiliza en sus cuadros. Posteriormente abandona el lienzo y usa otros elementos donde desarrollar su creatividad, tales como las paredes. En ellas compone sus “environments”, o collages en los que combina palabras con fotografías y que la artista define de esta manera: “rooms that you could walk into and be surrounded by walls, and those walls would be collage, using found photographs” (en Keller 1995: 6). En las paredes Howe también utiliza un elemento que se convertirá luego en una constante en sus cuadros: la palabra escrita. Como manifiesta la autora,

I started using words with that work. I was at the point where I was only putting words on the walls and I had surrounded myself with words that were really composed lines when a friend, the poet Ted Greenwald, came by to look at what I was doing and said to me: “Actually you have a book on the

wall. Why don't you just put into a book?" (en Keller 1995: 6)

Es a raíz de este comentario de Ted Greenwald que Howe toma la decisión de realizar cuadernos de dibujo en los que incluye un largo listado de palabras que no siempre están claramente conectadas con el dibujo en sí. Las palabras se inspiran en los nombres de ciertas plantas, pájaros, flores y en otros elementos de la naturaleza: "I would get a sketchbook and inside I would juxtapose a picture with a list of words under it. The words were usually list of names. Often names of birds, of flowers, of weather patterns, but I relied on some flash association between the words and the picture of charts I used" (en Keller 1995: 5).

Estos cuadernos de dibujo constituyen un paso importante en la transición que la autora realiza poco después hacia la poesía, principalmente por dos razones. De un lado, Howe se encuentra con la limitación de espacio que implica la página, lo que la lleva a ser más consciente de la importancia que el espacio adquiere en cualquier obra artística, ya sea pictórica o literaria. De otro lado, la conjunción entre palabra e imagen, aunque inicialmente parte de un interés por innovar tomado de otros artistas como Marcel Duchamp, Carl André o John Cage (Beckett 1989: 29), pronto adquiere una expresión más personal que permite a Howe descubrir que en sus manos el lenguaje escrito puede alcanzar tanta fuerza como la imagen en lo que a la transmisión de ideas se refiere. Llega así el momento en que la autora cambia el lienzo por la página escrita. No obstante, la vertiente visual ocupará un lugar importante en sus poemas. De hecho, es posible afirmar que, a medida que ha pasado el tiempo, la evolución que ha experimentado su poesía muestra una vuelta a esos orígenes, tal y como estudiaré más adelante en este capítulo y de modo más detallado en el capítulo que dedico a la experimentación.

La obra poética de Howe tiene inicialmente un alcance muy limitado, debido

principalmente a dos factores. En primer lugar, la autora no está vinculada al mundo académico. Su formación literaria, totalmente autodidacta, y el hecho de carecer de un título superior le van a cerrar, al menos en estos primeros años,² las puertas al mundo universitario, que es precisamente el lugar donde una poeta de sus características podría recibir algún tipo de apoyo, tanto económico como crítico. En segundo lugar, el carácter altamente experimental de su obra la hace “inaccesible” para el gran público, por lo que el número de lectores, como el de la mayor parte de los artistas de finales del siglo XX, va a ser muy limitado al comienzo.

Antes de lograr que sus libros sean publicados por algunas de las editoriales más importantes del país, Howe emplea otros medios para difundir su trabajo. En esos momentos, cuando aún Internet era una fantasía que pocos podían imaginar, uno de los mejores medios al alcance de la autora eran las revistas literarias. Sus poemas comienzan a aparecer en pequeñas revistas, en su mayoría con una tirada limitada, dedicadas especialmente a difundir trabajos de autores poco convencionales; es decir, cuya obra se ajustase a un estilo que se podría catalogar de “experimental”. Entre estas revistas hay una larga lista donde destacan títulos como *Telephone*, *Fire-Exit*, *The St Mark's Poetry Project Newsletter*, *Out there*, *Acts*, *A Hundred Posters*, *Personal Injury*, *Eel*, *Sulfur*, *Conjunctions*, *HOW(ever)*, *Temblor*, *Ironwood* o *Hambone*. Precisamente, dos de esas revistas, *The Difficulties* y *Talisman*, publican en 1989 y 1990 dos monográficos que contribuyen a que el nombre de la autora comience a ser conocido entre la crítica.

Sus libros también empiezan a ser publicados por pequeñas editoriales, algunas ya inexistentes, como Telephone Books, Corbett, Tuumba Press, Loon

² En 1988 Howe ingresa en el cuerpo de profesores de la Universidad Estatal de Nueva York en Búfalo, donde ejerce su labor académica de forma continuada hasta 1992, momento en que se produce la muerte de su esposo. Desde ese instante Howe ha compaginado su trabajo en Búfalo con las visitas a otras universidades, donde imparte conferencias o trabaja como profesora visitante.

Books, Awede o Montemora Foundation, entre otras. Las primeras obras, entre las que se encuentran *Hinge Picture* (1974), *The Western Borders* (1976), *Secret History of the Dividing Line* (1978) y *Cabbage Gardens* (1979), son publicadas por algunas de estas editoriales. Estos libros se distinguen por su carácter autobiográfico y obtienen un escaso reconocimiento por parte del público y la crítica especializada. *Hinge Picture* se constituye como el mejor ejemplo para observar la transición que Howe realiza de la pintura a la poesía. Con una temática eminentemente religiosa, inspirada principalmente en la historia bíblica, sus poemas atraen inmediatamente la atención del lector por sus formas compactas, que recuerdan la pintura minimalista de tanto éxito en aquel periodo.

Hay que destacar también en estas primeras obras cómo la autora recurre ya a dos elementos que serán una constante en su poesía: su particular uso de la intertextualidad y una fuerte vertiente autobiográfica. Es cierto que en estos libros la cuestión autobiográfica aún queda maquillada por la temática histórica con la que aparentemente no guarda relación. No obstante, el uso de la autobiografía queda más patente en *Secret History of the Dividing Line*, especialmente en el uso de la intertextualidad. En esta obra Howe inserta como parte de sus poemas fragmentos pertenecientes a un libro que le resulta muy cercano, *Touched with Fire: Civil War Letters and Diary of Oliver Wendell Holmes, Jr. (1861-1864)*, editado por su padre. La autora aún no deja constancia de sus fuentes, como sí lo hará en futuras publicaciones.

Howe comienza a destacar en el mundo literario a partir de la publicación de *The Liberties* (1980),³ su primer libro inspirado en Irlanda. En él recorre la vida de dos personajes particularmente emblemáticos, Jonathan Swift y Stella, a los que se

³ Inicialmente, *The Liberties* fue publicada como una obra individual hasta que, años después, Howe decide incluirla como parte de otro de sus libros: *Defenestration of Prague*.

une el personaje de Cordelia. Howe pone mayor hincapié en resaltar la figura de las dos mujeres, rescatándolas del silencio en el que, según la autora, las ha sumido la historia. A este libro le siguen otros como *Pythagorean Silence* (1982), *Defenestration of Prague* (1983) y *Articulation of Sound Forms in Time* (1987), donde comienza a mostrar que vida personal e historia van estrechamente unidas en su poesía. Ello resulta del todo patente en los temas y los lugares que Howe menciona en sus libros, siempre relacionados con su entorno familiar o los lugares en los que ha vivido. En estos libros aparece Nueva Inglaterra, el segundo bloque temático de su poesía. Además, en *Articulation of Sound Forms in Time* la autora da muestras de algo que se mantendrá como una constante en sus libros posteriores, especialmente en los de los últimos años: un uso extremo de la experimentación, lo que la lleva a sacrificar la legibilidad del texto en aras a jugar con la poesía para proyectar su capacidad creativa.

En este mismo periodo Howe se inicia en el ensayo y publica la que es una de sus obras más conocidas: *My Emily Dickinson* (1985), un acercamiento personal a la obra de una escritora a la que admira. Años después ven la luz otros dos ensayos: *Incloser* (1992) y *The Birth-mark: Unsettling the Wilderness in American Literary History* (1993), donde se acerca a la historia de Nueva Inglaterra, siempre desde un estilo muy personal similar al que muestra en su poesía.

En sus siguientes obras poéticas la experimentación se hace cada vez más patente, al mismo tiempo que la artista va madurando y perfilando su estilo. Es lo que se percibe en *A Bibliography of the King's Book or, Eikon Basilike* (1989), donde Howe se permite jugar con la disposición de los poemas en la página, distribuyendo versos en todas direcciones como si de un lienzo se tratase y mostrando así que la influencia de su etapa pictórica sigue presente en su trabajo. También comienza a

prescindir de todos aquellos elementos que suponen una limitación a su creatividad, tales como la puntuación, que hasta el momento había empleado, o la paginación.

En lo que respecta al contenido, se observa un cambio importante. Frente a los primeros libros en los que, si bien la historia es un eje temático central, los poemas hablan de una gran diversidad de personajes, periodos y lugares, esta nueva etapa tiende a centrarse en temas y escenarios mucho más concretos. *A Bibliography of the King's Book or, Eikon Basilike* es un buen ejemplo. Inspirándose en el título de una obra homónima de Edward Almack, la autora construye su libro en torno a los hechos relacionados con la ejecución de Carlos I. Algo similar sucede en otro de sus trabajos, “Federalist 10” (1987), hoy casi olvidado y nunca publicado fuera de la revista que le dio acogida: *Abacus*. Basado en el título de un artículo de James Madison, el cuarto presidente de los Estados Unidos, Howe se acerca a diversas cuestiones relacionadas con la Primera Enmienda.

El año 1989 es, además, una fecha importante para esta escritora porque la prestigiosa editorial Sun & Moon publica una edición especial de tres de sus libros. Bajo el título *The Europe of Trusts*, Howe ve reeditados tres de sus trabajos: *Pythagorean Silence*, *Defenestration of Prague* y *The Liberties*. Se produce así un reconocimiento público por parte de la crítica, que se repite posteriormente con la publicación de otros dos libros –*Singularities* (1990) y *The Nonconformist's Memorial* (1993) – en los que la autora publica varios de sus trabajos que hasta el momento no habían visto la luz más que a través de revistas. Es el caso de “Thorow” y “Scattering as Behavior Towards Risk”, que aparecen recogidos en *Singularities* junto con un libro anterior, *Articulation of Sound Forms in Time*. Lo mismo sucede con “Silence Wager Stories” y “Melville’s Marginalia”, publicados junto con *A Bibliography of the King's Book or, Eikon Basilike* en *The Nonconformist's*

Memorial, donde figura asimismo una sección inédita de poemas creada ex profeso que Howe titula “The Nonconformist’s Memorial”.

En este periodo la autora aprovecha también para reeditar sus obras anteriores y publicarlas en el formato que desea. Howe realiza una cuidada selección entre sus primeros libros, de los que escoge un grupo de poemas que aparecen publicados en el volumen titulado *Frame Structures: Early Poems (1974-1979)*, una colección que ve la luz en 1996 y en la que la autora reedita sus primeras cuatro obras: *Hinge Picture* (1974), *Chanting at the Crystal Sea* (1975), *Secret History of the Dividing Line* (1978) y *Cabbage Gardens* (1979). Todas ellas fueron publicadas en ediciones de tirada corta y en la actualidad es casi imposible tener acceso a ellas. Dichos libros giran en torno a Nueva Inglaterra y, sobre todo, el periodo colonial. En ellos la autora explora distintas facetas de la historia, prestando atención a elementos como la cuestión religiosa, el papel de la mujer en la sociedad puritana, los acontecimientos históricos que fuerzan a los puritanos a huir al Nuevo Mundo, o sus relaciones con los nativos americanos. Contienen también alguna que otra referencia a Irlanda, a la que se presenta en estos momentos iniciales como una tierra mítica y fantástica.

A partir de la publicación de *Frame Structures*, Howe inicia una nueva etapa que se mantiene hasta la actualidad. La autora comienza a emplear nuevos elementos que recuerdan de otra forma sus orígenes en el mundo de la pintura y lo que hacía en sus cuadros (las ya citadas “quotations”). La primera manifestación de este cambio tiene lugar en *Pierce-Arrow* (1999), un libro inspirado en el conocido filósofo norteamericano Charles S. Peirce. Howe comienza a insertar entre las páginas elementos ajenos al texto literario, como fotografías de los manuscritos originales de Peirce y del poeta inglés Charles Algernon Swinburne. Esta práctica, que inicia tímidamente en sus ensayos, donde mostraba alguna fotografía de los manuscritos de

Dickinson, es ahora parte importante de *Pierce-Arrow*.

Howe publica posteriormente *Bedhangings* (2001) y *Bedhangings II* (2002). *Bedhangings* destaca porque los poemas van acompañados de una serie de dibujos en blanco y negro realizados por la artista Susan Bee. En ellos Bee reproduce personajes del periodo colonial, el tema sobre el que giran los poemas. *Bedhangings II*, por su parte, destaca por su reducido tamaño y su encuadernación. Dada su corta tirada (unas trescientas copias), la escritora se permite incluir ciertos detalles que hasta el momento no podía por el alto coste económico que ello podía suponer a una editorial. Se trata de elementos tales como la portada del libro, realizada en tapa dura y decorada con una fotografía en blanco y negro que reproduce una de las figuras que aparecen en la obra *History of Lace* (1869), escrita por Bury Palliser. Howe también puede disponer de una hoja para cada poema en lugar de tener que adaptar estos a un espacio limitado, colocando dos o más en la misma página tal y como sucede en sus otros libros con una tirada más numerosa.

En su siguiente obra, *Kidnapped* (2002), la autora retoma la temática irlandesa e introduce varios elementos que enfatizan la materialidad del texto impreso. En esta ocasión, incluye fotografías, algunas de ellas de su álbum familiar, un marcapáginas y dos hojas de papel cebolla que imitan las protecciones de fotografías empleadas en los libros antiguos. *Kidnapped* también supone un ejemplo de transición en lo que a partir de este momento se convierte en una constante en la producción de esta escritora: la combinación entre prosa y poesía en un mismo libro. Las secciones en prosa se intercalan en medio de los poemas y son parte importante de la obra. Howe las emplea fundamentalmente para reflexionar sobre su historia personal: cuenta hechos y anécdotas de su familia, sitúa a sus familiares en el devenir de la historia y muestra su posicionamiento frente a esos acontecimientos.

Estos tres últimos libros (*Bedhangings*, *Bedhangings II* y *Kidnapped*) son reeditados en el año 2003 en un volumen que lleva por título *The Midnight*, donde la autora añade algunos poemas nuevos. *The Midnight* ha sido muy bien valorado por la crítica, que lo considera un ejemplo de la madurez literaria de Howe. En el periodo que va desde la publicación de *A Bibliography of the King's Book or, Eikon Basilike* en 1989 hasta la publicación de *The Midnight*, se observa cómo Howe ya no juega con las líneas y no hay versos cruzando la página en todas direcciones sino que lo que abundan son las referencias extratextuales y la intertextualidad. La autora demanda muchos conocimientos del lector y le obliga a consultar numerosas fuentes históricas y literarias extratextuales para entender su poesía, en la que el elemento autobiográfico también se vuelve una constante. Cada vez abundan más las referencias a su propia historia y la de su familia, hasta el punto de que *Kidnapped* y, sobre todo, *The Midnight* incluyen fotos personales. De hecho, Howe ha querido dejar patente que este libro es un claro homenaje a su madre, Mary Manning.

A esta obra le siguen *Souls of the Labadie Tract* (2007) y *That This* (2010), donde la autora continúa imbuyéndose en la historia de Estados Unidos desde una perspectiva muy cercana. Habla de lugares y personas que le atraen de un modo particular, como es el caso de Jonathan Edwards o Ralph Waldo Emerson, llegando a un elevado grado de personalización cuando describe con detalle cómo acaeció la muerte de su tercer marido. En estos libros Howe rompe con la legibilidad y deja claro que para ella una vez más lo importante es el impacto visual independientemente de que sus poemas sean legibles o no. Para ello toma fragmentos de obras literarias, diarios (como el de Jonathan Edwards), y trozos aparentemente extraídos de presentaciones a actos culturales, todos los cuales coloca en la página a modo de objetos encontrados, abandonados a su suerte y en ocasiones ilegibles

porque se solapan mutuamente. Juega así de nuevo con la disposición de la página, con los efectos del texto y con la idea de que la poesía es también un arte para ser contemplado.

Entre estos dos libros publica *Poems Found in a Pioneer Museum* (2009), una obra que, con una tirada limitada a unas trescientas copias, ha pasado casi inadvertida para sus lectores. No obstante, constituye uno de los ejemplos de experimentación más atractivos de la producción de Howe. Se trata de un libro en forma de cajita cuyas páginas son tarjetas, a modo de las que aparecen junto a las obras de arte de los museos. *Poems Found in a Pioneer Museum* es, además, uno de los ejemplos de intertextualidad más radicales en la producción de Howe, dado que todo el libro parece haber sido copiado literalmente de textos ya existentes:

I copied these poems, almost verbatim, from typed identification cards placed beside items in display cases at Salt Lake City's Pioneer Memorial Museum founded in 1901 by the Daughters of Utah Pioneers. The artifacts and memorabilia in their collection date from 1847 when Mormon settlers first entered the Valley of the Great Salt Lake (*Poems Found*)

Esta obra no contiene paginación, permitiendo que el lector ordene las páginas del modo que desee. Éste sería para Howe el libro ideal, aunque es evidente que este tipo de cosas no las puede hacer siempre debido a que una edición de estas características encarece el precio del libro.

Tras estas obras, Howe abandona temporalmente el mundo poético para adentrarse en el de la ficción mediante una nueva publicación: *Triclops* (2011), un libro escrito junto a Avery Mathers y Lee Williams donde cada una de las autoras contribuye con varios relatos breves. Howe escribe quince historias en las que consigue mantener la intriga del lector hasta el final. Algunas de ellas poseen una

extensión limitada a un par de páginas, mientras que la mayor parte ocupan alrededor de ocho a diez páginas. Existe cierta continuidad entre estos relatos y los poemas. Al igual que en estos, Howe evita el exceso de descripciones. La autora se centra, además, en el aspecto psicológico de los personajes. Todos los relatos se narran desde la voz de sus protagonistas, lo que limita la perspectiva del lector, al tiempo que añade un gran interés a la historia, cuyos detalles se van conociendo a medida que los protagonistas los desvelan, lo que da lugar a multitud de situaciones nuevas e inesperadas.

Uno de los aspectos que me gustaría destacar es el tipo de personajes que construye la autora. Se trata de anti-héroes, individuos marginados por su situación social, excluidos por su propio drama personal que muchas veces se muestran incapaces de alcanzar un futuro mejor, aunque encontramos algunas excepciones. Sus edades son muy dispares, lo mismo que las condiciones sociales en las que viven, pero entre ellos existe un vínculo común: una visión desgarrada y pesimista de la vida que en la mayoría de los casos los lleva a la autodestrucción. No obstante, Howe también deja una puerta abierta a la esperanza, dado que hay personajes que utilizan esa situación de desarraigo para dar un paso nuevo en sus vidas y descubrir que un futuro mejor es posible si luchan por él. Encontramos, entre otros, personajes tan atípicos como un pederasta en una silla de ruedas, el cual se convierte en una víctima por la que el lector siente lástima durante toda la narración; una joven obligada a casarse a causa de un embarazo no deseado y cuya vida no es tan idílica como hubiese deseado; un niño pequeño con fuertes trastornos de personalidad que lo llevan a infligir daño a su hermana pequeña; un matrimonio sumido en la rutina tras la búsqueda de un hijo que no llega, o un joven que ha de madurar antes de tiempo mientras contempla cómo su madre se sume en la depresión y los abandona a

él y a su hermano pequeño.

La presentación de las historias viene marcada por el ritmo de pensamiento de los personajes. Es habitual en varias de ellas encontrar dos o tres puntos de vista que incluso se contraponen, de modo que el lector puede ir desentrañando la información a partir de lo que dice cada personaje. Por tanto, como en sus poemas, la presentación de la realidad en estos relatos es fragmentada. El lector sólo recibe pequeños fragmentos de información que son bombardeados desde distintos frentes y es sólo cuando logra unirlos que descubre la historia completa.

Por ejemplo, una de las primeras historias, titulada “The Beast Next Door”, se inicia con un joven en silla de ruedas al que un incidente desconocido para el lector lo ha llevado a cambiar de hogar e incluso a verse limitado a esa situación. Durante toda la historia observamos la evolución del joven y cómo éste se lamenta porque su vecina vive el maltrato constante de su pareja. No es hasta el final que el lector descubre realmente que el protagonista es un pederasta a quien los Servicios Sociales cambiaron a este barrio para evitar la violencia de los ciudadanos. Al mismo tiempo, el lector descubre la paradoja de que la víctima se convierte en acusado por otro que también anda escondiendo sus propios crímenes -en este caso, de violencia contra su pareja- y que asesina al joven auspiciado por la multitud que reconoce en él al autor de numerosos crímenes sexuales en la ciudad.

A Howe también le gusta jugar con el trasfondo psicológico de los personajes confrontando varios puntos de vista en la misma historia. Es lo que observamos, por ejemplo, en “Family Man” o en “The Last Ward”. El primer relato cuenta el drama de un matrimonio sin hijos que recurre a la inseminación artificial para concebir. Mientras la esposa acepta con agrado la situación, el marido lo ve casi como una infidelidad, con lo que la historia se desarrolla a partir de las descripciones que van

haciendo ambos. De modo similar, en “The Last Ward” una hija se enfrenta al cuidado de su madre enferma en un hospital. Mientras la hija ofrece una narración de los hechos objetivos, los pensamientos de la madre en segundo plano descubren al lector que tras la aparente inocencia del centro médico se esconde una trama de asesinatos de ancianos que la hija aún no ha descubierto. Ambos puntos de vista se complementan y se solapan, presentando la historia dos voces contrapuestas. Howe consigue así mantener en vilo al lector, que sólo al final puede obtener respuesta a las preguntas que le van surgiendo a medida que desentraña los misterios escondidos detrás de cada una de estas historias poco cotidianas.

En 2013 Howe publica un nuevo ensayo, *Sorting Facts, or Nineteen Ways of Looking at Chris Marker*. Siguiendo el estilo fragmentado habitual en el resto de su producción, la autora realiza un recorrido por algunos momentos de la vida del cineasta francés Chris Marker. El libro se convierte así en un homenaje personal a este artista fallecido en el año 2012.

Las últimas obras de Howe, *Tom Tit Tot* (2013) y *Spontaneous Particulars: The Telepathy of Archives* (2014), continúan el estilo de *That This*. Construidas eminentemente a partir del collage, ambas conjugan los dos elementos que caracterizan la producción actual de esta escritora: la intertextualidad y la proyección visual en la página. De hecho, es tanto el interés que Howe ha vuelto a mostrar por la disposición visual de sus poemas que dos galerías de arte, una en Portland y otra en Nueva York, han llevado a cabo una exposición del libro *Tom Tit Tot*. Ambas galerías han hecho reproducciones de las páginas de este libro a una escala similar a la de un cuadro y las han expuesto en sus paredes. Asimismo, estas presentaciones vienen acompañadas en muchas ocasiones de una lectura en directo de los poemas, lo que demuestra cómo para Howe la parte visual y sonora de su poesía siguen

estrechamente unidas del mismo modo que lo estaban al inicio de su carrera.

En la actualidad los libros de poesía de Howe son eminentemente publicados por dos editoriales: la norteamericana New Directions y la irlandesa Coracle. Cabe destacar de esta última que, pese al limitado número de copias editadas (nunca una tirada superior a trescientas), ha sido la editorial que más libertad creativa ha proporcionado a Howe. Todas sus innovaciones, como el libro antes citado hecho en forma de tarjetas, la inclusión de fotografías reales o el uso de elementos distintos al texto literario, han sido posibles gracias a esta editorial. Por otra parte, resulta interesante destacar que *Spontaneous Particulars*, el último libro de Howe, publicado por New Directions, muestra dos elementos que denotan la importancia que la autora ha adquirido en estos años. Este libro cuenta con fotografías a color, algo que sólo había sucedido en libros anteriores con una edición limitada, como es el caso de *Kidnapped*. Ahora hablamos, en cambio, de una obra con un número de volúmenes publicados mucho más importante. El segundo elemento es la edición en tapa dura, algo que sólo ocurría también en obras con un número menor de ejemplares.

Por último, debemos señalar que el reconocimiento a la labor creativa de Howe se ha puesto de manifiesto también en la inclusión de su trabajo en varias antologías de poesía norteamericana. Dos de las primeras en las que aparece, *In the American Tree: Language, Realism, Poetry* (1986), editada por Ron Silliman, y *Language Poetries: An Anthology* (1986), editada por Douglas Messerli, ponen de manifiesto la relación de Howe con los poetas Language. Algunas de las editoriales que han publicado sus poemas también la incluyen en sus antologías de poesía. Es el caso de Wesleyan University Press, con *Wesleyan Tradition: Four Decades of American Poetry* (1993), editada por Michael Collier, y Sun & Moon con la antología al cuidado de Douglas Messerli *From the Other Side of the Century: A New*

American Poetry, 1960-1990 (1994).

Otras antologías en las que Howe ha aparecido han estado promovidas por las asociaciones que le han concedido algún premio literario, como *The Before Columbus Foundation Poetry Anthology: Selections from the American Book Awards 1980-1990* (1992), editada por J.J. Phillips, y *The Gertrude Stein Awards in Innovative American Poetry: 1995-1996* (1998), editada por Douglas Messerli. Pero, sin duda, la antología más prestigiosa en la que figura Howe es la de la editorial Norton, la más importante en Estados Unidos, en concreto en el volumen *Postmodern American Poetry: A Norton Anthology* (1994), bajo la dirección de Paul Hoover.

CAPÍTULO III

SUSAN HOWE Y LA EXPERIMENTACIÓN

Los poemas de Susan Howe se caracterizan por la fragmentación, un uso muy particular de la intertextualidad, la ausencia frecuente de signos de puntuación y los juegos con la forma de los versos dentro de la página. No existe una línea temática única, pues lo habitual será encontrar varios temas que se van intercalando e, incluso, interceptando mutuamente en un mismo poema. En gran parte de éstos no se respetan las reglas básicas de la gramática (mayúsculas al inicio de una oración, nombres propios en mayúsculas, etc.) ni de la sintaxis. Howe rompe deliberadamente con ellas, creando textos en apariencia inconexos e incoherentes.

Como tendremos ocasión de comprobar en este capítulo, si bien Howe utiliza las formas tradicionales de la poesía en muchos de sus poemas, en otros la experimentación posee un carácter marcadamente visual que afecta a la distribución de los versos dentro de la página, a la ausencia de paginación y a la introducción de objetos poco habituales en un libro de poesía, como imágenes, fotos, retratos, caricaturas en blanco y negro, grabados, marcapáginas manuscritos por la propia autora e incluso papel cebolla, muy al estilo del que encontrábamos en los viejos libros para proteger las ilustraciones y prevenir que éstas se viesan alteradas por el paso del tiempo. Este tipo de recursos nos habla de la originalidad de la obra poética de Howe y de su modo de entender el arte.

Podríamos afirmar que en el momento en el que la autora cambió los lienzos por el papel su galería de arte dejó de estar en las paredes para pasar a las páginas de sus libros, que, en cierto modo, se convierten en pequeñas galerías donde exponer su trabajo, que mima hasta los últimos detalles. De hecho, si se observan sus poemas, sobre todo los más experimentales visualmente, se percibe que están concebidos no sólo para ser leídos sino también para ser contemplados.

Una de las cuestiones que más han preocupado a Howe a lo largo de su

trayectoria literaria es el grado de control que el autor tiene sobre su obra y el límite ante el cual ha de ceder terreno a las exigencias editoriales y las del propio libro (formato, páginas, tipo de papel, maquinaria, etc.), puesto que todo ello influye en el resultado final. Sin que Howe aluda directamente al tema, podemos pensar que su control sobre el formato final de sus libros no parece ser siempre el esperado y que sus intenciones pueden quedar supeditadas a las cuestiones editoriales, un aspecto que analizaré en el apartado 3.1.2.2. (“Fotografías”). De hecho, cuando la autora publica su obra en pequeñas editoriales, con una edición limitada a un número pequeño de ejemplares, su control parece ser mayor que el que pueda tener en las ediciones de mayor tirada. Es lo que observamos en libros como *A Bibliography of the King’s Book or, Eikon Basilike, Kidnapped* o *Bedhangings II*, donde Howe se permite prescindir de la paginación o poner en cada página un único poema aunque éste contenga como máximo uno o dos versos. En *Kidnapped*, la autora también incluye entre las hojas marcapáginas garabateados por ella. Esta obra contiene paginación sólo para la parte en prosa. Los otros dos libros carecen por completo de ella. No obstante, cuando fueron reeditados posteriormente en unión de otras obras y en ediciones con un número de volúmenes superior a mil unidades, se añadió el número de página.

Lo que parece deducirse de la estructuración inicial de estas tres obras es que Howe concibe cada poema como independiente y único. Aunque los poemas puedan desarrollar una misma línea temática, cada uno de ellos admite ser interpretado por sí mismo y sin necesidad de recurrir a los que le preceden o le suceden. De ahí que Howe no haga uso de la paginación, porque el orden que escoja el lector siempre será válido. No hay un modo único de empezar sino que sería indiferente el punto de partida a la hora de iniciar la lectura.

La experimentación en Howe ha aumentado progresivamente a medida que ha ido madurando como artista, siguiendo en realidad un desarrollo cíclico. Lo que más atrae la atención de esa evolución es el hecho de que la experimentación acontece primero a un nivel formal y visual, muy en relación con los comienzos pictóricos de la autora, para posteriormente centrarse en el contenido, retornando en los últimos años a jugar de nuevo con la presentación visual, tal y como se pone de manifiesto en algunos de sus libros más recientes, entre los que cabe citar *That This*, *Tom Tit Tot* o *Spontaneous Particulars: The Telepathy of Archives*.

3.1. Manifestaciones de la experimentación

Ha habido entre los críticos algunos intentos de categorizar la poesía de Howe atendiendo a su aspecto estrictamente formal. Una de esas categorizaciones es la realizada por Hannelore Möckel-Ricke, que ha establecido cuatro patrones formales en la obra de Howe:

(1)"more or less compromised regions of text" with assorted indentations and outtakes; (2) a form resembling that of ballads, often consisting of two-line stanzas; (3) a radicalized, "exploded" style with obliquely positioned, intersecting fragments of text; and (4) sections consisting of words, partial words, nonce words, numbers, punctuation marks and/or letters arranged into more-or-less rectangular shapes. (en Reed 2004: 4)

Considero que se trata de una clasificación muy completa porque tiene en cuenta las distintas presentaciones visuales de los poemas a lo largo de los años. No obstante, mi propósito en este capítulo es ir un paso más allá y, además de la parte visual, prestar igual atención al contenido y cómo afecta a la percepción que el lector tiene

de los poemas. Para ello estableceré cuatro categorías en este capítulo: la configuración visual, la introducción de fotografías y otro tipo de imágenes, la fragmentación y yuxtaposición del contenido, y los sonidos. La división en grupos no responde a una evolución cronológica sino que he tenido en cuenta las características comunes que guardan entre sí los poemas que me van a servir de ejemplo.

3.1.1. La configuración visual

Este grupo lo forman aquellos poemas en los que la autora trabaja cuestiones relacionadas con el aspecto de los versos y su distribución en la página. Este tipo de poesía recibe tradicionalmente varias denominaciones: “pattern poetry”, “shaped poetry”, “concrete poetry” y la más popular, “visual poetry” (Mikics 2010: 68; Riccio y Siegel 2009: 133; Higgins 1987: 6-8). Como afirma Willard Bohn en *Reading Visual Poetry*, la poesía visual quiere atraer la atención sobre el poema, que se convierte en un objeto artístico digno de ser contemplado lo mismo que podría hacerse con una escultura o un cuadro (2011: 160).

El origen de la poesía visual es muy antiguo. La mayoría de los críticos coincide en que se remonta a la Grecia Clásica, donde ya se encuentran poemas con forma de objetos como alas, altares, huevos o hachas, entre otros (Bohn 2001: 16-17; Higgins 1987: 3-5). Si bien se emplea a lo largo de la historia, la poesía visual queda relegada a un segundo plano hasta el inicio del siglo XX, cuando los vanguardistas la recuperan, especialmente los futuristas y los dadaístas, así como Apollinaire en sus famosos caligramas (Bohn 1986: 70-84; Bohn 1993: 99-135). En otro de sus libros, *The Aesthetics of Visual Poetry: 1914-1928*, Bohn afirma también algo que se adecúa a la perfección con los poemas que analizaré a continuación: la poesía visual es

“poetry meant to be seen. Combining painting and poetry, it is neither a compromise nor an evasion but a synthesis of the principles underlying each medium” (1986: 2).

Howe no hace uso de formas tan exuberantes y llamativas como las que habitualmente empleaban las vanguardias. En sus inicios la autora opta por estructuras compactas cuadradas que atraen la atención del lector, para en años posteriores cambiar esas estructuras por otro tipo de poemas donde juega con los versos y su distribución por la página, creando formas dispersas igualmente atractivas. Howe no dibuja objetos como los que presenta Apollinaire, pero sí es posible afirmar que su poesía visual es novedosa por el juego que establece entre forma y contenido. La mayoría de los poetas visuales pone énfasis en la forma, supeditando el contenido a ésta. Howe, sin embargo, utiliza contenidos atípicos en la poesía visual –tales como la historia, la literatura o la mitología, entre otros-- al tiempo que busca el equilibrio entre éstos y la forma porque para ella ambas facetas son importantes.

Dentro del apartado de la configuración visual estableceré tres grupos teniendo en cuenta la estructura formal de los poemas: un primer grupo que he denominado “poemas compactos”, un segundo grupo de poemas con formas irregulares, y un tercer grupo que incluye los poemas invertidos, en los que se utiliza la técnica del “mirroring”.

3.1.1.1. Poemas compactos

Los poemas que analizaré en este subapartado poseen una estructura visual similar, lo que no significa que sea idéntica para todos. Se observa en ellos una evolución en la que se pasa de una sintaxis que podría considerarse clásica a otra más

experimental en la que predomina la ruptura de toda unidad sintáctica. Los poemas de este grupo se caracterizan fundamentalmente por poseer una estructura sólida, cuadrada, formando columnas de texto que se sitúan en la parte central de la página. Por lo general, su temática es de tipo histórico, religioso o literario. Un grupo importante de poemas se centra en acontecimientos inspirados en el Antiguo Testamento, en obras de William Shakespeare o en la del conocido historiador Edward Gibbon. Su aspecto podría considerarse revelador con respecto al contenido. La estructura compacta y cerrada que forman podría recordar la propia rigidez de la Historia y de los acontecimientos a los que se alude, hechos que han quedado fijados en el tiempo y cuya descripción ha permanecido inalterable con el paso de los siglos, a modo de una roca que no puede ser fácilmente alterada o vulnerada.

Una gran parte de los poemas, que en su mayoría se corresponden con los inicios de Howe, muestra la influencia de uno de los grupos artísticos más importantes de los sesenta: el minimalismo (Reed 2004: 6-7). Esta corriente tiene su expresión en todas las artes (pintura, escultura, arquitectura y, por supuesto, en la literatura) y en la actualidad sigue aportando ideas y nuevos modos de expresión (Meyer 2001: 6-7; Obendorf 2009: 51-52). Entre sus principales representantes se encuentran artistas como Donald Judd, Carl Andre, Robert Morris, Dan Flavin, Anne Truitt o Sol LeWitt, que son una influencia importante en la obra de Howe dado que pertenecen al círculo de amistades del que sería su segundo marido, David von Schlegell, algo a lo que la autora ha aludido en alguna entrevista:

I moved to New York in 1964. Then I began living with a sculptor, David von Schlegell. . . . Barbara Rose had written some really good pieces on Ad Reinhardt, there was Reinhardt's own writing, Don Judd and Robert Smithson were busily producing manifestos. Richard Serra, Joan Jonas, Don Judd, Eva Hesse, Ellsworth Kelly, Robert Morris, Carl Andre, John

Cage, Agnes Martin . . . the work of these artists influenced what I was doing. There was the most extraordinary energy and willingness to experiment during the sixties. Painters, sculptors, dancers, filmmakers, musicians, conceptual artists were all working together and crossing genre boundaries, sometimes with appalling results (en Keller 1995:4)

El minimalismo deja huella en la obra de Howe en dos campos concretos: el aspecto visual y la sintaxis. Los representantes de este movimiento se inspiran para sus cuadros en multitud de figuras geométricas, destacando las formas cuadradas y los ángulos rectos. Precisamente, una parte importante de los poemas incluidos en *Frame Structures: Early Poems (1974-1979)* se caracterizan por ser figuras geométricas compactas, cuadrados y rectángulos que se sitúan estratégicamente en el centro de la página y que recuerdan las obras pictóricas de los minimalistas. La simplicidad de este movimiento es sólo aparente, pues estas obras demandan del espectador un papel activo en la construcción del mensaje, algo en lo que Howe también se inspira. El minimalismo literario le suele ofrecer al lector un final abierto, mostrándole los instrumentos para construir el mensaje pero dejándole varias posibilidades de elección:

Minimalist writers do not try to achieve closure with the narrative, but rather compose story elements for final assembly by the reader. Thus, the sentences, the ending as much as the first lines often seem disconnected, the works are “but shells of story, fragile containers of compressed meaning” (en Obendorf 2009: 53-4)

Como los minimalistas, Howe demanda del lector un papel activo, pero, al contrario que ellos, la comprensión de sus poemas lleva aparejada una extensa labor de investigación. Los vínculos con la historia, así como el constante uso de fuentes

intertextuales, implican que el lector ha de manejar una gran cantidad de información ajena al texto para poder comprenderlo.

Howe también aplica algunas de las características del minimalismo a nivel sintáctico. Aunque sus primeros poemas mantienen intactos todos los elementos propios de una oración (sujeto, verbo y complementos), a medida que aumenta la experimentación la autora comienza a prescindir de ciertos elementos no tan determinantes para la comprensión del mensaje, como son los artículos, las conjunciones y las preposiciones, muy al estilo de lo que hace Carl Andre en su poesía. De hecho, algunos de los poemas que analizaré parecen estar constituidos exclusivamente por una larga lista de palabras entre las que la autora no emplea nexo alguno (cf. *Europe* 207, y *Frame* 39, 44 y 49):

The language of Andre's statements, dialogues, interviews and letters is utilitarian. These writings do not trouble ordinary language but convey their meanings directly. Syntax is reduced to the bare components of noun, verb and object (en Andre 2005: 15)

No obstante, si bien Howe encuentra en el minimalismo unas estructuras formales que la han atraído y ha aplicado en algunas de sus obras, sus motivaciones y su creatividad nada tienen que ver con el concepto minimalista del arte. Howe crea su propio estilo teniendo como eje central la historia.

La obra de esta escritora también permite establecer puntos de contacto con la deconstrucción de Jacques Derrida. Concebido a finales de los años sesenta, este movimiento propone una manera diferente de aproximarse a los textos literarios. La deconstrucción ofrece una mirada nueva del mundo, de la realidad cotidiana y de la más trascendental desde una perspectiva que pretende romper con los principios del estructuralismo. Según afirma el propio Derrida, el pensamiento occidental ha estado

dominado por la “metafísica de la presencia” y el “logocentrismo”, que considera que la realidad está constituida por opuestos binarios (blanco-negro, bueno-malo, masculino femenino, etc.) en el que el elemento dominante se define por la ausencia del dominado (Derrida 2005: 41-46). Derrida propone un nuevo modo de leer y comprender la realidad que pasa, en primer lugar, por poner al descubierto cuál ha sido el elemento marginado, aunque no con el propósito de realizar un cambio de lugares, como podría pensarse inicialmente. Lo que pretende este filósofo es sacar a la luz los desequilibrios para dar paso a una lectura nueva donde no hay vencedores ni vencidos:

Derrida (1976) rechaza la “metafísica de la presencia” a favor de un sistema de signos que acentúa la *différance*. Cualquier tipo de experiencia puede ser entendida como un texto, que permite un conjunto de lecturas que el texto y el lector hacen posible. Las nuevas lecturas de textos/experiencias son posibles, de hecho, gracias a las anteriores. Sin embargo, lo importante de la interpretación o la reinterpretación de los textos no es descubrir nuevos conocimientos sobre nuestro mundo personal, cultural o social, sino crear nuevos significados a través del juego de los significantes/significados. (en Beyer y Liston 2001: 173)

Este proceso es el mismo que se descubre en Howe. Desde sus comienzos, la autora ha mostrado un interés constante por recuperar aquellas voces, eminentemente femeninas, pero no exclusivamente, que la historia y la literatura han sepultado en el silencio. Howe exhibe así, al igual que Derrida, una percepción de la historia y de la realidad constituida por un vencedor y un oprimido. Para deconstruir esta jerarquía, la autora tiende a la desfamiliarización del lenguaje; es decir, al uso de un tipo de escritura que rompe con la sintaxis clásica, muy al estilo de lo que propugna Derrida y que se observa de manera especial en libros como *Articulation of Sound Forms in*

Time o *A Bibliography of the King's Book or, Eikon Basilike*. De hecho, muchas de las aproximaciones críticas a la obra de Howe tienden a reconocer que esta ruptura podría venir dada por el deseo de la escritora de apartarse de lo que para ella representa el lenguaje patriarcal y opresor que ha venido dominando la historia y marginando la voz femenina:

One notable feature of much of the criticism has been to find in the poetry's intractable wordscapes a kind of freeing gesture. For Ma, for example, the poetry breaks "free from grammar as 'repressive mechanism'"; for Back, language finds its "liberation"; for Perloff, the writing effects a Cagean "defamiliarization of syntax"; for Reinfeld it breaks through "narrative and referential frames"; for Frost, it "explores ways to obliterate linguistic and social constraints"; and for Schultz, it "desystematize(s) history". (en Montgomery 2010: 80)

Al igual que Derrida afirmaba que una voz quedaría subyugada por otra dominante, Howe considera que la historia y la literatura están llenas de ejemplos en los que la voz femenina ha sido silenciada por la masculina dominante. La solución que ofrece la autora no es la de superponer una a la otra sino, siguiendo las pautas de Derrida, evidenciar esos silencios. A veces lo hace a través de la presentación de personajes excluidos, como Cordelia, Stella o Hope Atherton, y en otras ocasiones emplea recursos de tipo estilístico. Entre estos recursos, uno de los más evidentes, y al que me referiré en los siguientes ejemplos, es la "desfamiliarización de la sintaxis". Howe rompe con las pautas clásicas al crear oraciones fragmentadas en las que no existen conectores, signos de puntuación, letras mayúsculas, etc. En los casos más extremos, la autora elimina los espacios entre las palabras y da lugar a una especie de galimatías sintáctico. Debido a que es posible encontrar muchos poemas con características similares dentro del grupo de poemas compactos, estableceré tres

bloques atendiendo a la estructura interna que presentan los textos.

El **primer bloque** engloba poemas de corte más clásico en los que se aprecia una sintaxis regular. Howe respeta la estructura de las oraciones, lo que facilita la comprensión del lector. El uso de mayúsculas, la separación silábica o el empleo de conjunciones, tanto coordinadas como subordinadas, son signos de que nos encontramos en una etapa inicial de experimentación. Esos elementos funcionan en algunos poemas como sustitutos de los signos de puntuación. La autora utiliza las mayúsculas en los lugares donde habitualmente hubiese colocado un punto, marcando así el comienzo de cada nueva unidad sintáctica. Una función similar es la desempeñada por las conjunciones que, ante la ausencia de cualquier signo de puntuación, son las que determinan las relaciones internas en cada poema. Fijemos nuestra atención en este pequeño poema, perteneciente a *Frame Structures*:

Joseph dreamt
that the Sun
Moon and elev
en Stars made
their Obeisa
nce to him
 his
brothers thre
w him in a pit

(*Frame 34*)

La total ausencia de signos de puntuación no es un obstáculo para la comprensión del texto, dado el uso que Howe hace de la sintaxis y de los espacios. El que existe entre las expresiones “him” y “his / brothers” permite diferenciar las dos oraciones de que consta el poema. En la primera de ellas la conjunción subordinada y la coordinada establecen las relaciones internas: “Joseph dreamt / that the Sun / Moon and eleven

Stars”. Otra característica que ayuda a dar cohesión interna es la repetición de ciertas estructuras formales. Los tres verbos que hay en el poema ocupan una posición similar, todos van al final del verso. Podríamos incluso pensar que existe un patrón a lo largo de todo el poema por el que, tras un determinado número de versos, aparece siempre uno en el que la palabra del final ha sido cortada y parte de ella es trasladada al verso siguiente.

Ocasionalmente podemos encontrar poemas donde el uso de las mayúsculas sirve para separar oraciones, tal y como puede verse en el siguiente ejemplo, que combina mayúsculas y minúsculas.

sing to Yahweh for He
is vastly elevate Horse
and its driver He hurled
into the sea Driver of
the cloud rider of Heaven's
vision dance before the
Ark awake to the silence
of stone to the feat of
the widewinged falcon my
myth my wonder tale is to
be secret to lie prone
along the skyline in re
mote fastness along the
hillside there to watch
Elijah in ecstatic frenzy
running before King Ahab's
chariot as far as the
ancient city of JEZREEL

(Frame 39)

Los cuatro primeros versos del poema corresponden casi literalmente (las variaciones

podrían estar determinadas por la traducción empleada por la autora) a un fragmento del libro del Éxodo localizado en el capítulo quince, versículo 21. La primera oración se inicia en minúscula: “sing to Yahweh for He / is vastly elevate”; la segunda oración ya comienza en mayúscula: “Horse and its driver He hurled into the sea”; la tercera también mantiene las mayúsculas: “Driver of / the cloud rider of Heaven’s / vision dance before the / Ark awake to the silence / of stone to the feat of / the widewinged falcon”, y la última vuelve a iniciarse en minúscula: “my / myth my wonder tale is to / be secret to lie prone / along the skyline in re / mote fastness along the / hillside there to watch / Elijah in ecstatic frenzy / running before King Ahab’s / chariot as far as the / ancient city of JEZREEL”.

Mientras que en los dos primeros poemas Howe muestra su interés por las historias bíblicas, en este otro texto centra su atención en un periodo histórico concreto. Me refiero a la caída del Imperio Romano.

five princes
 buried their
 father divid
 ed his subje
 cts forgot his
 advice separ
 ated from eac
 h other and w
 andered in qu
 est of fortun
 e

(*Frame 43*)

En el poema se prescinde de los signos de puntuación, empleándose en su lugar los espacios. No obstante, las unidades sintácticas aún se mantienen intactas, incrustadas dentro de esta estructura compacta. El fragmento está tomado casi literalmente de la

obra de Edward Gibbon *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, en concreto del volumen 10, capítulo 55, donde leemos: “the five princes buried their father; divided his subjects and cattle; forgot his advice; separated each other; and wandered in quest of fortune” (Gibbon 1802: 196). Teniendo presente el original es posible determinar que la cohesión interna del poema viene dada por el uso de los verbos en pasado: “buried”, “divided”, “forgot”, “separated” and “wandered”. La ausencia de los signos de puntuación no es, por tanto, relevante y el lector no encuentra dificultad en seguir la lectura. Como va a ser habitual en estos casos, la autora no duda en dividir las palabras donde cree más conveniente, sin ceñirse a ninguna pauta gramatical, tal y como se observa, por ejemplo, en “subje / cts”, “eac / h”, “w / andered” o “qu / est.” Sin necesitar la obra de Gibbon como referencia, el lector es capaz de llegar a un grado mínimo de interpretación respecto del contenido. Adquirir ya su total comprensión sí requeriría, como suele ser habitual en la poesía de Howe, del uso de fuentes extratextuales.

De este primer bloque me gustaría destacar igualmente el aspecto visual, marcado por la presencia de estructuras compactas. Los versos han sido cuidadosamente trabajados para que los márgenes sean compactos tanto a la derecha como a la izquierda, y situando el poema siempre en la parte central de la página. Estos poemas recuerdan a las obras pictóricas propias del minimalismo, al que me referí al inicio de este apartado.

El **segundo bloque** está constituido por unos poemas mucho más fragmentados que los anteriores. Las estructuras sintácticas que los forman aparecen incompletas y las relaciones entre las distintas partes son, en la mayoría de los casos, puramente semánticas. Eso crea la impresión de que los poemas están compuestos de trozos de diversas historias, de fragmentos tomados de muchas fuentes y reunidos a

modo de collage (Greene 2012: 274) en una estructura que visualmente sigue atrayendo la atención por su carácter compacto. Howe acude en muchas ocasiones a la asociación de ideas por mera yuxtaposición de las palabras.

En estos poemas la experimentación es mucho mayor a nivel sintáctico y eso se traduce en mayores dificultades interpretativas. En ocasiones, la temática puede ayudar dado que, si se trata de temas conocidos, el lector puede recurrir a fuentes extratextuales para apoyarse. Los poemas guardan las mismas características que los anteriores respecto a la ausencia de puntuación. No obstante, resulta difícil encontrar aquí oraciones completas y hallamos también más problemas para delimitar las unidades sintácticas debido a que una palabra o expresión puede relacionarse fácilmente con la que la sigue o la precede, dando lugar a una multiplicidad de lecturas, muy al estilo de Derrida. Éste afirmaba que la relación significante / significado no era en absoluto válida y que el significado de las palabras venía determinado por la relación que éstas mantienen respecto a las de su conjunto, tanto espacial como temporalmente (Derrida 2005: 60-61). Howe pone también dicha circunstancia de manifiesto, en cuanto que la lectura de sus poemas es abierta, dando la posibilidad al lector de que escoja en función de las relaciones que establezca en el poema.

Veamos cómo se manifiestan estas características en un ejemplo concreto. En este poema inspirado en un personaje histórico muy conocido --el rey Herodes-- Howe utiliza términos que toma directamente del capítulo 33 del libro primero de *La guerra de los judíos*, del historiador Flavio Josefo:

Herod fever itchin
g skin pain inflam
mation gangrene of
the privy parts en
gendering worms cl
inging to life to
the sweetness of
the warm baths
have you cut the
golden eagle down
who ordered you to
do it the law of
our fathers sur
round them all and
massacre cut into
pieces cut apple
call for knife cut
fruit when eating
raised his hand to
strike himself the
empty palace no one
to prevent Achiab
arrested the blow
and with a shout
sent guards to
execute Antipater

(Frame 44)

El poema carece de signos de puntuación o de cualquier otra marca que establezca los límites entre las distintas partes que lo componen. No obstante, si nos fijamos en el contenido sí que podríamos establecerse tres partes: la primera, desde el inicio hasta “baths,” vendría a describir los padecimientos que sufrió el rey antes de su muerte; la segunda, desde “have you cut” hasta “cut / into pieces,” reflejaría el enfrentamiento que tuvo el rey con unos jóvenes judíos a los que mandó ajusticiar; y la tercera, desde “cut apple” hasta el final, expondría el fallido intento de suicidio del rey. Este tipo de delimitación a través del contenido es una de las técnicas que la

autora emplea con más frecuencia para marcar la estructura interna de los poemas.

La primera parte, como decía anteriormente, describe los síntomas que padeció Herodes antes de su muerte, pero no contiene ni una sola conjunción o nexo que permita determinar la frontera entre una expresión y otra, pues todas están yuxtapuestas, a modo de un listado de síntomas que se resumen del modo siguiente: “fever, itching skin, pain, inflammation, gangrene of the privy parts, engendering worms”.

La segunda parte implica un cambio de estilo y de registro completo. De la fragmentación y el aparente desorden que transmiten las expresiones anteriores pasamos a un diálogo entre Herodes y el grupo de jóvenes judíos a los que, según los relatos históricos, éste condena a muerte por la destrucción de una emblemática figura: un águila dorada. Lo más sobresaliente de esta parte del poema es que, pese a la ausencia de signos de puntuación, es posible seguir sin dificultades el desarrollo del texto porque se han mantenido intactas las estructuras sintácticas de las oraciones. La dificultad, como ocurría en los ejemplos anteriores, está en determinar dónde acaba una expresión y dónde comienza otra, aunque aún es posible afirmar que nos hallamos en un nivel de experimentación medio donde se puede, con un grado de dificultad mayor que al inicio, establecer los límites entre las unidades sintácticas. En cuanto a la tercera parte, podría verse como una combinación entre las dos anteriores. Ya no son listados de palabras sino oraciones cortas yuxtapuestas, casi superpuestas, a modo de flashes que van apareciendo y que aportan a la narración la impresión de urgencia, de apremio, algo propio de la acción que describen.

La historia es también el tema central de este nuevo ejemplo, que sitúa al lector ante un hecho bíblico como es la conversión de San Pablo y su encarcelamiento:

far off in the dread
blindness I heard light
eagerly I struck my foot
against a stone and
raised a din at the
sound the blessed Paul
shut the door which had
been open and bolted it

(Frame 56)

Al contrario que en los poemas anteriores, donde la tercera persona establecía la distancia histórica entre el lector y los hechos narrados, en este poema se usa la primera persona del singular, creando la impresión de que la narración es un testimonio directo de su protagonista y acercando así el poema al estilo bíblico.⁴ Inicialmente, el lector puede verse un tanto perdido ante la ausencia de referencias históricas, pero al final del poema existe una pista que podría considerarse clave para su comprensión. Me refiero a la expresión “the blessed Paul”, que apunta de un modo bastante directo a San Pablo, dado que dentro de los personajes históricos llamados Pablo, él es de los pocos, por no decir el único, al que se le da el sobrenombre de “blessed”. Sin embargo, ¿cómo interpretar el resto del poema? Al no existir fronteras gráficas que delimiten los distintos sintagmas, el lector se ve con una gran variedad de posibilidades. La duplicidad interpretativa es, por tanto, una constante en la poesía de Howe. La autora rechaza la necesidad de que exista una “lectura correcta” y deja que el lector vague por el texto y le busque sentido, si eso llega a suceder dado que en ejemplos mucho más fragmentados que el actual esa tarea se vuelve casi imposible.

⁴ Me refiero aquí al estilo empleado por San Pablo y otros autores del Nuevo Testamento en sus cartas a las distintas comunidades. En este tipo de relatos es habitual el uso de la primera persona, dado que su contenido suele girar en torno a exhortaciones o testimonios personales de los autores de las mismas.

Viendo las posibles pistas que ofrece el texto he considerado que en esta ocasión la autora podría estar describiendo dos momentos claves de la vida de este personaje. El uso de expresiones como “blindness”, “light” o “struck my foot against a stone” recuerdan el episodio bíblico de la conversión de San Pablo en el que éste se encuentra con el Cristo resucitado por el camino, quien se presenta ante él en forma de una luz cegadora que le hace tambalearse y caer (*Hechos* 9, 1-9). El texto bíblico recoge también que San Pablo va a sufrir una ceguera temporal.

El segundo episodio que la autora podría estar describiendo se correspondería con uno de los momentos en que San Pablo estuvo encarcelado. Expresiones como “shut the door” o “bolted it” apuntan en esta dirección, puesto que transmiten esa sensación de enclaustramiento, de la privación de libertad. Los propios textos bíblicos recogen un suceso que podría coincidir perfectamente con ello y que se refiere a una de las ocasiones en que San Pablo estuvo encarcelado. Los magistrados del momento, ante la presión social y el hecho de que el apóstol tenía la categoría de ciudadano romano, pretendieron realizar su liberación en silencio pero éste se negó y se volvió al interior de la cárcel hasta que su liberación no se hiciese pública (*Hechos* 16, 19-40; Strelan 2004: 274-281).

a gen
tle a
nd gr
adual
desce
nt fr
om th
e pin
nacle
of gr
eatne
ss

(*Frame* 46)

Otro ejemplo que me gustaría destacar dentro de este grupo es este pequeño poema, unos de los más breves incluidos en *Frame Structures*. El texto parece estar compuesto exclusivamente de una única unidad sintáctica y se inspira en la obra ya citada de Edward Gibbon. Se trata de un fragmento correspondiente al capítulo 62, cuando el rey Carlos de Anjou conoce la noticia de la rendición de sus fuerzas y exclama: “O God! if thou has decreed to humble me, grant me at least a gentle and gradual descent from the pinnacle of greatness” (Gibbon 1840: 20). Howe escoge una parte de la exclamación del rey y construye visualmente lo que a la vista aparentaría ser una columna o, como expresa el texto, un pináculo, dibujando así con las palabras parte del contenido del poema. Llama la atención precisamente la brevedad y las dimensiones del mismo. Todo el poema ha quedado reducido a una mínima oración de tal manera que cada verso no está formado ni por una palabra con contenido semántico completa.

LEAHISWEDDEDTOMEINTHENIGHT

his blear-eyed less
attractive daughter)
when sailing sleep
westward through her
pillars was a sign
of being born

(*Frame 35*)

Este último ejemplo presenta una novedad respecto a los anteriores. Me refiero a la presencia de una oración al comienzo del poema que, además, está escrita totalmente en mayúscula. Dicha oración es, en apariencia, un verdadero galimatías, dado que Howe elimina los espacios entre palabras. No obstante, con un poco de atención es posible descifrar el contenido: “LEAH IS WEDDED TO ME IN THE

NIGHT”. Con el nombre de Leah el texto nos remite a la Biblia y, en concreto, a los desposorios de Jacob y Leah. Este argumento queda reforzado por los versos que siguen a continuación, “his blear-eyed less / attractive daughter”.

En este poema encontramos uno de los pocos signos de puntuación que utiliza Howe: un paréntesis. Aparte del posible efecto estético, el propósito de este signo sería separar dos realidades, dos mundos que aparentemente no tienen relación. Me refiero al mundo bíblico, representado mediante los personajes de Jacob y Leah, y el mundo de la mitología, el mundo clásico que se halla en esos “pillars” que hablarían de una ciudad antigua. Sin muchas más pistas resulta casi imposible adivinar de qué lugar habla Howe. No obstante, comparto la opinión de Stephen Prickett respecto a que la referencia a Leah podría apuntar al mundo clásico e incluso aludiría a Dante y a su *Divina Comedia*. Mis razones se basan precisamente en el verso “LEAHISWEDDEDTOMEINTHENIGHT”. Parece ser que dos de los personajes femeninos de la obra de Dante guardan mucha semejanza con las dos esposas de Jacob y que, en aquella época, el nombre de Leah se asociaba a una tradición existente en torno a la figura del papa Gregorio Magno y su abandono de la vida monacal:

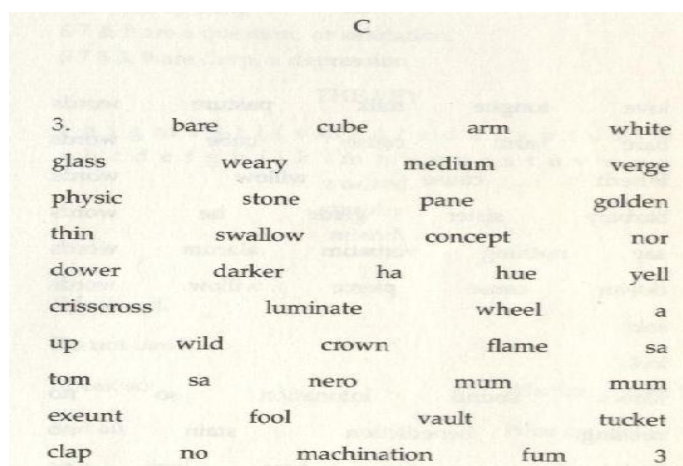
The beauty of the contemplative life I have loved as Rachel,
barren indeed but clear-eyed fair which, although by its quiet it
bears less, yet sees the light more clearly. Leah is wedded to me in
the night, the active life namely, fruitful but blear-eyed, seeing less
though bringing forth abundantly (en Prickett 1986: 167)

En su *Divina Comedia* Dante alude, además, a unas columnas que formarían parte de lo que en la actualidad es el estrecho de Gibraltar, y que en aquel entonces se conocía como los Pilares de Hércules. Howe se podría estar refiriendo a este lugar en

los versos finales del poema: “westward through her pillars”. Como señala Mark Musa: “On the globe as Dante conceived it, Jerusalem is the center of the known world, and Purgatory is directly opposite it. The westernmost point of the Hemisphere of Land lies as the Pillars of Hercules, just west of Spain” (2000: 17).

En este segundo bloque se nota, pues, cómo la experimentación va en aumento. Se sigue empleando la misma estructura compacta que en los poemas anteriores pero, a nivel formal, se comienza a romper con la sintaxis, acudiendo en muchas ocasiones a la asociación de ideas mediante la yuxtaposición de palabras. En este bloque aparecen cada vez menos conjunciones, se mantiene constante el rechazo a la puntuación y los poemas se acercan más a las estructuras que hallamos en el último bloque, donde se reduce el poema a la mínima expresión con sentido: la palabra.

En **el tercer bloque** no existe ningún tipo de nexos, por lo que la interpretación de los poemas puede llegar a ser tan compleja como variable dependiendo del lector, que será el que pondrá, en última instancia, algún sentido a este aparente caos. Veamos un primer ejemplo:



(*Europe* 207)

Este poema podría describirse como un collage hecho a partir de minúsculos

fragmentos, sólo palabras, extraídos en gran parte de la obra teatral de William Shakespeare *King Lear*. Entre las palabras no existe ningún vínculo aparente. Tampoco corresponden a un único campo temático y la posibilidad de realizar una interpretación de los versos sólo viene dada por las escasas pistas que nos proporciona la autora.

Ubicado en un libro de marcada temática irlandesa, *The Liberties*,⁵ y situado dentro de una sección del mismo que lleva por título “Book of Cordelia”, es posible deducir que este poema guarda relación con la protagonista, una hipótesis que viene reforzada por el uso de la letra “C” al comienzo del texto. No obstante, las pistas más evidentes las encontramos en los propios versos, donde hallamos los términos “tom”, “nero” y “fool”. Estas palabras, aunque escritas en minúscula, pueden fácilmente pertenecer a algunos de los personajes de la obra de Shakespeare. La primera, “tom”, se correspondería con el personaje del “Pobre Tom”, un disfraz que adopta Edmund, el hijo del Conde de Gloucester, tras ser expulsado de su hogar por su propio padre (Shaughnessy 2011: 241). El término “fool” alude a uno de los personajes clave en la obra. Algunos críticos lo consideran una especie de conciencia del rey Lear que le dice toda la verdad que el monarca no quiere reconocer (Krahan 2008: 57-58; McDonald 2004: 63-64). Asimismo, Howe introduce, en medio de este gran listado, la palabra “exeunt”, uno de los términos más característicos empleados en el teatro cuando se quiere indicar que un personaje abandona el escenario. Tenemos así varias pistas claves para reconocer la fuente en la que Howe se ha inspirado. Si comprobamos el resto de las palabras nos damos cuenta de que podrían pertenecer a momentos y diálogos de cierta trascendencia en la obra de Shakespeare, aunque

⁵ Este libro toma su nombre de un conocido barrio de Dublín donde la autora pasó un tiempo mientras su madre permanecía en el hospital (Keller 1997: 203). Se trata de un libro muy breve que fue publicado por primera vez en 1980. No obstante, como ha sucedido con gran parte de las obras de Howe, *The Liberties* fue reeditado en 1983 como parte de un libro mayor titulado *Defenestration of Prague*.

Howe no persigue la continuidad entre ellas. Debemos tener en cuenta que a la autora el orden de estos términos le importa y en demasía. Aunque a primera vista nos parezca un caos imposible de entender, y hasta cierto punto lo es, para Howe lo importante no es el sentido semántico de estos términos sino su musicalidad.

Cuando los leemos en voz alta nos damos cuenta de que esta combinación que no tiene sentido posee, sin embargo, un ritmo que viene parcialmente determinado por el hecho de que casi todos los versos contienen exactamente el mismo número de palabras. La ausencia de conjunciones también contribuye a esta circunstancia porque hace que la lectura sea más dinámica. Comparto la opinión de Riccio y Siegel respecto al uso que muchos poetas dan a los espacios entre las palabras: “the white space surrounding the elements of text has an important parallel to the words themselves. The spaces represent ‘breath measures’ similar to ‘rests’ in music.” (2009: 144). Esta idea tiene mucha relevancia en la poesía de Howe donde, como ya indiqué, la musicalidad es también una pieza clave. Salvo por la repetición de “mum”, no hay sonidos similares ni rimas internas, por lo que me atrevería a afirmar que la autora va en busca de un ritmo lapidario, solemne, a modo de los toques de un tambor. No obstante, ésta no es más que una apreciación personal. Howe puede haber concebido otro tipo de lectura, pues, tal y como ella ha afirmado en muchas ocasiones, como lectores no podemos acceder a las intenciones originales del autor, de modo que sólo contamos con la objetividad que nos ofrece el texto escrito.

Atendiendo a otras cuestiones formales, me gustaría destacar también la presencia del número 3 en el poema. Su posición sugiere que no hay un principio y un final predeterminados sino que el texto se puede abordar desde cualquier ángulo, una idea que queda reforzada por el hecho de que el punto aparezca al inicio y no al final, lo que vendría a decirnos que, dada la estructura y composición del poema, es

indiferente desde dónde comencemos nuestra lectura. Sólo son palabras y el sentido que vamos a captar será el mismo si comenzamos situándonos en la parte superior izquierda del poema como si lo hacemos desde el mismo lado opuesto, e igualmente si nos vamos a cualquier parte del texto.

Otro ejemplo que considero particularmente interesante es el siguiente. Hasta donde he podido observar, es el único caso en la obra de Howe donde la autora ha prescindido totalmente de los espacios entre las palabras, dando lugar a uno de los ejemplos más radicales de experimentación sintáctica. No obstante, Howe opta también por dejar algunas pistas para permitir la interpretación. Me refiero al empleo de las mayúsculas en el interior del poema:

Posit gaze level diminish lamp and asleep(selv)cannot see

MoheganToForceImmanenceShotStepSeeShowerFiftyTree

UpConcatenationLessonLittleAKantianEmpiricalMaoris

HumTemporal-spatioLostAreLifeAbstractSoRemotePossess

ReddenBorderViewHaloPastApparitionOpenMostNotion is

blue glare(essence)cow bed leg extinct draw scribe sideup
even blue(A)ash-tree fleece comfort(B)draw scribe upside

*(Articulation)*⁶

En lugar de los espacios, las mayúsculas equivalen al inicio de cada palabra. Ello no significa dotar de mayor sentido el poema, dado que la impresión del lector es que está ante un enorme listado de palabras entre las que no hay conexión aparente. Este tipo de ejemplos pone de manifiesto la artificialidad del signo lingüístico. Al eliminarse los espacios, las palabras dejan de ser reconocibles a primera vista.

⁶ Este libro carece de números de página.

frequently palace superstition
situate capital the adjacent
pasture paradise or park roe
buck and wild boar a tiger
chase thousand and guard of
some indifferent silken vault
syrian harbor syrian harbor
fictive hanging babel all
the tongue of Universe wild
dazzled by imperial majesty of
God and imitating zodiac rejec
t the joy the persian triumphs
years fleeced by Chosroes hurl
forth anathema the anchorite
column cold maintain I will be
swallowed in the cost of
putting footprints in the sand

(Frame 46)

He aquí otro ejemplo cuya presentación resulta igualmente atractiva. Constituido por unidades sintácticas fragmentadas, en este poema se hace difícil de nuevo a primera vista realizar una lectura con sentido, siendo ésta la característica de este bloque de poemas. La presencia de ciertos nombres o expresiones, como “hanging babel all the tongue of Universe”, “Chosroes”, “anathema” y “anchorite column”, ayudan a desentrañar el contenido del poema. Estas expresiones aparentemente sin conexión ya ponen al lector sobre la pista de que el poema versa sobre el mundo antiguo, sobre la historia de unos territorios conocidos por los grandes acontecimientos que en ellos tuvieron lugar. Me refiero a Siria y Persia. En el séptimo verso la autora repite la expresión “syrian harbour” y en los versos siguientes hallamos la presencia del término “babel” y de la expresión “persian triumphs”, en clara alusión a la Torre de Babel que algunos arqueólogos sitúan en Persia (Loeb 2012: 319-328; Habermehl 2011: 25-53). Por otro lado, el nombre “Chosroes” hace referencia a un rey persa conocido por su importante labor como mecenas y conocedor del mundo griego.

En el poema se pueden establecer tres partes atendiendo al contenido: la

primera desde el inicio hasta “syrian harbor”, la segunda desde “fictive hanging babel” hasta “zodiac reject” y la última desde “the joy the persian triumphs” hasta el final. Como ya indiqué anteriormente, el poema estaría constituido de fragmentos. Algunos llegan a ser oraciones completas pero en la inmensa mayoría de los casos son sólo expresiones, pequeños sintagmas que no adquieren sentido salvo por su relación con el resto, ya que no hay conectores para determinar la unión que existe entre ellos.

La primera parte contiene una serie de elementos que llevan al lector a pensar que se trata de la descripción de un palacio, tal y como se desprende de la presencia de la palabra “palace” junto a otras expresiones como “situate capital” o “thousand and guard”. Asimismo, el poema transmite la idea de que en ese lugar sus moradores disfrutaban de los gustos propios de la realeza, tales como la caza en un entorno privilegiado: “the adjacent / pasture paradise or park roe / buck vand wild boar a tiger / chase”. No es habitual cazar tigres y esa siempre ha sido una práctica que en el mundo antiguo era reservada a grandes reyes y conquistadores. Otro dato que ofrece el poema es el hecho de que el lugar se sitúa junto al mar, de ahí la repetición de “syrian harbor” que aparece a continuación.

El texto hace también alusión a un episodio bíblico, la edificación de la Torre de Babel, “fictive hanging babel all / the tongue of Universe wild”. La autora emplea el adjetivo “fictive” para diferenciar este acontecimiento de la propia historia y resaltar así su carácter de leyenda o de fábula. Además, se hace alusión al origen de la torre, esto es, al deseo del hombre de equipararse con el Creador, “wild / dazzled by imperial majesty / of God”.

Respecto a la segunda parte me gustaría destacar en particular dos expresiones: una de ellas es “anatema” y la otra es “the anchorite column cold

maintain”. Ambos elementos tienen, en la lectura que propongo del poema, connotaciones religiosas. La palabra “anatema” en relación con el nombre de Chosroes hace referencia a un episodio muy concreto, cuando los neoplatónicos fueron acusados de herejía por el emperador Justiniano y decidieron emigrar a Persia, al reino de Chosroes (Kutash 2013: 38-39; Stanton 2012: 97-99; Melton 2014: 530). El término “anchorite” tiene también un origen poco común porque hace referencia a una práctica ascética muy de moda en estas tierras. Cuando aún la vida monástica no había nacido aquéllos que buscaban un contacto más directo con el Creador iban a vivir en lo alto de una columna (Harris 2009: 94-96).

Con este tipo de composiciones la autora logra llamar la atención sobre el texto escrito, sobre su propia materialidad. Asimismo, pone de manifiesto la artificialidad de un sistema que permite la creación de mensajes sin sentido aparente y abiertos a distintas posibilidades interpretativas.

3.1.1.2. Poemas con formas irregulares

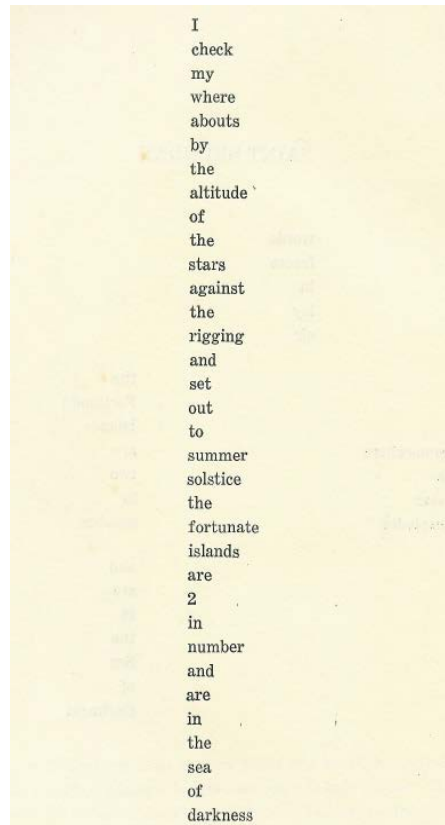
Este grupo de poemas se diferencia del anterior en que ya no hay márgenes simétricos delimitados a ambos lados del poema. Ahora éste se distribuye por la página en pequeños grupos de dos o tres versos en forma de zigzag, dando lugar así a unas composiciones más propias de la poesía visual a la que me referí con anterioridad. La experimentación que encontramos no puede caracterizarse de extrema. Hay mayor fragmentación a nivel sintáctico que en los ejemplos anteriores, pero los rasgos que presentan estos poemas podrían hacernos pensar que aún nos hallamos en una etapa intermedia de experimentación. La dirección de la lectura sigue, como suele ser habitual, un orden descendente. El poema se inicia en el primer

verso, que ocasionalmente aparece encabezado por una mayúscula, y va fluyendo hasta el final. La única variación con respecto a otros poemas más clásicos es, no obstante, que hay versos que se sitúan hacia afuera o hacia adentro con respecto a la sangría marcada por el verso inicial.

Los signos de puntuación son menos habituales. Howe va reduciendo su uso y en su lugar emplea otros recursos formales para determinar la organización interna de los poemas, entre los que destacan los espacios o la propia distribución de los versos en la página. Observamos también cómo las oraciones quedan reducidas a pequeños fragmentos, encontrándonos en muchos casos sintagmas compuestos por un máximo de dos o tres palabras. Asimismo, se reduce a la mínima expresión el uso de conjunciones, con lo que aumenta la idea de que estos poemas están hechos de pequeños trozos, fragmentos de historia entre los que aparentemente no hay relación, con lo que cada vez es más necesario que el lector tome un papel activo en la construcción del significado, a modo de un puzzle que ha de completar (Bohn 2001:23). A este respecto, resulta interesante destacar un rasgo que Howe emplea mucho en este tipo de poemas. Se trata de una pequeña pista, un dato que sirva de punto de partida que oriente al lector. Puede tratarse de un nombre propio o de una expresión y puede aparecer en diferentes partes del poema, aunque las más habituales son al inicio o al final del mismo.

En este bloque de poemas, y atendiendo a sus características, es posible establecer dos grupos: el de los poemas con rasgos más clásicos y aquellos otros con rasgos más experimentales. El primero de los grupos está constituido fundamentalmente por poemas en los que aún hay cierto respeto por la sintaxis, aunque los signos de puntuación empiezan a ser más escasos. También se opta por la yuxtaposición en lugar de emplear las habituales conjunciones. Es lo que

encontramos en este primer ejemplo tomado del libro *The Western Borders*. Se trata de un poema largo donde sólo existen dos oraciones cuya colocación crea la impresión de mayor complejidad.



I
check
my
where
abouts
by
the
altitude
of
the
stars
against
the
rigging
and
set
out
to
summer
solstice
the
fortunate
islands
are
2
in
number
and
are
in
the
sea
of
darkness

La primera oración dice: “I check my whereabouts by the altitude of the stars against the rigging and set out to summer solstice”; en la segunda podemos leer: “the fortunate islands are 2 in number and are in the sea of darkness”. La autora elimina los signos de puntuación y las mayúsculas. Con ello consigue un texto en apariencia extraño pero en el que tan sólo se esconden dos sencillas oraciones cuya complejidad radica en el aspecto interpretativo. El poema ofrece, como suele ser habitual en esta etapa inicial, algunas pistas materializadas en dos nombres propios: “Fortunate Islands” y “the Sea of Darkness”. Con estos datos en la mano y un poco de información extratextual es posible averiguar que existió un santo de origen irlandés,

San Brendan, que inició la búsqueda de unas islas situadas cerca del continente africano a las que denominó “Afortunadas”. Si bien en la actualidad ese es el nombre que reciben las Islas Canarias, los historiadores especulan con la posibilidad de que pudiera referirse a Madeira (Cawley 1967: 14). El poema recoge de manera breve las impresiones del famoso santo, dado el uso que se hace de la primera persona.

En obras posteriores Howe ofrece ejemplos mucho más complejos, como el que aparece en este otro poema.

fearsad bell high stone wall
 evensong
 the blue of sweet salvation
 such roads between the uplands
 over the lowered cols
 eden éadan brow of a hill
 as many lives
 as there are loaves
 and fishes
 and O
 her voice
 a settled place
 table spread flesh and milk
 in mystery
 in the room
 in the sunlight
 about the dead
 who come from west-the-sea
 raiment
 shirt-clad and light-clad

(*Europe* 161)

Con una estructura formal novedosa en la que los versos se sitúan en zigzag dentro de la página, su lectura aún resulta sencilla, dado que encontramos estructuras sintácticas completas que permiten ir relacionando cada parte con la que le precede y sucede. Es lo que observamos en “fearsad bell” y “high stone wall”, por ejemplo, donde la autora hace una descripción del lugar. O en “such roads between the uplands / over the lowered cols,” donde nos presenta características que permiten situar este lugar en Irlanda. No encontramos conjunciones o signos de puntuación, sólo una continuidad espacial en los versos que van fluyendo por la página y que, a

medida que avanzan, van ofreciendo más detalles para completar la imagen que se nos describe. Por tanto, aún la fragmentación no ha llegado a su nivel más alto y una lectura coherente es posible. En su juego con los versos Howe no busca dibujar ningún tipo de objeto. Lo que parece atraer su atención es la posibilidad de distribuir los versos por la página y romper así con la rigidez de los márgenes.

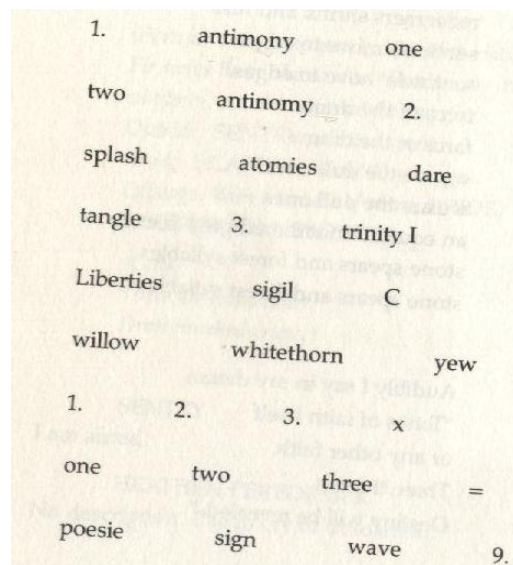
Dentro de este grupo, y de modo ocasional, se observa el uso de los guiones, un rasgo que nos pasaría inadvertido si no conociésemos la fuerte vinculación que Howe siente hacia Emily Dickinson. La autora sitúa, al final de ciertas oraciones e incluso de ciertos fragmentos de texto, un guión que inicialmente podría estar haciendo la función de los puntos suspensivos. Véase el siguiente ejemplo:

children of Lir
lear
whistling would in air ha
nameless appear —
Can you not see
arme armes
give tongue
are you silent o my swift
all coherence gone?
Thrift thrift
we are left darkling
waiting in the wings again
thral in the heart of Hell.
have forgotten —
must go back —
so far —
almost there —
vagueness of the scene
where action takes place
who swiftly
apparently real
shoot downward
Behold
is is
you see
he brought her down.

(*Europe* 176)

En cuanto a los poemas con rasgos más experimentales, existe en ellos un aumento de la fragmentación sintáctica; es decir, las oraciones quedan reducidas a la mínima expresión posible. Encontramos grupos de palabras a las que podríamos

calificar de sintagmas, entre los que aparentemente no hay relación sintáctica y cuya relación semántica está, en la mayoría de los casos, en manos de la capacidad interpretativa del lector. Asimismo, estos poemas se caracterizan por tener un aspecto visual más agresivo en lo que respecta a la distribución de los versos. Debido a su complejidad, Howe emplea muy pocas veces este tipo de estructura y los ejemplos que encontramos son impactantes a nivel visual pero escasos en número. Veámoslo en el siguiente poema formado exclusivamente por palabras y signos numéricos:



(*Europe* 216)

Este poema contiene algunos rasgos muy interesantes para entender mejor cómo funciona la experimentación en la obra de Howe, por lo que le voy a dedicar algo más de atención que a los anteriores. Una de las características más visibles es la presencia de los números, que Howe no emplea habitualmente en su poesía. No obstante, en *The Liberties*, el libro al que pertenece este poema, existen algunas excepciones. El texto se inicia con el número “9” seguido de un punto y termina igual. Como en otro poema anterior al que me referí (cf. *Europe* 207), en éste se emplea una estructura circular, con una apertura y un final similares. Me gustaría

mencionar, no obstante, un hecho curioso. Cuando este poema aparece reeditado en *The Europe of Trusts*, el número “9” ha desaparecido del principio del poema y sólo se mantiene al final. No es, en absoluto, una circunstancia casual pues la autora ha podido optar por eliminar el número del principio para que el lector se centre específicamente en el final y aumentar así la carga semántica de esa parte del poema.

En el poema se emplea también otros números --“1”, “2” y “3”-- originándose una estructura interna similar a la que hallamos en un diccionario, donde cada número indica una acepción. El texto hace gala de cierta vertiente lúdica, creando algún que otro ingenioso juego de palabras, como “9.1 antimony one / two antinomy 2”. La autora emplea dos palabras muy similares entre las que no hay relación semántica, pero con las que fomenta la musicalidad tan frecuente en su poesía. Al mismo tiempo, estos versos cuestionan al lector respecto a su apreciación de la palabra escrita, dado que si se leen juntas y deprisa resulta hasta difícil notar la diferencia entre los caracteres.

En cuanto al aspecto semántico, me gustaría incidir sobre cómo un poema en apariencia inconexo y fragmentado no va reñido con la emotividad y el liricismo tradicionalmente asociado con la poesía. Fijémonos, en primer lugar, en la palabra “antinomy”, un término tomado de la filosofía que, aislado, no tiene sentido que aparezca en este poema. Sin embargo, el libro del que forma parte, una obra de marcada temática irlandesa y lleno de alusiones autobiográficas (“Across the Atlantic, I / inherit myself / semblance / of irish / susans / dispersed and narrowed to / home” nos dice la autora en un momento, o en otro, “not in my native land”, *Europe* 213, 212), da pie a una posible interpretación. La antinomia es una paradoja sin solución y en este libro la mayor paradoja que expresa Howe es su propia identidad. Para los americanos, Howe es irlandesa por sus raíces. Pero, para los

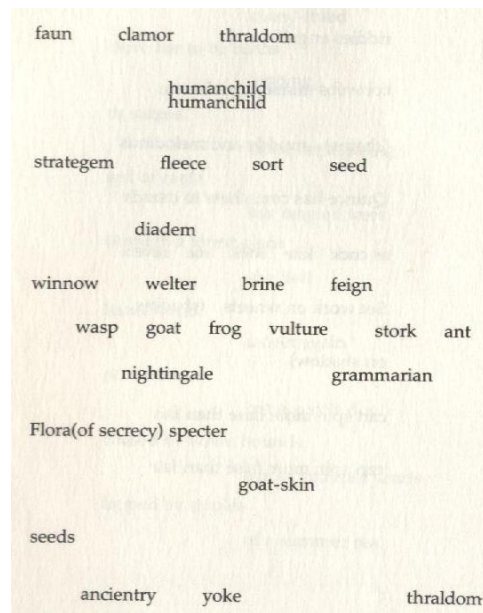
irlandeses, Howe no es irlandesa porque nació fuera de este país y sólo tiene vínculos familiares con él, con lo cual se sitúa a medio camino entre los dos lugares. Esta idea queda recogida también en la expresión “Wave 9”,⁷ que ha sido históricamente empleada para indicar la frontera física entre hallarse o no en Irlanda, “the traditional distance of exile” (Artisson 2008: 204; Kynes 2008: 11-12). Para Howe ésta sería la distancia que la separa del lugar que tanto ama.

Ésta no es la única referencia a Irlanda en el poema. En el cuarto verso leemos “3. trinity I Liberties sigil C”. El término “Liberties” no viene dado sólo por el nombre del libro al que pertenece el poema, sino que también alude al barrio de Dublín en el que la autora se inspiró, cuna de Jonathan Swift y Stella. El uso de las mayúsculas permite conocer con más facilidad las posibles referencias que aquí se esconden. Precisamente, una de las más complejas sería ese “sigil C”. Teniendo en cuenta los poemas anteriores, se podría pensar que es una referencia a Cordelia, lo que puede relacionarse con la palabra “trinity”, que Howe emplearía para hablar de ella misma, Stella y Cordelia, tres mujeres que luchan por alcanzar su identidad. El término “trinity” también puede referirse a las expresiones que vienen a continuación: “willow whitethorn yew”. Además de aludir a ciertas plantas, estas palabras se corresponden con algunos de los nombres que en la antigüedad se asignaban a determinadas letras del alfabeto irlandés (Bonwick 2005: 311; Logan 1831: 390). Podríamos seguir interpretando el resto de elementos que componen el poema pero éste no es mi propósito aquí. Lo que he querido demostrar es que es posible dar sentido a lo que en apariencia es un caos. Aunque cada lector puede obtener una interpretación diferente, el texto está abierto a ellas. En cualquier caso,

⁷ Habitualmente la expresión que se emplea es “ninth wave”, pero es evidente que Howe ha optado por ponerla de esta manera para mantener el juego que venía haciendo con los números. En *Defenestration of Prague* ofrece una buena pista a este respecto porque incluye un gráfico creado por su entonces marido David von Schlegell al que acompaña la frase “crossing the ninth wave” (*Defenestration* 79-80).

en este tipo de poemas el contexto es crucial porque es el elemento que proporciona al lector las pistas para moverse.

El siguiente poema es igualmente ilustrativo de lo que venimos diciendo. Las unidades sintácticas han sido sustituidas por palabras que se distribuyen por la página formando una estructura donde no hay respeto por los márgenes. Howe hace también uso del mismo recurso que hemos encontrado en poemas anteriores. Utiliza un nombre propio que sirve de punto de partida para interpretar el poema. El término “Flora”, unido a palabras como “faun” y “goat-skin”, nos lleva a pensar en el mundo de la mitología. Otro aspecto sobre el que me gustaría llamar la atención es el hecho de que muchas de las palabras que componen el poema están relacionadas semánticamente: hacen referencia a animales (“wasp, goat, frog, vulture, stork, raven, ant, nightingale, bat, wolv”), a la mitología (“faun, goat-skin, Flora, diadem”), a la historia y vida de esclavos (“ancientry, eunuch, thraldom, desert, yoke”) y al mar (“winnow, welter, brine”).

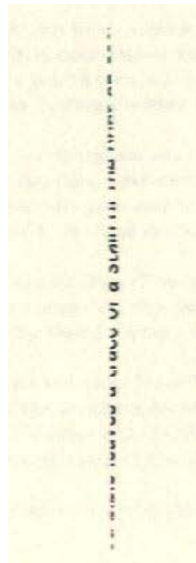


(*Europe* 82)

Separados por campos semánticos, estos términos se convierten en algo complejo de interpretar dada la disparidad de contenidos con los que nos encontramos. No obstante, es posible aventurar una interpretación para un poema en el que el aspecto visual se impone sobre el contenido. Mi punto de partida es la presencia de términos como “eunuch”, “thraldom”, “ancientry,” “yoke” y “shepherd”, que nos situarían en el inicio de la era cristiana, cuando el pueblo de Israel sufría la opresión de Roma. Los elementos mitológicos apuntarían a una conexión entre dos mundos: uno que ejerce el control y domina, y que podría corresponderse con el pueblo romano, dado que Flora es una deidad con este origen, y un pueblo dominado, al que pertenecían los “eunuch” y que podría tratarse del pueblo hebreo, teniendo en cuenta la localización geográfica y la presencia de la palabra “humanchild”, una posible alusión al Mesías.

Howe no emplea a menudo este tipo de recursos tan experimentales, pero sí se mantiene como una constante en algunos de sus obras. De hecho, en *Souls of the Labadie Tract* podemos encontrar algunos ejemplos donde este tipo de experimentación es llevada hasta sus últimas consecuencias. En el siguiente poema la lectura se vuelve casi ilegible dado que el texto ha sido recortado hasta unos mínimos apenas visibles. Pero una vez más nos damos cuenta de que aquí no es tan importante lo que se dice como lo que se sugiere. El texto habla de la fragmentación, de la dificultad de recuperar algunas voces que la Historia ha sepultado en el silencio. Este ejemplo se incluye en una sección del libro titulada “Fragment of the Wedding Dress of Sarah Pierpont Edwards”. Howe escoge a una mujer, un personaje marginado y sin voz, y añade en el título que encabeza este grupo de poemas la palabra “Fragment”; es decir, retazos, trozos de la vida de Sarah medio descompuestos por el paso del

tiempo, con los que el lector tiene que enfrentarse si quiere obtener algo de significado:



(*Souls* 125)

Los dos poemas que vienen a continuación también constituyen un buen ejemplo de la fragmentación que predomina en la obra de Howe. Situados estratégicamente al inicio y al final del libro *Secret History of the Dividing Line*, es evidente que entre ellos existen elementos comunes que se repiten. Uno de los primeros es la presencia de los números. En el primer poema (al que en adelante denominaré “Poema A”) aparecen los números “1” y “2”, y en el segundo (al que en adelante denominaré “Poema B”) el número “2”. Mediante ellos se imita las entradas propias de un diccionario en el que las acepciones siempre aparecen precedidas por números.

Ambos poemas hacen uso, además, de la repetición como signo de continuidad; es decir, el libro se abre y se cierra con elementos similares distribuidos en dos poemas aparentemente distintos y entre los que no cabría esperar relación. De esta manera se remarca que el libro es un todo, un conjunto que se inicia y acaba de

un modo similar. Precisamente, los versos que aparecen repetidos en ambos poemas, “O about both or don’t INDICATION Americ”, quedan marcados por la presencia de una palabra en mayúsculas. Dicha palabra evoca la obra homónima de William Byrd que da nombre a este libro. La obra de Byrd es un tratado sobre las dificultades que existen en la frontera al delimitar territorios. Los dos poemas, dentro del aparente caos que implica su enorme fragmentación y ruptura sintáctica, incluyen otras expresiones que apuntan hacia la misma dirección. Es el caso de “forest”, “boundary”, “a land” y “a tract” en el Poema A, o “marked” y “wide” en el Poema B. Todas ellas llevan al lector al contexto de un territorio extenso en el que parece difícil trazar límites sin encontrarse con las dificultades propias de un lugar inhóspito que hasta entonces no había sido visitado por el hombre moderno. Asimismo, la autora incluye otras descripciones pinceladas que coinciden con la visión del paisaje que aparece en otros poemas donde también se habla sobre las colonias. La autora incide, sobre todo, en el paisaje invernal (“snow”, “whit thing”) y en la naturaleza sin control, sin alteración por parte de la mano del hombre: “forest”, “foliage” o “free”. El aparente desorden y fragmentación de estos poemas es también el modo en el que mejor se representa esa América colonial en la que la civilización comienza a poner su huella.

mark mar ha forest 1 a boundary manic a land a
tract indicate position 2 record bunting interval
free also event starting the slightly position of
O about both or don't something INDICATION Americ

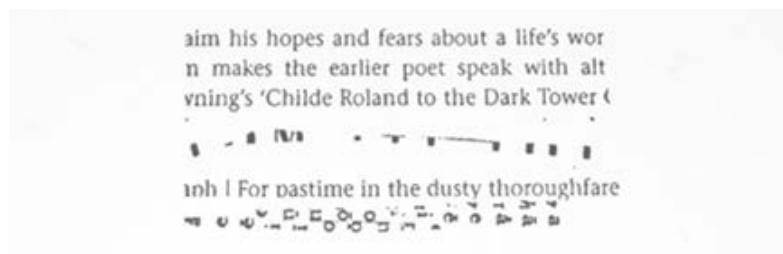
made or also symbol sachem maimed as on her for
ar in teacher duct excellent figure MARK lead be
knife knows his hogs dogs a boundary model nucle
hearted land land land district boundary times un

(*Secret 1*)

sh dispel iris sh snow sward wide ha
forest l a boundary manic a land sh
whit thing : target cadence marked on
O about both or don't INDICATION Americ
sh woof subdued toward foliage free sh

(*Secret 40*)

En *Tom Tit Tot*, Howe pone de manifiesto su interés por continuar un tipo de expresión visual que inaugura con *Souls of the Labadie Tract*. Se trata de una especie de collage creado a partir de la superposición de distintos fragmentos de textos variados. Se evidencia así cómo el impacto visual de sus poemas comienza a atraerle mucho más que la legibilidad, dado que en algunas ocasiones resulta casi imposible entender el texto escrito por la gran fragmentación que contiene. En el siguiente poema, en concreto, podemos leer algunos fragmentos que orientan al lector acerca de los textos que han servido a su autora de base para componerlo. Así, por ejemplo, se lee parte del título del poema de Robert Browning, “Childe Roland to the Dark Tower Came” y un verso del mismo, “For past time in the dusty thoroughfare”. El resto resulta más complejo de interpretar:



(*Tom Tit Tot*)

En una entrevista con Lynn Keller, la autora afirma que el lector debe adoptar un rol dinámico: “I wouldn't want the reader to be just a passive consumer. I would

want my reader to play, to enter the mystery of language and to follow words were they lead, to let language lead them” (1995: 31). El lector nunca ha de ser un ente pasivo, receptor de la información, sino un constructor del mensaje. Derrida considera que para un término A no debe existir un único significado por el que el lector sustituya una grafía o signo escrito por dicho contenido. Derrida propone una mirada crítica desde donde cuestiona las interpretaciones dadas a los textos y corrientes de pensamiento fuertemente instauradas. Al igual que este filósofo, Howe pretende que el lector vaya más allá del texto y aprecie lo que se esconde tras las palabras.

3.1.1.3. Poemas invertidos o “mirroring”

La experimentación es un componente importante en la poesía de Howe que también se refleja mediante la técnica del “mirroring”, consistente en la presentación de dos poemas idénticos o muy similares en su forma, pero que aparecen contrapuestos; es decir, uno de ellos se sitúa en la página en una posición invertida con respecto a su compañero. La autora puede haberse inspirado en la denominada “mirrored” o “palindrome poetry” (Gause 2010: 41; Lyon 2003: 461), un tipo de poemas que pueden leerse igualmente desde el inicio hasta el final o a la inversa y que son exactamente iguales por ambos lados. Sin embargo, mientras que en estos casos se trata de un único poema, en los ejemplos que voy a analizar encontramos dos. De ahí que haya escogido la palabra “mirroring” para marcar la diferencia con los “mirrored poems”. Howe emplea dos poemas y los contrapone, invirtiendo la posición de uno frente al otro con un propósito concreto que luego comentaré. La técnica del “mirroring” aparece con muy poca frecuencia en la obra de esta escritora,

quizás porque su uso excesivo le haría perder su propia naturaleza. El lector no se sentiría interpelado al contemplar algo nuevo y no le prestaría tanta atención, con lo cual se perdería el efecto que se intenta lograr.

En este apartado analizaré dos ejemplos de “mirroring” que están estrechamente relacionados con uno de los temas que más atraen la atención de Howe: la historia. El primer ejemplo aparece en *A Bibliography of the King’s Book or, Eikon Basilike* y el otro ha sido tomado del libro *The Nonconformist’s Memorial*. Ambos poemas inciden en el hecho de que, tras la aparente “objetividad” de la historia, siempre existe otro punto de vista no oficial, otra visión del mismo suceso. Es lo que apuntan críticos como Craig Dworkin:

Howe’s mirror pages and repetitions of inverted and reversed text blocks, for example, echo both her own ironic citational techniques as well as what her tournaments teach her readers about the historical abuses and dangers of language: that the same words can always be turned around, or made to say the opposite, that the voices of others “like the type of the page” can be all too easily manipulated and twisted. . . . Howe’s poetry questions received perspectives and centers of power as it attempts to occupy, or at least to approximate, traditionally neglected positions: a point driven home when readers must physically rotate the page or crane their necks to make out exactly what is being said in a visually decentered field. (2003: 37-38)

En los ejemplos que analizaré es posible apreciar cierta evolución desde la experimentación formal a la experimentación en el contenido. Mientras en el primer ejemplo la distribución de los versos dificulta la lectura, en el segundo los versos se sitúan más alineados con respecto a los márgenes. La autora usa al principio la explosión de líneas y la dispersión por la página como si de un cuadro se tratase, mientras que en el segundo poema emplea un tipo de experimentación que

podríamos denominar “intelectual”. El lector se convierte en un detective que intentará averiguar el origen y las fuentes que la autora ha empleado, para así descifrar el contenido.

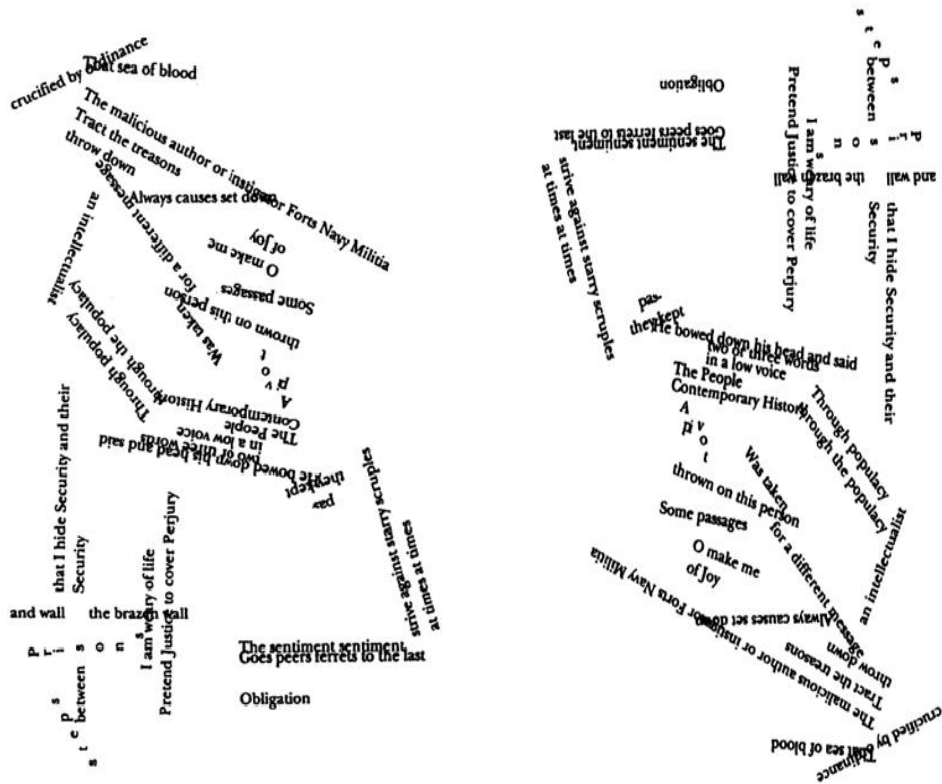
La experimentación en este grupo de poemas responde también a un propósito concreto. Busca atraer la atención del lector sobre los hechos que se narran y, sobre todo, poner de manifiesto que la realidad no es una sola sino que, dependiendo del punto de vista, un mismo suceso puede tener múltiples interpretaciones. Asimismo, la disposición de los versos logra añadir ciertos efectos. Es lo que sucede en el primero de los ejemplos. Según Howe, la variedad de líneas y la confusión es un modo de transmitir la violencia que va aparejada al suceso descrito:

In the *Eikon Basilike*, the sections that are all vertically jagged are based around the violence of the execution of Charles I, the violence of history, the violence of that particular event, and also then the stage drama of it. It was a trial, but the scene of his execution was also a performance; he acted his own death. There's no way to express that in just words in ordinary fashion on the page. So I would try to match that chaos and violence visually with words (en Keller 1995: 8)

Esta interpretación podría resultar igualmente válida para el segundo ejemplo, donde quedaría plasmada la confusión que reinó en aquellos momentos claves de la historia que en él se describe. Es interesante también fijarse en la inversión de los versos. Aunque más alineados que en los anteriores, aparecen boca abajo, algo que podría entenderse como un modo de subversión y de rebeldía. Por ello, destacaré el importante papel que juega la experimentación formal en la transmisión del mensaje, mostrando así el estrecho vínculo que se establece entre forma y contenido. A través del análisis que sigue me gustaría plasmar cómo el “mirroring” cuestiona al lector

acerca de su propia percepción de la realidad y de la historia y le lleva a plantearse que a veces los acontecimientos no son blancos o negros sino que también puede existir el gris.

El primer ejemplo se constituye como uno de los que poseen un mayor grado de experimentación formal y semántica en la obra de Howe:



(A Bibliography)

Dos aspectos llaman inmediatamente la atención: por un lado, la presentación visual de los poemas, que no se encuadran dentro del habitual margen izquierdo ni presentan una distribución lineal de los versos; y, por otro, la existencia de un texto que toma una posición invertida respecto al otro, como si se tratase de una imagen reflejada en el espejo. Su estructuración nos lleva a plantearnos las siguientes cuestiones, que son igualmente válidas para el segundo de los ejemplos que

analizaré: ¿cuál podría considerarse el texto principal de los dos? Es decir, ¿cuál no es una imagen proyectada sobre el espejo? Gráficamente, el único signo que podría considerarse determinante a este respecto es la encuadernación, en cuanto que obliga a que los poemas aparezcan separados en páginas y que éstas ocupen un orden en el libro. Diferencio, por tanto, entre el que he denominado poema A, que aparece en segundo lugar y que consideraré el poema principal, y el poema B, colocado en primer lugar en el libro y al que me acercaré como reflejo del principal. Esta diferencia viene dada por la posición que ocupan determinados versos en el poema.

El poema A correspondería a esa versión oficial de la historia, la que queda recogida en los libros. En él, los versos que resultan más accesibles en un primer acercamiento –es decir, aquellos que pueden ser leídos sin necesidad de invertir o mover la página– se centran en acontecimientos que poseen un carácter más objetivo. Tenemos un ejemplo en: “He bowed down his head and said / two or three words / in a low voice”, donde se aprecia un gesto hecho por el rey que pudo ser observado sin dificultad por los presentes y fue recogido posteriormente en los relatos históricos. O este otro, “O make me / of Joy”,⁸ unos versos extraídos de *Eikon Basilike*, la obra que contiene las oraciones y meditaciones de Carlos I durante sus últimos meses de vida, en el periodo en que permaneció cautivo hasta su ejecución.

El poema B se corresponde con la versión no oficial de la historia. Pondría en tela de juicio el argumento de que el procedimiento seguido contra Carlos I, así como su posterior ejecución, se basó en pruebas objetivas de la traición cometida por éste contra el pueblo de Inglaterra. Es lo que se deduce de versos como “crucified by ordinance / That sea of blood”, donde se compara la ejecución de Carlos I y la

⁸ Véase, por ejemplo, este fragmento tomado de la obra: “Lord hear the voice of thy Sons, and my Saviours Bloud, which speaks better things; **O make me**, and my People, to hear the voyce **of Joy** and Gladnesse, that the bones which thou hast broken, may rejoyce in thy salvation” (*Eikon Basilike* 1649: 11, la negrita es mía).

crucifixión de Jesucristo (Lacey 2003: 230; Hughes 2007: 346). La idea de que un justo es condenado a muerte se extendió mucho en la época, tal y como apunta Howe: “The gentle and stoic behavior of King Charles I at the scene leading up to his beheading transformed him into a martyr in the eyes of many. His fate was compared to the Crucifixion and his trial to the trial of Jesus by the Romans” (*A Bibliography*). La presencia de la expresión “by ordinance” vendría a reforzar este argumento, porque alude al modo en que se iniciaron los pasos para la celebración del juicio:

The trial of the king was a strange and terrible scene. Before he could be tried at all, several revolutionary measures were necessary, even though the House of Commons had been made a mere shadow of the army when Colonel Pride "purged" it. First the Commons passed an Ordinance to form a special court for the king's trial. The House of Lords, also reduced to a shadow—there were now only seven members—rejected the Ordinance. The Commons then passed resolutions that the people are, under God, the origin of all just power, and that the Commons, in Parliament assembled, have the supreme power. Their acts were to have the force of law, even without the agreement of the Lords and the king. (en Synge 2008: 236)

Se crea también la impresión de que la muerte lleva aparejada una extrema violencia, por la expresión “That sea of blood”. Pero son los versos siguientes los que apuntan más claramente a la idea de una conjura política: “The malicious author or instigator / Tract the treasons / throw down” y “Pretend Justice to cover Perjury”. Aunque no se nos revela a qué personaje se refieren, podría tratarse de John Milton, quien escribió un texto con un título muy sugerente, *In Answer to a Book Entitled Eikon Basilike, The Portraiture of His Majesty in His Solitudes and Sufferings*, con el que pretendía desacreditar el *Eikon Basilike* y, al mismo tiempo, defender la legitimidad de la ejecución de Carlos I.

Éstas son las diferencias más importantes que apreciamos entre los dos poemas. No obstante, ambos también guardan entre sí rasgos comunes. Uno de los más destacables es la enorme fragmentación que poseen. Ésta ya es evidente desde el plano visual, dado que los versos no se ajustan linealmente a los márgenes sino que se distribuyen por toda la página, en ocasiones llegando incluso a dificultar la lectura de otros versos por situarse encima, creando auténticos palimpsestos. Asimismo, las conexiones, tanto sintácticas como semánticas, son mínimas. Los versos están colocados a lo largo de la página formando pequeños grupos o bloques, a modo de fragmentos o piezas de un puzzle, de manera que sólo podremos entender el poema cuando unamos todos los trozos. La fragmentación queda acentuada por la falta de puntuación y resulta difícil establecer hasta dónde llega cada unidad sintáctica. No obstante, el uso de las mayúsculas podría ser determinante a este respecto, ya que una parte importante de los versos aparecen agrupados en parejas y cada grupo se inicia con una letra mayúscula.

Otro recurso sintáctico que se emplea con frecuencia en ambos poemas es la repetición. Se repiten ciertas oraciones o palabras entre las que existe una pequeña variación que lleva aparejado un cambio de significado. Veamos algunos ejemplos:

- ✓ “and wall the brazen wall”, donde podría entenderse una contraposición entre lo inanimado y lo animado, lo material y lo humano. El muro del comienzo podría referirse a lo físico, a la prisión. El segundo muro, encabezado por el adjetivo “brazen”, podría referirse al público que rodea el patíbulo y a la actitud que mantienen frente al rey.
- ✓ “that I hide Security and their / Security”, unas palabras que podrían ser puestas en boca del rey y que expresan la idea de que en sus manos está la

seguridad del país pero también la de sus amigos –de ahí el uso de “their”-- que ponen su vida en peligro al permanecer a su lado.

Un tercer aspecto destacable es la multivocalidad que presentan ambos poemas. Atendiendo al contenido de los mismos, es posible determinar que se entrelazan varios puntos de vista:

1. El **protagonista**. Correspondería a la voz que habla en primera persona y a quien podría identificarse con Carlos I. A él se le atribuirían versos como los que ya mencioné --“I hide Security and their / Security” y “O make me / of joy”-- o incluso este otro: “I am weary of life / Pretend Justice to cover Perjury”, que podrían expresar sus sentimientos llegado el final, tras multitud de sesiones judiciales y enfrentamientos con sus detractores.
2. El **narrador**. Es una perspectiva más objetiva, un personaje que describe los hechos sin tomar parte en la acción. A él corresponderían versos como “He bowed down his head and said / two or three words / in a low voice”.
3. El **crítico**. Defensor de Carlos I, pone de manifiesto la injusticia que, a su modo de ver, se ha cometido contra el rey. Suyos serían versos como “The malicious author or instigator Fort Navy Militia / Tract the treasons / throw down”, “crucified by ordinance” o “That sea of blood.”
4. El **defensor de la ley**, que considera que todas las medidas que se tomen han de ser para mantenerla intacta. Defiende que Carlos I ha de morir porque es su deber acatar la ley como cabeza del Estado. A él se puede atribuir un verso tan lapidario como “Obligation”, en el que podría quedar resumida esta idea.

El segundo ejemplo de “mirroring” pertenece al libro *The Nonconformist’s Memorial*. Los dos poemas son muy similares, pero no idénticos. El primero, al que en adelante identificaré como Poema A, contiene una serie de versos que no están presentes en el segundo, al que identificaré como Poema B. La parte principal del poema A coincide exactamente con el poema B, con la única diferencia de que en el primero ésta parte aparece invertida. El hilo conductor de los dos poemas es la resurrección de Jesucristo. El primer poema presenta la visión de los protagonistas, de aquellos testigos que no saben bien lo que ocurre y se mueven entre la duda y la fe de que la resurrección es una realidad. El segundo, sin embargo, responde a la visión histórica, ordenada y clara de esos acontecimientos.

Whether the words be a command
 or a counsel
 Disenfranchisement
 from the
 night dark shreds earth knowledge
 Mortal contained in
 words be a command
 or a counsel
 Dark background (Gardener)
 Pure Sacrosanct Negator
 I John bright picture
 suddenly unperceivable
 All other peace

Poema A

I John bright picture
 dark background (Gardener)
 Must have been astonished
 First anything so later
 Testimony
 More in faith as to sense
 Having counted the cost
 his hiding is understood
 Mortal contained in

Poema B

(*Nonconformist 8-9*)

El poema A se centra en ciertos hechos que sucedieron tras la resurrección, como son la ascensión de Cristo o la venida del Espíritu Santo, y en los que se vieron envueltos el grupo de los apóstoles. Fueron momentos en los que se vivió mucho

desconcierto por parte de los presentes en torno a lo que le había ocurrido a Jesucristo, así como la situación que se creó después. Howe podría estar mostrando toda esa turbación en la particular distribución que los versos tienen a lo largo del poema. Esa distribución contribuye a fomentar la imagen de desorden y de confusión frente al segundo poema, que presenta mayor claridad. En él sólo hay algunos versos colocados de forma vertical que no impiden la lectura.

Este texto se centra más específicamente en el acontecimiento de la resurrección, relatando el momento del encuentro entre Cristo y María Magdalena. La inversión de este fragmento en el poema A podría venir dada, como en el primer ejemplo de “mirroring” que analicé, por el deseo de contraponer dos visiones de un mismo suceso. De esta forma se obtienen dos perspectivas distintas. Una, la que está inspirada en los Evangelios, se constituiría como la fuente oficial. Otra, más confusa, no presente en ningún texto histórico o religioso, recogería la realidad de unos seres humanos que, ante unos acontecimientos que no comprenden, se ven envueltos por el miedo y la incertidumbre.

Comenzaré mi análisis con el poema B que, por su mayor claridad, facilita el camino a su compañero. Howe centra su atención en el Evangelio de San Juan, “I John”,⁹ y contrapone en los primeros versos los adjetivos “bright” and “dark”. El primero podría aludir a la nitidez con que Juan relata la escena en su Evangelio, pero también podría apuntar a la propia resurrección. La idea de la vida y del cuerpo iluminado y radiante de Cristo tras su resurrección son imágenes a las que también aluden los otros evangelios. Por otra parte, “dark” apuntaría a la oscuridad del

⁹ Howe inserta un signo que podría entenderse, bien como un pronombre personal o bien como un número, jugando con la ambigüedad y la multiplicidad de lecturas. Dado el contexto, podría pensarse en el número de un versículo, puesto que la narración de la resurrección ocupa desde el inicio del capítulo veinte del Evangelio de San Juan.

escenario, la tumba excavada en la piedra y ahora vacía. Dado que se habla de “dark background”, podría pensarse también en las dudas y el desconocimiento de lo que allí sucedió para aquellos que luego se convertirían en testigos de un acontecimiento tan trascendental.

“Gardener” es otro elemento clave de esta escena. Tal y como relata el evangelista, María Magdalena se tropieza con un individuo cuando se dirige al sepulcro a aplicar aromas al cadáver de Jesús y, al no reconocerlo, lo toma por el jardinero. Sólo cuando Jesús la llama por su nombre ella es capaz de reconocerlo. La expresión “gardener” queda separada del resto por un paréntesis incompleto. A partir de ahí el poema nos describe las reacciones que se producen durante el encuentro entre María Magdalena y Jesús. Debemos tener en cuenta que no existen sujetos en ninguna de las unidades sintácticas que conforman el texto y que no existe ninguna referencia a Magdalena. Sólo encontramos dos menciones a Jesús: “Gardener” y “his hiding”. De esta forma se evidencia cómo el personaje femenino, pese a su protagonismo al ser la primera testigo de la resurrección, queda marginado y casi olvidado.

Los siguientes cuatro versos nos cuentan cómo ese encuentro cambia la vida de Magdalena. Ella ha estado dispuesta a todo por Cristo, “First anything”, y lo que se espera de ella ahora es que proclame lo que ha visto, “so later / *Testimony*”. El siguiente verso podría referirse igualmente a Magdalena, “More in faith as to sense”, porque, en un acontecimiento como éste, será la fe lo que le hará comprender lo que sus sentidos no pueden. Los versos finales, “Having counted the cost / his hiding is understood / Mortal contained in it”, hacen referencia a la tumba donde fue enterrado Jesús. Se expresan los sentimientos de los testigos presenciales; es decir, sabiendo el revuelo existente lo normal es que Jesús fuese enterrado en una tumba nueva que

nadie conocía. De hecho, los estudiosos y teólogos consideran este dato crucial para entender la resurrección, dado que si en la tumba hubiese otros huesos u otro cuerpo muchos hubieran puesto en entredicho la veracidad de la resurrección (Kittel et al. 1985: 597). Precisamente, Howe alude a la resurrección en su último verso, “Mortal contained in it”, donde se refiere a que la presencia de la mortalidad de Jesús se materializa en las vendas y en el sudario que lo envolvieron y que ahora yacen a los pies de su tumba, dado que no los necesitará más (Kesich 1981: 63; Chilton y Evans 2002: 431-443). Los evangelistas enfatizan esta circunstancia porque dichos objetos representan la mortalidad de Cristo. Como ésta vivo, ya no los necesita pues son el símbolo de la muerte a la que él ha vencido.

Me gustaría destacar también los versos que aparecen en posición vertical: “The soul's ascension in a state of separation”, “Where he says He”, “Upon the Cherubin / and in deep ocean” y “Baffled consuming doggerel”. Dada su posición, apuntan hacia la parte superior de la página y recuerdan el momento posterior a la resurrección: la Ascensión de Jesús a los cielos. A ello también contribuye una palabra como “Baffled”, que se refiere a la actitud propia de los testigos.

El poema A, como indiqué anteriormente, está constituido en su base por una réplica del poema B en posición invertida. No obstante, resulta más complicado de leer que el anterior porque hay versos nuevos insertados. De hecho, si no fuese por la presencia del texto invertido, se haría difícil establecer relaciones entre los versos que constituyen este poema, puesto que hay pocas unidades sintácticas completas y carecen de conexiones. Tomaré como punto de partida los versos que figuran al inicio del poema inclinados hacia el lado derecho, “Whether the words be a command / words be a command issuing from authority or counsel”. Estos versos podrían formar parte también de la narración evangélica, concretamente del

momento en que Cristo indica a los apóstoles que no se alejen de Jerusalén:

After his suffering, he showed himself to these men and gave many convincing proofs that he was alive. He appeared to them over a period of forty days and spoke about the kingdom of God. On one occasion, while he was eating with them, he gave them this command: "Do not leave Jerusalem, but wait for the gift my Father promised, which you have heard me speak about. For John baptized with water, but in a few days you will be baptized with the Holy Spirit." (*Acts 1: 1-5*)

Todos los versos que Howe añade en este poema y que no encontramos en el anterior podrían guardar relación con los momentos posteriores a la resurrección. Cristo le ordena a los apóstoles que permanezcan en Jerusalén con el propósito de esperar cierto don que ha prometido su Padre: el Espíritu Santo. Es lo que expresaría el verso "Dissenters gathered in the place". Los apóstoles reunidos ven unas lenguas de fuego que caen sobre ellos, algo que la posición de los versos también recuerda en cierto modo. Los versos finales aludirían a sucesos relacionados con las apariciones de Cristo. "Pure Sacrosant negator" sería una posible alusión a Tomás, quien negaba la vuelta a la vida de Cristo mientras no lo viese personalmente.

3.1.2. Dibujos, fotografías y otros añadidos

Este grupo podría considerarse el más heterogéneo de los cuatro porque en él tiene cabida tanto la poesía como la prosa. Incluye aquellos trabajos en los que Howe utiliza elementos tales como dibujos, fotografías, marcapáginas o papel cebolla. Aunque el uso de imágenes y fotografías no es frecuente en la obra poética de esta escritora, sí se convierte en una constante en sus ensayos, por lo que a lo largo de mi

análisis recurriré también a varios ejemplos tomados de ellos. Howe ha comentado en varias ocasiones que su paso de la pintura a la poesía se produjo a raíz de que en sus obras comenzara a combinar texto e imágenes y el texto empezara a primar sobre los propios dibujos. La autora abandona esta combinación durante un periodo inicial, para volverla a retomar posteriormente en una etapa de mayor madurez artística. Las imágenes que aparecen en sus libros pueden distribuirse en dos grandes grupos: los dibujos y las fotografías.

3.1.2.1. Dibujos

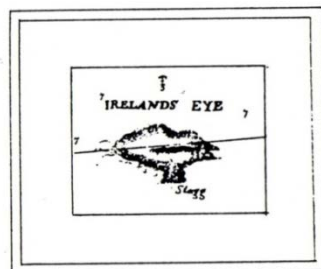
Con la excepción de tres ilustraciones incluidas en *Defenestration of Prague* y una silueta de George Meredith en *Pierce-Arrow*, todos los dibujos se concentran en el libro *Bedhangings*. El primer dibujo al que me referiré es un sello irlandés que tiene el valor de ocho peniques. Se trata de una reproducción lineal en blanco y negro situada al inicio de *The Liberties*, en la reedición que existe de esta obra dentro de *Defenestration of Prague*. La reproducción se corresponde con un sello real, concretamente de una colección que estuvo circulando entre 1945 y 1968 en Irlanda. Cada uno de estos sellos presenta la figura de un ángel y bajo él aparece el nombre de un condado de Irlanda. El escogido por Howe corresponde a Lough Derg, aunque el detalle más significativo reside en el propio ángel. Se trata de una figura muy representativa de Irlanda porque la tradición dice que fue un ángel quien indicó a San Patricio que su misión era la de evangelizar en su propio país (Moran 1864: 29; Killen 1871: 309). Destaca también la frase que aparece bajo el ángel: “Vox Hiberniae”, la voz de Irlanda.



(Defenestration 65)

Si bien resulta apropiada para un sello, la autora podría estar empleando la frase con un doble sentido. *The Liberties* es un libro de temática irlandesa y este sello representa casi una marca de identidad irlandesa que la autora intenta encontrar a través de su poesía. De hecho, William Montgomery afirma que es un elemento autobiográfico porque este sello “was attached to the last letter sent to the family by the poem’s dedicatee, her Irish maternal grandmother, Susan Manning” (2010: 4).

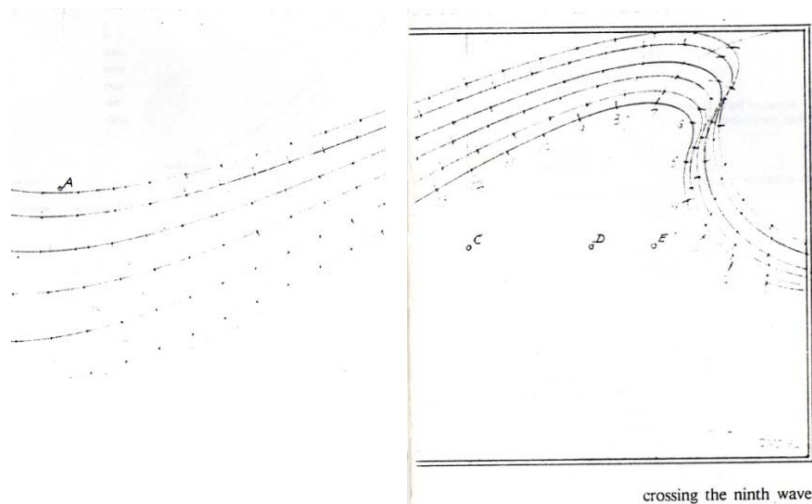
El segundo dibujo es una reproducción de una pequeña isla cerca de la costa de Dublín, concretamente en el condado de Howth. Por su aspecto este lugar es conocido como “Ireland’s Eye”, un nombre que Howe incluye junto a esta reproducción en blanco y negro que cierra *The Liberties*. Esta isla es una zona poco conocida para los que no viven en Dublín, mientras que para sus habitantes es un icono del lugar.



(Defenestration 127)

El tercer dibujo incluido en *Defenestration of Prague* (79-80) está formado por dos gráficos muy similares entre sí y bajo los que aparece la frase “crossing the

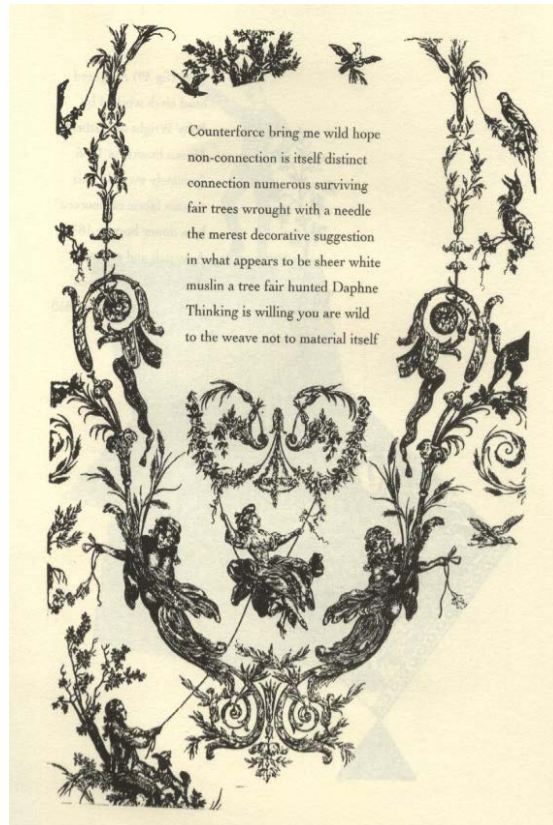
ninth wave”. Estos dibujos recuerdan las representaciones gráficas propias de las matemáticas e incluso de la música, pero se trata realmente de un objeto muy personal para Howe, ya que fue creado por su segundo marido, el escultor David von Schlegell.



La serie de dibujos en blanco y negro que encontramos en *Bedhangings* fue realizada por la artista norteamericana Susan Bee para ilustrar esta colección de poemas. Este tipo de colaboraciones no es frecuente en la obra de Howe y la volveremos a encontrar nuevamente en uno de sus últimos libros, *That This*, en el que el fotógrafo James Welling crea una serie de seis “fotogramas”¹⁰ inspirados en los poemas.

Son varios los aspectos destacables de los dibujos de *Bedhangings*. En primer lugar, hay una continuidad entre el contenido del poema y el dibujo que lo acompaña, una circunstancia que no es casual dado que, según Susan Bee, esto es algo que Howe le pidió expresamente.

¹⁰ Los fotogramas de Welling son fotografías en blanco y negro realizadas sin el uso de una cámara fotográfica. Se trata de una técnica en la que se logran impresiones directamente sobre la película fotográfica a través de procesos químicos.



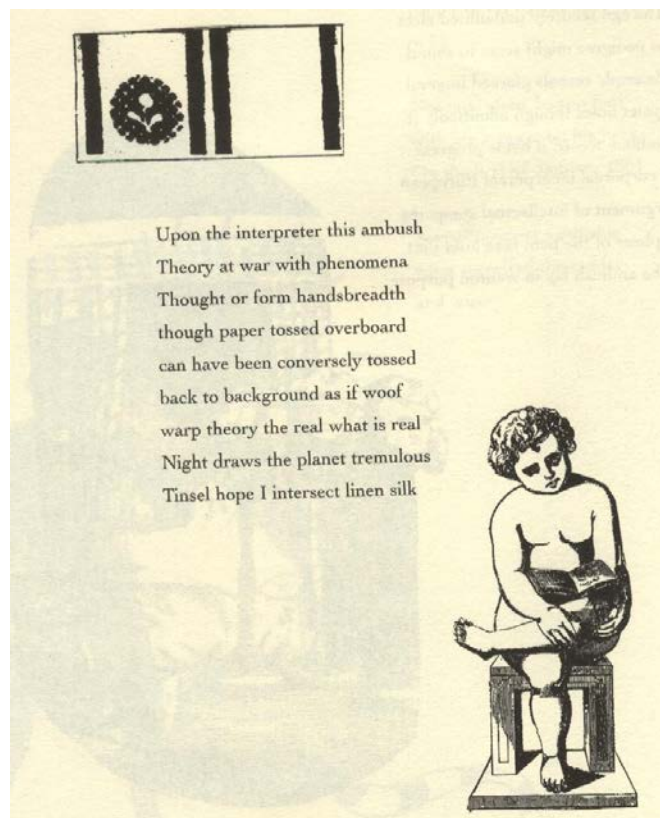
(*Bedhangings*)¹¹

Howe propone una forma nueva de mirar la poesía que va muy en su línea de romper las barreras entre los géneros. El poema deja de ser un objeto exclusivamente para ser leído y se convierte también en un objeto para ser contemplado, igual que si se tratase de un cuadro u otro tipo de obra de arte. Esto ya lo comenté en el caso de aquellas estructuras compactas que Howe empleaba en sus poemas, pero ahora la autora va más allá, aunando dos objetos artísticos en la misma página.

A este respecto me gustaría mencionar los estudios realizados por W.J.T. Mitchell en el terreno de la imagen y el texto (1994: 89). Dentro de las categorías que establece Mitchell hay dos que me parece importante mencionar: “imagetext” e “image / text”. La primera se refiere a aquellos casos en los que texto e imagen interactúan de tal modo que no puede entenderse el uno sin el otro. Por otra parte, el

¹¹ *Bedhangings* carece de números de página.

concepto “image / text” vendría a aplicarse a aquellos casos en los que existe una estrecha relación entre un texto y una imagen que se complementan, entre los que hay una transferencia de información pero en los que, sin embargo, no hay una estrecha relación, de modo que uno puede funcionar y ser interpretado sin el otro. En *Bedhangings* habría que hablar de “image / text”. Texto e imagen se complementan muy bien pero es evidente, y Howe así lo muestra en su posterior reedición de la obra, que los poemas pueden entenderse sin la presencia de los dibujos que los acompañan. Independientemente del tipo de dibujo que encontremos, lo que llama poderosamente la atención es que el poema nunca pierde protagonismo. Los dibujos han sido concebidos para los poemas y no a la inversa, lo cual se deduce de la posición que ocupan en la página. Es lo que observamos en el ejemplo anterior, y es lo que percibimos también en este otro ejemplo.



3.1.2.2. Fotografías

En algunos de sus libros Howe introduce fotografías de páginas manuscritas de otros autores, retratos tanto de grupo como individuales, y fotografías de fragmentos de otros libros. La mayor parte de las fotografías de manuscritos se extraen de dos autores a quienes Howe admira de un modo particular: Emily Dickinson y el filósofo Charles Sanders Peirce. La obra de ambos tuvo escasa difusión en vida: Dickinson logró publicar algunos de sus poemas, pero con multitud de dificultades con los editores (Tanselle 2008: 97-100; Christensen 2008: 16-21, 60-66; Kirk 2004: 115-120), mientras que Peirce nunca vio publicada la mayor parte de su obra. Nuestra poeta manifiesta así que sus fuentes de inspiración están en aquellos autores que son diferentes, a veces excluidos e incomprensidos por la crítica. Peirce y Dickinson vivieron al margen de la sociedad de su época. Por sus ideas y por su modo de concebir el arte o la filosofía, ambos serían individuos marginales y casi silenciados a quienes Howe les dedica parte de sus poemas y sus ensayos.

El hecho de incluir fotografías de los manuscritos muestra el interés por que prevalezca el original, el texto tal y como fue concebido por su autor, una circunstancia que podemos relacionar con una preocupación que ha acompañado a Howe a lo largo de su carrera: cómo mantener intactos los deseos creativos del autor una vez la obra pasa a manos de los editores. A Howe le preocupa que en el proceso de edición se pierdan matices del texto tal y como lo compuso su autor. Los editores no siempre aceptan cierto tipo de elementos por considerarlos excesivamente experimentales, tal y como le sucedió con frecuencia a Dickinson. Las dificultades que esta escritora encontró para ver publicados sus poemas fueron debidas a la peculiaridad de los mismos. Dickinson hace uso de guiones y otros elementos

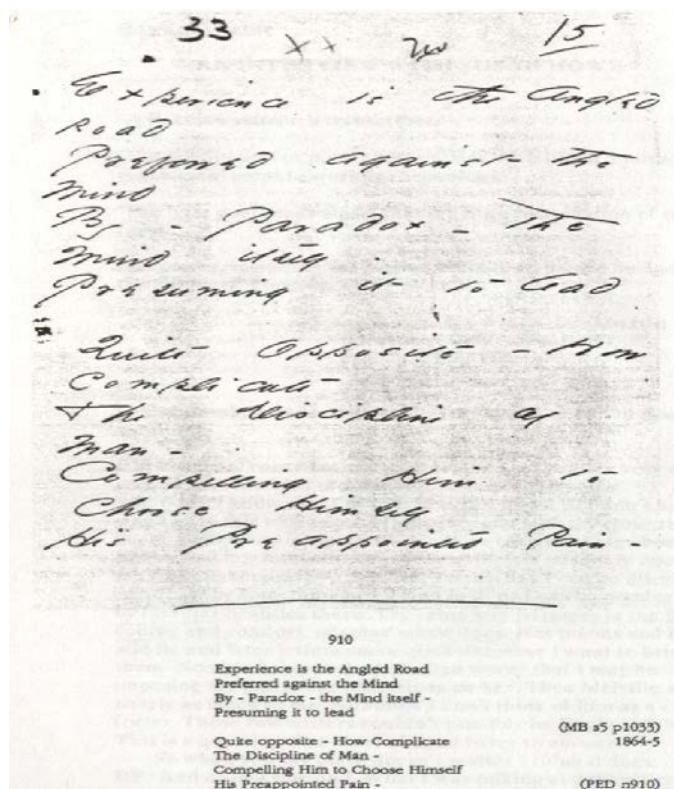
gráficos que los editores percibían como meros añadidos. Hay editores que han considerado irrelevantes estos elementos y los han eliminado por completo, mientras que otros los han mantenido aduciendo que son importantes para el acercamiento al poema tal y como fue compuesto por su autora. Para Howe esas marcas gráficas son cruciales porque representan el modo que Dickinson tenía de expresar sus intenciones:

This space is the poet's space. Letters are sounds we see. Sounds leap to the eye. Word lists, crosses, blanks, and ruptured stanzas are points of contact and displacement. Line breaks and visual contrapuntual stresses represent an athenatic compositional intention.

This space is the poet's space. Its demand is her method.
(*Birth-mark* 138)

Howe se siente personalmente involucrada en este tema a causa de las particularidades tipográficas que presentan algunos de sus poemas, dada su complejidad al reproducirlos de forma impresa: los versos no siguen un patrón regular sino que se distribuyen por toda la página.

Veamos todo ello con un ejemplo. Está tomado de *The Birth-mark* y pertenece a una sección donde se discute cómo los editores han tratado la obra de Dickinson a lo largo del tiempo. Howe introduce una fotografía del manuscrito original de uno de los poemas de esta escritora y, justo en la parte inferior, la transcripción realizada por el editor. Como intenta demostrar Howe, el/la autor/a nunca tendrá el control final sobre su obra dado que la alteración de cualquier elemento (un guión, una coma, una mayúscula, etc.) ya supone que lo que el lector percibe no es el texto original tal y como lo concibió su autor/a.



(Birth-mark 136)

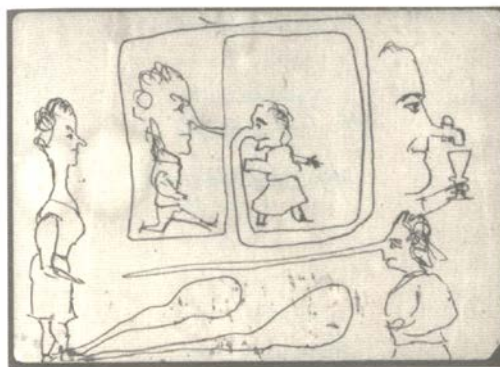
La autora muestra así lo complejo que puede resultar este proceso y cómo el texto original puede perder sus características al ser transcrito. No obstante, es evidente que la labor editorial se hace necesaria en el caso de Dickinson y en el de cualquier otro autor. La reivindicación de Howe va más en la línea de que se respete, en lo posible, la obra original y que todas esas desviaciones creativas que un autor haya querido introducir no sean alteradas sólo porque el texto no se ajuste a las pautas literarias habituales.

Peirce también presenta ciertas peculiaridades en sus escritos en los que incluye dibujos o diagramas. Estos elementos son difíciles de reproducir si la obra fuera a ser impresa (de hecho, los editores nunca los han reproducido). Otra circunstancia que dificulta enormemente esta tarea es que Peirce no impuso un orden estricto en sus escritos. Existe un amplio corpus de documentos pero no hay

divisiones, estructura o paginación.

Most of the illustrations reproduced in this book are from the original manuscripts of Charles Sanders Peirce now at the Houghton Library. They are not shot from microfilm copies, or photocopies. Some are from notebooks containing existential graphs, others are from separate pages organized and grouped together by later scholars, philosophers and editors; chronology is mixed. Putting thoughts in motion to define art in a way that includes science, these graphs, charts, prayers and tables are free to be drawings, even poems. (*Pierce ix*)

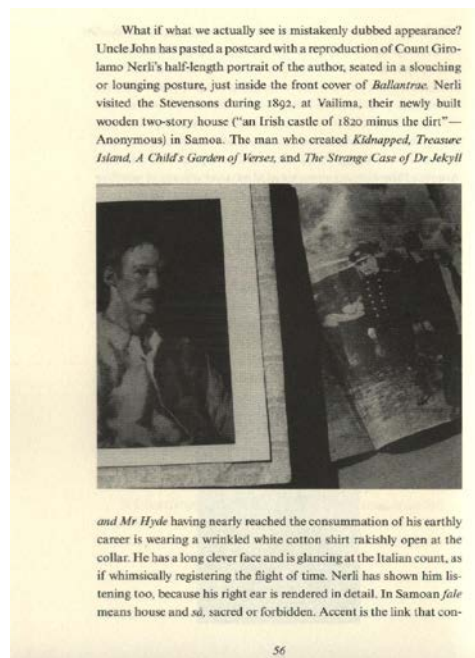
Varias reproducciones de los manuscritos de Peirce incluidas en *Pierce-Arrow* constituyen otro tipo de intertextualidad en el que las imágenes son parte del libro, se convierten en material creativo de modo similar a los poemas. Un hecho que llama poderosamente la atención es que, de todos los dibujos de Peirce, Howe escoge reproducir sólo algunas de sus caricaturas, aparte de diversas páginas manuscritas. La razón podría estar en lo que estos dibujos denotan acerca de la personalidad de su autor. Estas caricaturas no nos revelan al típico filósofo concentrado sólo en sus teorías, sino a un hombre que posee una mente despierta a la creatividad artística, lo que le lleva a hacer interpretaciones humorísticas de su propia realidad. He aquí un ejemplo tomado de *Pierce-Arrow* (31):



Como quiero destacar en este capítulo, en la obra de Howe encontramos elementos poco habituales en el género de la poesía (secciones en prosa entre los poemas, o imágenes y fotografías). La autora parece poner en entredicho lo difícil que resulta establecer fronteras entre los géneros. ¿Cómo podríamos clasificar algunas de sus obras? ¿Como poesía? ¿Como ensayos? Si fuésemos estrictos y aplicásemos las pautas clásicas, sus libros entrarían en más de una categoría a la vez, aunque la postura que defiende en este trabajo es que son poesía escrita desde la perspectiva de una autora contemporánea que conjuga diversos elementos en la misma obra. Para Derrida, no existen categorizaciones exactas al hablar de géneros literarios, por lo que un mismo texto puede pertenecer a más de un género, tal y como sucede en este caso con Howe.

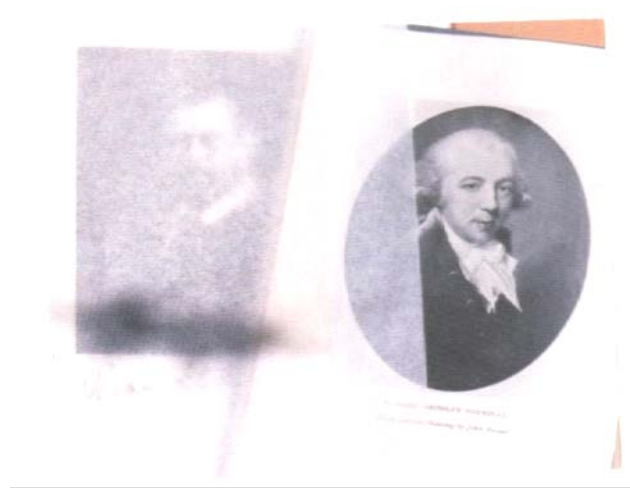
El segundo grupo de fotografías al que me referiré está estrechamente relacionado con el ámbito familiar de la autora. Una gran parte de ellas están tomadas de su álbum y recogen distintas escenas tanto de su infancia como de los miembros de su familia. Otra gran parte son fotos de fragmentos de textos, ilustraciones o secciones de libros que guardan relación con su familia, dado que la autora heredó estos libros de sus parientes irlandeses, especialmente de los tíos de su madre que decidieron, al igual que ésta, dejar Irlanda para vivir en los Estados Unidos. La mayor parte de las fotografías se halla en medio de las secciones en prosa en las que Howe hace un recorrido histórico por momentos concretos de la vida de su familia, aunándolos con otros acontecimientos de mayor relevancia histórica. Podría incluso pensarse que en algunos casos las fotografías aparecen como un testimonio, como un modo de decir que su familia formó parte de los acontecimientos a los que la autora hace referencia.

La presencia de fotografías en medio de los poemas se inaugura con *Kidnapped*, donde se incluye de forma excepcional algunas fotografías en color. Éste es el primer libro donde se comienza a combinar texto e imagen de un modo constante. La autora continuará haciéndolo en *The Midnight* y no lo volverá a emplear hasta uno de sus libros más recientes, *That This*, lo que demuestra que las imágenes están muy vinculadas a la temática autobiográfica en su faceta irlandesa.¹² En ocasiones, Howe se refiere directamente a estas imágenes e incluso las explica, tal y como muestra el siguiente ejemplo, donde incluye una fotografía de *The Master of Ballantrae*, una novela de Robert Louis Stevenson heredada de su tío John, y justo encima de la foto escribe la siguiente descripción: “Uncle John has pasted a postcard with a reproduction of Count Gírolamo Nerli’s half-length portrait of the author, seated in a slouching or lounging posture, just inside the front cover of *Ballantrae*” (*Midnight* 56).



¹² De hecho, si se analiza la totalidad de las fotos, no hay ninguna con su padre ni con miembros de su familia paterna. Todas las que incluye son del lado materno.

Otros elementos que Howe introduce en sus libros son el papel cebolla y el marcapáginas. El hecho de que estos elementos aparezcan o no en ediciones limitadas es lo que determina su presencia. Ambos se emplean en *Kidnapped*, uno de los libros que en su momento sólo tuvo una tirada de trescientos ejemplares. Cuando esta obra fue reeditada como parte de un libro mayor, *The Midnight*, todos estos elementos fueron eliminados, dado que al aumentar el número de copias eran accesorios que encarecían el valor. Es por eso por lo que Howe emplea este tipo de recursos sólo en contadas ocasiones.



(*Kidnapped*)

En *The Midnight* se sustituye el papel cebolla por una imagen que se observa un tanto más difuminada de lo habitual, imitando a cómo se percibiría si tuviese ese papel encima. Dados los comentarios que realiza la autora, es factible pensar que el tipo de efectos que se logra sobre las imágenes tiene también una connotación especial. Podríamos entender que existe un paralelismo entre lo que este papel representa y el paso del tiempo. Con el paso del tiempo un acontecimiento conocido puede tornarse opaco, puede pasar a ser percibido de otra manera. La visión cambia porque se ha perdido la perspectiva original, no se sabe exactamente cómo era y sólo

queda una mancha oscura de lo que debió ser, del mismo modo que la imagen se funde con el papel y se convierten los dos casi en una mancha.

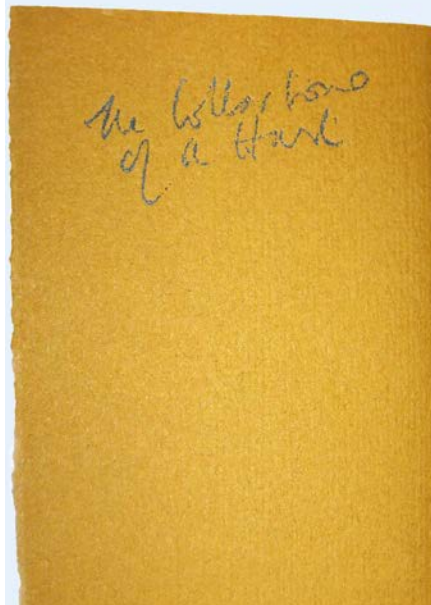
Podríamos incluso ir más allá y aplicar esta situación al concepto de la historia. La historia está hecha de multitud de sucesos y, al mismo tiempo, de las interpretaciones que le son dadas. Sin embargo, con el paso del tiempo ambas cosas pueden llegar a mezclarse y puede resultar difícil determinar hasta dónde alcanza el hecho real y hasta dónde se trata de un punto de vista personal que intenta aportar una opinión sobre un suceso ya ocurrido, un tema que preocupa a Howe dada la dificultad de obtener una visión objetiva de la historia. Los hechos que pasan a ser recordados no siempre son los más importantes sino que son los que alguien con el poder suficiente ha querido destacar. Ello da lugar a la existencia de individuos cuyas voces y vidas han sido totalmente silenciadas y a los que Howe querrá dar el protagonismo que les fue arrebatado.

La presencia del marcapáginas en *Kidnapped* responde a motivos personales. La autora señala que su madre tenía trozos de papel marrón escritos con distintas frases que usaba como marcapáginas. Howe realiza el siguiente comentario a este respecto:

Actors have inscribed her copy of *Later Poems* –“28 October 1924– to Mary with love from us all. Sara Allgood, Dorothy Day McCauliffe, Joyce Chancellor, Gertrude McEnergy, Maeve MacMorrogh, Shelah Richards.” Inside five narrow strips of what looks like wrapping paper, once meant to serve as markers, are still intact. (*Kidnapped*)

Esos trozos de papel eran un objeto querido para su madre, que Howe hereda junto a sus libros. El hecho de reproducir uno de esos trozos, donde aparece manuscrita la expresión “The Collar bone of a Hare”, el título de un poema de William Buttler

Yeats al que su madre adoraba, sería un modo de recordarla en el libro.



3.1.3. La fragmentación y yuxtaposición de contenidos

En este grupo tendrán cabida aquellos poemas donde la forma pasa a un segundo plano y el protagonismo se centra en el contenido, en el mensaje que se transmite. Los poemas son altamente fragmentados y, en ocasiones, la ausencia de puntuación da pie a múltiples interpretaciones. Al no existir en algunos poemas las marcas que delimiten dónde empieza y dónde termina cada unidad sintáctica el lector es quien pone esos límites y eso, evidentemente, multiplica las posibilidades interpretativas. Este grupo de poemas guarda ciertos rasgos en común con los anteriores, pero su principal diferencia radica en el aspecto más estrictamente formal. Si hasta ahora encontrábamos multitud de variantes (formas compactas, poemas dispersos por la página, etc.), aquí nos hallamos ante unos textos que, en apariencia, nos recuerdan las formas más tradicionales de la poesía: versos alineados en el margen izquierdo, misma separación entre las líneas, alguna que otra repetición de

palabras a modo de patrón rítmico, etc. Pero tras esa aparente pantalla de normalidad se esconden varios de los ejemplos más claros de experimentación que encontramos en la obra de Howe. Sin romper las estructuras visuales y formales, la autora crea unos poemas que requieren la plena participación del lector para llegar a desentrañar una mínima parte de la información contenida en ellos.

Una vez más, tenemos que hablar aquí de fragmentación. Como decíamos antes, no hay continuidad sintáctica entre los elementos que componen el poema sino que éste está aparentemente hecho de trozos, de pequeños fragmentos cargados de significado. Por tanto, siguiendo a Derrida y su idea de que a un significante le pueden corresponder multitud de significados, en estos ejemplos veremos cómo la ruptura sintáctica abre un enorme abanico de posibilidades cuando se quiere dotar de significado a los poemas,

Al enfrentarse a ellos, hay dos elementos básicos con los que el lector ha de contar en todo momento. De una parte está el contexto y, de otra, las fuentes extratextuales. A Howe le gusta jugar con la ambigüedad, con la idea de sugerir la información pero sin ofrecer datos demasiado concretos. Sus fuentes de inspiración están en las bibliotecas, entre viejos libros olvidados y poco conocidos de los que en ocasiones llega a citar fragmentos enteros dentro de los poemas. Precisamente, el hecho de que los poemas, como sostengo, se agrupen por bloques temáticos en las obras de Howe es algo que facilita el acercamiento del lector, pues, teniendo en cuenta el tema al que está dedicado un determinado libro o sección, es posible entender sobre qué puede estar hablando la autora en cada ocasión, partiendo también de otras pistas como son las fechas, los nombres propios de lugares o personas, los acontecimientos o movimientos históricos que se menciona, etc.¹³

¹³ La crítica en general, al referirse a la obra de Howe, no habla de poemas sino que concibe

Howe emplea este tipo de estructuras tradicionales en sus primeros libros, al igual que lo hace en obras posteriores como *Kidnapped*, *The Midnight* y otras. Mi primer ejemplo está tomado de *The Western Borders*,¹⁴ una obra escrita en los inicios de su carrera literaria. Hay que destacar algunos rasgos muy particulares en el texto que, sin duda, recuerdan a la poesía de Charles Olson. Me refiero a la presencia de las mayúsculas en el título y en ciertas expresiones, así como la adición de guiones. Visualmente el poema recuerda a muchos de los que Olson publicó en sus *Maximus Poems*, algo que parece perfectamente lógico dado que Howe recibió en esos momentos la influencia de este autor. No obstante, estos rasgos no se van a repetir mucho en su obra. Son características propias de una etapa inicial donde aún está afianzando su estilo y juega con elementos heredados de otros poetas.

THE PLAINS OF ABRAHAM

Wilderness worn away for ages - only the wash of waves
Each fragile sea - a sepulchral bay
Each shallop - thin as eggshell
Reflected in glass - all things held in place - and there was peace.

Ahead through harvests of maize - perpetual night -
Or light -
Or what was -
Or what will be -

Then war parties continually went out
Trumpets, neighing horses, flags, feudal scutcheons, royal insignias
Glittering helmets startled the ancient forest
They found no treasure and wandered perpetually
 from place to place
As if fury could explain away the unexplored interior.

A Stranger knocked at the door of my hut
A spectral assailant - arquebuse in hand
Behind him I saw
Nuns, priests, peasants, crusaders, practical navigators
Curious, knowledge-seeking travelers.

AT DEADLY WAR WITH NEIGHBORS TO THE EAST
NEW PILGRIMS HAVE BEGUN THEIR TASK
THE DENSE FOREST WILL BE CLEARED AWAY
THEY ARE BUILDING AN ANCIENT COLONY.

Las dos partes del poema que destacan a simple vista son el título y el fragmento final en mayúsculas. Podría afirmarse que son el resumen del propio poema. “THE

que cada libro es un único poema expandido y continuado. Discrepo de esa opinión porque considero que los libros de esta autora están realmente constituidos por multitud de poemas en los que puede existir o no una continuidad temática.

¹⁴ Este libro carece de números de página.

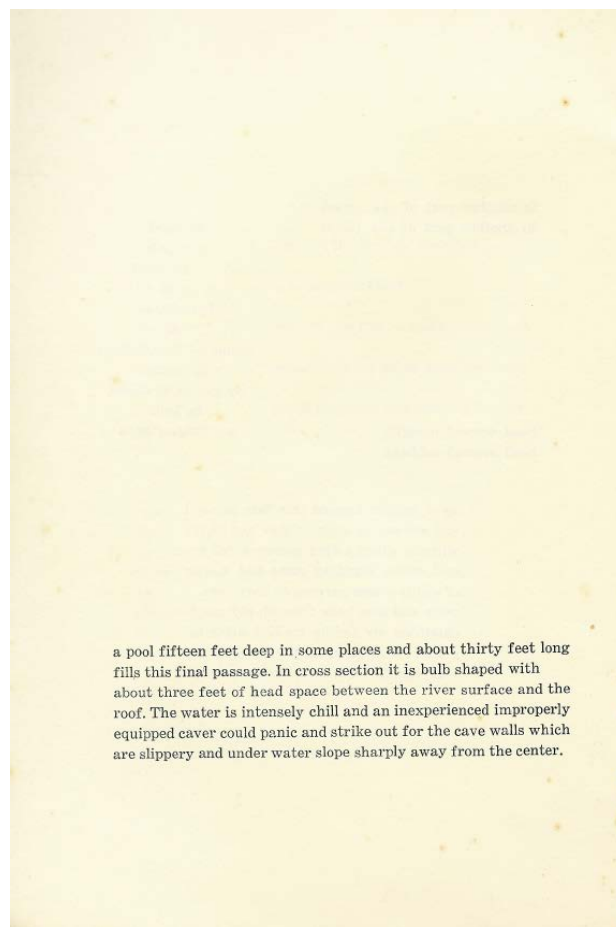
PLAINS OF ABRAHAM” alude a una zona de Canadá famosa históricamente durante la Guerra de los Siete Años (“DEADLY WAR”) porque en ella tuvo lugar la batalla en la que las tropas británicas expulsaron a los franceses de Quebec, propiciando así la llegada de colonos al territorio: “THE DENSE FOREST WILL BE CLEARED AWAY / THEY ARE BUILDING AN ANCIENT COLONY”.

El resto del poema resulta muy interesante en su conjunto. Formalmente, hay un respeto por los signos de puntuación y por la distribución en estrofas con una estructura homogénea constituida por un número de versos casi similar. En cuanto al contenido hay que destacar, en primer lugar, la presencia de la persona poética, ese “I” hacia la parte final del poema. Tenemos una voz protagonista, que aparentemente podría identificarse en esta etapa inicial con la voz de la autora, que mira hacia el pasado y describe cómo la curiosidad del hombre y su afán de conquista han cambiado un lugar. Así, se establece un contraste entre la primera estrofa que dice “there was peace” y la tercera donde dice “Then war parties continually went out / Trumpets, neighing horses, flags, feudal scutcheons, royal insignias / Glittering helmets startled the ancient forest”. Un lugar donde reinaba la paz, donde todo era naturaleza en calma, de repente es asaltado por la civilización y la guerra.

Los versos “A Stranger knocked at the door of my hut / A spectral assailant . . . / Behind him I saw / Nuns, priests, peasants, crusaders, practical navigators / Curious, knowledge-seeking travelers” constituyen, en mi opinión, una declaración de intenciones por parte de la autora. Sentada en su mesa, se deja interpelar por el pasado en sus libros y abre la puerta a que la historia entre en su poesía y tenga cabida en ella.

El ejemplo anterior resulta aún sencillo de interpretar. La sintaxis es bastante regular y con un poco de información extratextual respecto a lo que ocurrió en los

Llanos de Abraham el lector es capaz de realizar una interpretación bastante coherente del poema. Mi segundo ejemplo también pertenece al mismo libro pero se sitúa más en la línea de lo que describía al inicio de esta sección. Las imágenes que emplea la autora y el contenido se hacen más abstractos y el lector comienza a tener problemas para entender exactamente de qué se está hablando. El poema se sitúa en la parte inferior de la página:



Este poema podría estar inspirado en algún libro que ha leído la autora. No obstante, no he podido encontrar ninguna fuente extratextual que coincida con él. Howe podría estar describiendo algún río en el que existe una cueva subterránea. Teniendo en cuenta el título de la obra, cabría pensar en el paisaje de alguna zona,

bien de Canadá, como en el ejemplo anterior, o bien de Estados Unidos, otra de las zonas presentes en la poesía de Howe. La descripción es tan vaga que resulta difícil poder precisar más. En cuanto a la forma, se siguen manteniendo los signos de puntuación pero, pese a ello, el poema resulta complejo de interpretar por su contenido. Lo que sí llama la atención es que las oraciones son largas. El poema mantiene los puntos y la mayúscula después del punto pero no así las comas, un signo gráfico que comienza a desaparecer de los poemas de Howe.

El tercer ejemplo que analizaré pertenece a una etapa intermedia de experimentación. Durante un periodo no muy extenso Howe emplea este tipo de poemas largos y bastante complejos de interpretar, en los que el lector tiene la sensación de que el texto está constituido de materiales diversos que no guardan relación entre sí.

19.

Old poet bare foothold
footsteps of foregoers flee
Days follow flying
for prey or hearsay piercing
Wheels would stand
wounds as they would in war
Smoke words rust rapt
Nimble vaulters leap leaps Oh
Element
Wedge of wall and water
Rove sweeping interpreter
Leap chronicle
come into unintelligible
Wild man of pageant and poem
wild man in a dream
Progression through forgotten time
myth Marinell foam night
sea-treasure husband
Florimell and her false double
True and false beauty
Helen Hermes of clouds

to deceive Paris
Players melt into one another

mock reign of a mock king
intercalation of mock midwinter

nature with the features of Diana

Doubting doubter
keyword in threadbare

Backward blind tower cold battlefield

Instant

(*Defenestration* 52-53)

Este poema aparece encabezado por el número “19” dado que pertenece a una sección concreta de *Defenestration of Prague* que Howe titula “Speeches at the Barriers”. Interpretar el texto resulta una tarea más compleja que en los ejemplos anteriores. Ya se observa la ausencia total de signos de puntuación. Las mayúsculas suplen la función de los puntos marcando el inicio de cada unidad sintáctica. No obstante, la dificultad radica en que no hay una continuidad semántica. El poema se compone de fragmentos de texto entre los que aparentemente no hay relación.

Ante este tipo de situaciones el lector ha de optar por otras estrategias que le permitan la interpretación. Una de ellas es la de escoger ciertas palabras que por sus características puedan tener mayor relevancia, como puede ser el caso de los nombres propios (“Marynell”, “Florimell”, “Helen”, “Paris”, etc.) o ciertas expresiones que pueden guardar relación con estos mismos nombres, como es el caso de “old poet”, “chronicles”, “poem”, “time” o “myth”. Todas ellas parecen apuntar en una dirección común: la poesía como fuente de expresión de la mitología y las historias fantásticas. En este poema se recogen concretamente dos: el mito de Florimell y Marinell, dos personajes de la obra de Edmund Spenser *The Faerie Queene*, y el mito de Helena como desencadenante de la Guerra de Troya a la que se

refiere Homero en su *Odisea*. La autora parece transmitir su preocupación por lo que pasa con las viejas historias cuando el tiempo pasa, “Days follow flying”, tal y como expresan versos como “Leap chronicle / come into unintelligible” o “Progression through forgotten time”, que sugieren un tema constante en la obra de Howe como es la subjetividad de la historia: ni los hechos se recogen de modo objetivo ni las versiones se mantienen inalterables con el paso del tiempo.

Este otro poema que viene a continuación pertenece a *Pierce-Arrow*. Aquí podría hablarse de una etapa más avanzada de experimentación y, de hecho, el poema lo pone de manifiesto. En una obra aparentemente construida sobre la figura de Charles S. Peirce aparecen poemas como éste centrados en temas mitológicos que desconciertan inicialmente al lector. No obstante, la pista la proporciona la portada del libro, en la que se reproduce una foto de Howe mientras actuaba en una obra de teatro en su colegio, concretamente *The Trojan Women* de Eurípides. Su participación en una obra sobre Troya sirve de excusa para introducir referencias a este tipo de personajes. La obra de Eurípides a la que se alude en el poema lleva por título el nombre de su protagonista, Hécuba, una mujer troyana que se venga por la muerte de su hijo Polidoro.

Iliadic heroism another situation
of unstable identity Polydorus
comes onstage he has appeared
in a dream to Hecuba the outer
covering of his body remnant of
Cloth wrung out soft wool left stray
Hecuba and chorus address the
shield as tomb so memory does
wash over holy ablution water

La total ausencia de signos de puntuación vuelve a ser una característica, y mucho más en esta ocasión. La autora no usa, como en el poema anterior, las mayúsculas para separar los sintagmas, por lo que el lector tiene la sensación de que las oraciones se suceden sin control, como si de un torrente se tratase. De hecho, si se lee de corrido, el poema parece un verdadero galimatías. Es el lector quien decide dónde se corta cada sintagma. Una posible lectura, que no la única, podría ser la siguiente: “Iliadic heroism. Another situation of unstable identity. Polydorus comes onstage. He has appeared in a dream to Hecuba. The outer covering of his body, remnant of Cloth, wrung out, soft wool, left stray. Hecuba and chorus address the shield as tomb so memory does wash over holy ablution, water”.

El siguiente ejemplo ilustra muy bien la cuestión de la yuxtaposición y la fragmentación a la que me refería al inicio de este apartado. A primera vista resulta difícil determinar de qué trata el poema. Sólo si nos remitimos al libro en el que se halla, *Bedhangings*, comprendemos que el texto podría estar describiendo la elaboración de uno de esos colgadores de cama que dan título a la obra, tal y como podría deducirse de expresiones como “a first design”, “cimmerian subtlety” o “adamantine net”, todas referidas a las técnicas y el diseño empleado en este tipo de trabajos artesanales.

Three friends who wish to
remain anonymous a first
design how it was nursed
for cimmerian subtlety for
versification a counterpane
has no reason being agent
Whilst for an absent friend—
Low adamantine net fringe

Ocasionalmente, Howe recurre a la división del poema en dos partes a modo

de estrofas, como vemos en este otro ejemplo tomado de *The Midnight*. La separación intermedia supone una transición no sólo física, sino también en el contenido del poema. En la primera estrofa se estaría describiendo un posible colgador de cama, y en la segunda se haría referencia a las personas y al periodo histórico en el que se empleó dicho colgador. El poema se inicia con un debate entre dos cantantes cuyos nombres aparecen al final de la primera estrofa: Phillis y Flora. Howe hace referencia aquí a un antiguo poema medieval en el que sus protagonistas, Phillis y Flora, discuten sobre cuál de sus amantes, un clérigo y un caballero, es mejor (Jaeger 1985: 97-100; Lambdin 2000: 136).

Contest between two
singers *Conflictus ovis*
et lini if the heart or
eye were cause of sin
Rival claims Summer
Winter Soul Body Wine
Water Phillis Flora

Ordered wigs cloaks
breeches hoods gowns
rings jewels necklaces
to be brought together

(*Midnight* 6)

Existen otros contenidos yuxtapuestos, como el título de un poema atribuido al escritor alemán Winric of Tier, *Conflictus Ovis et Lini*, en el que el autor argumenta la validez de unos tejidos textiles frente a otros usando para ello la figura de una oveja y una planta de lino (Jacobs 1994). Este poema guardaría una estrecha relación con el contenido general de *Bedhangings*, pero no con un poema de amor.

Lo mismo sucede con otros versos, como “if the heart or / eye were cause of sin”, que están tomados de la Biblia, concretamente de Mateo 5, 29. Y de modo similar hay toda una serie de parejas de opuestos, “Summer – Winter”, “Soul – Body”, “Wine – Water”, cuya única relación es precisamente esa, que son opuestos, pero no parecen guardar mayor relación con el resto de elementos del poema.

Mi último ejemplo está tomado de una de las últimas obras de Howe, *Souls of the Labadie Tract*. Aparentemente guarda el aspecto de un poema de corte clásico: versos alineados al margen izquierdo, división en estrofas. Sin embargo, en lo que respecta al contenido es un poema altamente complejo y difícil de interpretar, en la línea que se mueve la experimentación en esta última etapa de la producción de Howe.

**White line of a
hand's breadth
A white wall a
door any place**

**Millennial hopes
certainly part of it**
(*Souls* 43)

Atendiendo al uso que la autora hace de las mayúsculas, podría hablarse de tres unidades sintácticas en el poema. La primera, “White line of a / hand's breath”, presenta una imagen poética de un escritor. Se personifica la mano cuya respiración no es otra que la escritura que realiza. Lo curioso es que dice “White line”, es decir, un escritor falto de ideas ante un folio en blanco. La segunda unidad sintáctica, “A white wall a / door any place”, contiene nuevamente el color blanco. Esa pared blanca y esa puerta podrían referirse a una vivienda. Todo resulta enigmático, no hay

manera de saber exactamente el tipo de lugar, pero me atrevería a decir que no es el hogar de ese escritor. Pared blanca indica que no hay recuerdos, no hay cuadros, no hay signos de ser un lugar habitado durante mucho tiempo. Y si se relacionase con el contexto general del libro, ni siquiera hay un crucifijo que pudiera llevar al lector a pensar que esa persona se trata de un monje o un miembro de la secta labadista.

La tercera unidad sintáctica, “Millennial hopes / certainly part of it”, podría quizás ser la que proporcione alguna pista. Habla de esperanzas milenarias, es decir, de los orígenes del cristianismo. Por tanto, podría pensarse que la autora estaría describiendo el asentamiento de los labadistas en América, su llegada a un lugar nuevo, virgen. De ahí la insistencia en el color blanco habitualmente relacionado con la pureza. Esta sería una posible lectura, un ejemplo de cómo puede el lector acercarse al tipo de poesía que Howe ha practicado y practica con más asiduidad en los últimos años.

3.1.4. Los sonidos

La sonoridad de los poemas es algo en lo que Howe se ha mostrado siempre especialmente interesada. Esto se refleja en sus composiciones a través de ingeniosos juegos de palabras creados a partir de la repetición, la homonimia y la homofonía, así como de otros recursos a los que me referiré más adelante. La sensibilidad hacia los sonidos determina en gran parte el aspecto final de los poemas. La autora no dudará en alterar las oraciones, cambiar una palabra por otra que le parezca más adecuada acústicamente e incluso alterar la forma original de las palabras para que éstas respondan a sus propósitos. Todo esto tiene consecuencias en su poesía ya que, en muchas ocasiones, no importa romper con la estructura sintáctica de las oraciones si

eso permite lograr más sonoridad, aunque ello signifique también la existencia de más ambigüedad.

Para crear poemas más sonoros, Howe emplea recursos tales como la repetición de sonidos y palabras, los dobles sentidos, y los juegos de palabras. Es frecuente encontrar en su poesía palabras homófonas, como podemos ver en estos ejemplos, todos ellos tomados de su libro *Europe of Trusts*: “Space steps into breath / Breadth into will” (29) o “in the gray dawn / In the grey dawn” (50). También pueden emplearse sonidos similares aunque no homófonos. Es lo que encontramos en versos como “shade or shine” (29), “between rupture and rapture” (31) o “Sails filling or falling” (56). La autora también repite una palabra dentro de la misma o de diferentes unidades sintácticas, como observamos, por ejemplo, en “the secret Secret” (65), “the change of ideas about change” (59) o “Do nothing / wrong / but wrong” (30).

En otras ocasiones se utilizan palabras aparentemente iguales en las que una mínima variación de una letra tiene como resultado un cambio de significado. Este tipo de palabras puede dar lugar a una multiplicidad de interpretaciones. Es lo que observamos en los títulos de algunos poemas, como, por ejemplo, “Thorow”. A través de la variación creada, esta palabra puede referirse tanto al apellido del escritor Thoreau como al adjetivo “thorough” o incluso a la preposición “through”, con lo que el poema puede ser interpretado de varios modos. Se puede ver como un homenaje a este escritor o bien entender que lo que Howe hace es adentrarse hasta el más mínimo detalle “through” el paisaje y la naturaleza de Norteamérica, si tenemos en cuenta los temas presentes en el poema.

También podemos observar algo similar en otro de sus títulos, *A Bibliography of the King's Book or, Eikon Basilike*, donde se juega con el término “Eikon” y su

'homófono' "Icon". El rey Carlos I adquiere una gran relevancia y popularidad en su época, lo que permite relacionarlo con la idea del icono; es decir, plantear la posibilidad de que el rey se convirtiese casi en un personaje de culto en aquel siglo, a semejanza de muchas figuras religiosas. En *Articulation of Sound Forms in Time* se introduce otro ejemplo, éste con el nombre de uno de los personajes: Hope Atherton. Se aplica un nombre habitualmente femenino a un personaje masculino, creando un ser ambiguo que aparentemente posee rasgos de uno y otro sexo, rompiendo así con la frontera tradicional de lo que ha de ser masculino y femenino.

La tercera de las facetas que Howe explota en sus trabajos es la de los juegos de palabras. Evidentemente, se trata de un elemento mucho más complejo de encontrar a primera vista. Un ejemplo lo tenemos en *The Birth-mark*, donde se hace un uso frecuente de los anagramas. Para que éstos no pasen desapercibidos al lector, antes de cada ejemplo aparece escrita la palabra "Anagram". Se trata de fragmentos extraídos de los libros del reverendo puritano del siglo XVII Thomas Shepard, algo de lo que la autora quiere que el lector sea consciente. De este modo, nos encontramos con ejemplos como éste: "THOMAS SHEPARD Anagram: O, a map tresh'd" (*Birth-mark* 45). En este otro ejemplo similar a los anagramas la autora juega con las letras de su propio nombre. Se trata de un pequeño acertijo en el que pone a prueba el ingenio del lector:

I am composed of nine letters.
1 is the subject of a proposition in logic.
2 is a female sheep, or tree.
3 is equal to one.
4 is a beginning.
5 & 7 are nothing.
6 7 & 8 are a question, or salutation.
6 7 8 & 9 are deep, a depression

La solución sería la siguiente:

1 is the subject of a proposition = S
2 is a female sheep or tree = Ewe pronunciado “you” = U
3 is equal to one = S
4 is the beginning = A
5 & 7 are nothing = N
6, 7 & 8 are a question or salutation = HOW
6, 7, 8 & 9 are deep, a depression = HOWE

Solución de nueve letras = SUSAN HOWE

3.1.5. Otros recursos experimentales

Howe no ha limitado la experimentación a sus libros. Con el paso del tiempo ha ido haciendo uso de otro tipo de recursos que, aunque novedosos, no lo son tanto en el campo literario si tenemos en cuenta los antiguos orígenes de la poesía, donde era habitual la combinación de música y texto. Me refiero al hecho de que la autora ha grabado sus poemas en disco compacto y los ha acompañado de una música adecuada al ritmo y a la entonación de los textos. Concretamente, ha editado tres CDs junto al músico David Grubbs, a los que ha puesto por título *Thieft* (2005), *Souls of the Labadie Tract* (2008) y *Frolic Architecture* (2011). *Thieft* contiene lecturas hechas por Howe de dos de sus poemas más largos: “Thorow” y “Melville’s Marginalia”. *Souls of the Labadie Tract*, por su parte, incluye lecturas de poemas de este libro, titulado igual que el CD. *Frolic Architecture* corresponde a la lectura de una sección de *That This*.

Mediante esta combinación, la poesía se convierte en espectáculo. La voz de la artista se mezcla con instrumentos musicales modernos, dando lugar a sonidos realmente nuevos que hacen pensar al lector en la poesía como algo vivo, algo que no sólo se lee en un libro sino de lo que se puede disfrutar de otra manera, como se

podría hacer del teatro o de cualquier otro arte.

La autora ha podido recibir la influencia de lo que en la actualidad se ha venido denominando “sound poetry” (Cushman et al. 2012: 1327- 29; Perloff 2009: 97-117), un tipo de poesía destinada específicamente a ser escuchada. Los poemas se caracterizan sobre todo por el énfasis en la parte sonora, llegando en ocasiones a prescindir del sentido semántico en aras de alcanzar la adecuada sonoridad. En la actualidad este tipo de poesía puede llegar a estar acompañada de recursos artísticos como la música o la interpretación artística, así como de medios audiovisuales. Precisamente es ahí donde considero que Howe marca la diferencia con la “sound poetry”. La autora pone especial cuidado en los sonidos pero sin romper con la semántica. Sus versos están compuestos de palabras y no de interpretaciones fonéticas sin sentido semántico.

Otra manifestación artística importante en la poesía de Howe ha tenido lugar más recientemente. La autora ha vuelto a sus orígenes artísticos, ha vuelto a ser una artista de lo visual pero con las palabras. Su libro *Tom Tit Tot* estuvo expuesto en las galerías de Yale Union en Oregón desde octubre a diciembre del año 2013 y en la actualidad forma parte de la Exposición Bienal del Museo Whitney de Arte Americano en Nueva York.

He tenido acceso a algunas de las fotografías de la primera exposición, que incluyo a continuación. En la primera de ellas, se observa que los poemas ocupan el lugar que habitualmente ocuparían los cuadros. Howe siempre ha cuidado la faceta visual, tal y como he comentado, hasta el punto de que sus libros parecen verdaderas salas de exposiciones donde el orden de lectura viene marcado más por la propia encuadernación que por los poemas.



Ilustración 1: Fotografía de la exposición de *Tom Tit Tot* en Yale Union

Los poemas de la segunda fotografía se localizan hacia el centro de la página y están constituidos por fragmentos de texto que se interceptan mutuamente, con la salvedad de que la página ahora es como un gran lienzo expuesto en una galería para ser contemplado y leído por los visitantes.



Ilustración 2: Dos hojas del libro *Tom Tit Tot*, Yale Union

CAPÍTULO IV

LA INTERTEXTUALIDAD

La intertextualidad es un término complejo de definir. Introducido como concepto crítico por Julia Kristeva, su uso ya estaba generalizado en la literatura desde el mismo instante en que el hombre decide por vez primera transmitir sus pensamientos a un medio escrito. En la actualidad existen multitud de definiciones de lo que es la intertextualidad. Hay quien incluso habla de la *hipertextualidad*, la *paratextualidad*, la *architextualidad* (Allen 2000: 104) y de muchas otras variantes que intentan transmitir lo complejo que es dar una definición específica de este término.¹⁵ Mi interés en estas páginas no es definir qué es la intertextualidad sino ver cómo se manifiesta en la obra de Howe. Por eso he elegido una definición que creo que aclara de forma breve y sencilla lo que entendemos por intertextualidad en este capítulo:

The term intertextuality is derived from 'the Latin *intertexto*, meaning to intermingle while weaving' According to Kristeva, 'any text is constructed of a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another' . . . , and a literary work 'is not simply the product of a single author, but of its relationship to other texts and to the structure of language itself' (en Pantaleo, 2008: 70)

Tras la teoría de Kristeva sobre la intertextualidad han surgido multitud de críticos que también han teorizado sobre este tema. De entre las muchas aproximaciones existentes hay dos que me gustaría destacar especialmente porque reflejan las dos maneras en que se manifiesta la intertextualidad en la poesía de Howe. De un lado hay que destacar el tratamiento que la autora ofrece de las fuentes intertextuales, cómo las emplea, de qué modo las integra en su poesía y qué nos dicen todos estos elementos acerca de su concepto del arte. Por otro lado, considero

¹⁵ Para un estudio más profundo de la evolución histórica de este término véase el libro de Graham Allen *Intertextuality*.

fundamental el papel del lector a la hora de dar sentido a la intertextualidad. No es posible pasar por alto cómo es el propio lector quien descubre las fuentes, las identifica y las emplea para obtener un mensaje coherente.

El primero de estos aspectos aparece recogido por Gerard Genette en su libro *Palimpsestos* (1989). Genette considera que el concepto de intertextualidad abarca muchos más aspectos que para Kristeva. De ahí que, en lugar de hablar de intertextualidad, Genette prefiera utilizar el término “transtextualidad”. Este autor explica que la transtextualidad está constituida por cinco categorías interrelacionadas: la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad, la hipertextualidad y la architextualidad. El primero de estos términos se refiere al uso de citas literales o alusiones directas a fuentes externas. Por otro lado, la hipertextualidad supone la adaptación de un fragmento, su transformación en algo diferente, aunque se mantiene intacto el contenido y parte de los rasgos originales. Ambas manifestaciones están presentes en la obra de Howe.

El segundo aspecto al que me refería anteriormente, el papel del lector en la intertextualidad, forma parte de la teoría desarrollada, entre otros, por Michael Riffaterre (1980: 5-7). Para Riffaterre, todo texto tiene dos lecturas, una heurística y otra hermenéutica, es decir, una lectura superficial basada en interpretar el texto tal y como éste se presenta y una lectura más profunda en la que entra en juego la interpretación y la referencia a elementos que se hallan fuera del propio texto pero que éste evoca. Esta teoría puede aplicarse a la poesía de Howe, cuya interpretación no se limita a una lectura puramente heurística. Me parece, además, importante el papel que Riffaterre asigna al lector como responsable de desentrañar el sentido de los textos. No sólo se trata de llevar a cabo un listado de las posibles fuentes, sino que hay que prestar atención al papel que esas fuentes desempeñan y la razón por la

que aparecen, y eso es parte del papel que ha de realizar el lector.

La aparición de la intertextualidad en la obra de Howe no responde a un hecho casual, sino que viene marcada por la influencia de otros autores que han dejado en ella una profunda huella, muy especialmente Charles Olson y T.S. Eliot. Howe reconoce desde sus primeros libros que Olson se convierte para ella en un maestro y mentor:

I am a poet. I know that Charles Olson's writings encouraged me to be a radical poet. When I was writing my first poems I recall he showed me what to do. Had he been my teacher in real life, I know he would have stopped my voice. ("Since a Dialogue" 166)

Con Olson, Howe descubre la vertiente histórica de la intertextualidad; es decir, él la enseña a inspirarse en otros autores, no sólo insertando fragmentos literales de sus obras sino también tomando la esencia de éstos, su estilo, lo que en ellos más destaca. Además, Howe ofrece una visión personal y aporta aspectos que han podido pasar inadvertidos, tal y como Olson hace en su obra *Call Me Ishmael*:

Call me Ishmael is a compact explosive Tribute. A phoenix soars from cinders of his father. An old fiction yields a new fiction. . . . Ahab was hunted by the whale he was hunting. A supreme fiction might suddenly open. Empty interstice above us. The conflict of convictions is projected onto SPACE. George Bataille says catastrophe is revolution. While this Melville scholar seems to be saying that his interpretative principle is economic, what his study speaks is the emancipation of its author from automatism. Inside, a symbolic domain, determined by law and order, Olson mimes and rejects determining structures. ("Since a Dialogue" 167)

Howe aprende muy bien esta lección. En muchas de sus obras existen referencias a

otros autores, fragmentos de sus obras, pero también algo que no es muy habitual: un interés por acercarse hasta lo más profundo de ese texto, por encontrar en la palabra escrita la voz ya olvidada de su autor.

La otra fuente de inspiración es el poeta norteamericano T.S. Eliot. Tal y como afirma Susan Schultz en su artículo “Exaggerated History” Howe toma la herencia de Eliot y la adapta a los tiempos actuales:

Despite her distinctly avant-garde surfaces, however, Howe straddles the lines between modern and postmodern poeties; she may be postmodernist in her method, but her intentions often appear to be those of a last modernist. Her fragments are every bit as artful as Eliot's, and her desire to make them cohere (in literary and religious terms) is equal to that of Eliot, Pound, or Hart Crane. (en Schultz 1994)

De Eliot la autora aprende otra vertiente de la intertextualidad: su aspecto lúdico. Eliot hace un uso constante de la intertextualidad en sus obras, especialmente en “The Waste Land”, convirtiéndola en un juego intelectual con el lector, al que reta a que descifre las citas, a veces en otros idiomas, en un mero desafío por ver quién es más inteligente (Bloom 2006: 162; Miller 1978: 134). Howe también presenta estos desafíos en su obra, en la que introduce citas olvidadas de hombres y mujeres a los que la historia ha silenciado. No obstante, mientras Eliot esconde las fuentes de sus citas, lo que supone que el lector se vea abrumado por la dificultad que encierran los textos, los poemas de Howe, en la mayor parte de los casos, indican con claridad las fuentes e incluso se las cita al pie de los textos.

Con el propósito de facilitar el acercamiento a la obra de Howe, estableceré dos categorías dentro de su uso de la intertextualidad. Por un lado, analizaré la intertextualidad temática, que consiste en la reproducción de un fragmento en el que

se mantiene intacta, o parcialmente alterada, la forma que le dio su autor original. Por otro lado, estudiaré la intertextualidad visual. En una clara influencia de su etapa pictórica la autora introduce fotografías e imágenes que son copia de la obra original. Es lo que sucede, por ejemplo, con los manuscritos de Charles S. Peirce y de Emily Dickinson, como ya apunté en el capítulo anterior, o las reproducciones de páginas de obras históricas, literarias, fragmentos de periódicos, etc.

Respecto a las relaciones intertextuales entre las fuentes que emplearé como ejemplo, coincido en mi categorización con Jean Ricardou y lo que denomina “intertextualidad general”. Este crítico habla de dos tipos de intertextualidad: la “general”, referida a la relación que se establece entre los textos pertenecientes a diversos autores, y la “limitada”, que se basa en la relación existente entre las obras de un mismo autor. Howe en sus libros hace siempre referencia a fuentes históricas y literarias diferentes de las suyas propias, por lo que es posible hablar de un tipo de intertextualidad general. Apunta también Ricardou que la intertextualidad puede ser “externa” si hace alusión a textos distintos del propio libro, o “interna” si por el contrario se refiere a los contenidos del libro en el que se encuentran. La intertextualidad en Howe es eminentemente externa.

4.1. La intertextualidad temática

La intertextualidad es un recurso creativo en la poesía de Howe. Del mismo modo que la autora usaba el collage en sus cuadros, introduciendo textos entre los dibujos, en sus poemas hace algo similar e integra fragmentos de otros autores. La intertextualidad temática se manifiesta en dos niveles. Por una parte, los títulos de algunos de sus libros están tomados de las obras de otros autores, algunos de ellos no

tan populares. Por otro lado, Howe emplea la intertextualidad temática como parte del contenido de sus poemas. En unas ocasiones puede tratarse de un fragmento entero de texto y, en otras, de unas breves palabras escogidas cuidadosamente de un texto mucho mayor.

De entre todos los libros publicados por la autora a lo largo de más de cuarenta años de carrera, seis de ellos coinciden en todo o en parte con títulos ya existentes. Cronológicamente, el primero de ellos, *Secret History of the Dividing Line*, está tomado de la obra homónima de William Byrd publicada en 1728. A éste le siguen *A Bibliography of the King's Book; or, Eikon Basilike* (1896), de Edward Almack; *The Nonconformist's Memorial* (1765), de Edmund Calamy y Samuel Palmer; *Kidnapped* (1886), de Robert Louis Stenvenson, y *Bedhangings* y *Bedhangings II*, cuyo título es un fragmento del de la obra de Abbot Lowell Cummings *Bedhangings: A Treatise on Fabrics and Styles in the Curtaining of Beds, 1650-1850* (1994).

Hay que destacar varios elementos relevantes de estos títulos para entender cómo emplea Howe la intertextualidad. En primer lugar, el contenido de las obras de esta autora pocas veces guarda relación con lo que los escritores anteriores compusieron en las suyas. Por ejemplo, *The Nonconformist's Memorial* recoge los sucesos que acontecieron a aquellos ministros puritanos que se rebelaron contra el denominado *Act of Uniformity* emitido en 1662 (Montgomery 2010: 41). Howe, en cambio, habla de otros individuos que también muestran actitudes de rebeldía contra las normas establecidas por la sociedad, tanto en la época colonial como en otros periodos. Así, como recuerda William Montgomery en *The Poetry of Susan Howe: History, Theology, Authority*, la autora quiere dar voz a muchas de esas voces silenciadas a través del tiempo, como es el caso de María Magdalena, una de las

protagonistas de *The Nonconformist's Memorial* (2010: 42). Por tanto, el título evoca una actitud, el recuerdo de unos momentos históricos que sirven de catapulta a la autora para desarrollar su creatividad. Algo similar sucede con *Kidnapped*. El título hace pensar en Stevenson y su historia pero Howe está más interesada en el sentido que ese título puede tener en su vida y, especialmente, en la de su familia. Su madre y los tíos de ésta, sobre los que habla en el libro, siempre se sintieron como si hubiesen sido arrancados de su hogar por la fuerza cuando tuvieron que dejar Irlanda y emigrar a los Estados Unidos.

No obstante, también se pueden citar un par de excepciones en las que sí coincide el título escogido y el contenido de los poemas. Es el caso de *A Bibliography of the King's Book or, Eikon Basilike*, donde no sólo se usa la portada original de la obra, sino que hay poemas que giran en torno a la ejecución de Carlos I y la polémica que se generó por el libro escrito por el rey. El otro título donde se da esta coincidencia es *Bedhangings y Bedhangings II*. La autora se inspira en los temas de los colgadores de cama de Nueva Inglaterra para crear unos poemas en los que habla, además de sobre este curioso arte decorativo colonial, de cuestiones relativas a las prácticas religiosas de la época, el papel de la mujer en la sociedad colonial, el modo en que las mujeres se expresaban a través de este arte, etc.

Howe escoge títulos poco conocidos para el gran público, si exceptuamos *Kidnapped*. También hace uso en numerosas ocasiones de la anécdota para explicar cómo llegaron los libros a sus manos y le sirvieron de inspiración. Por lo general, presenta esos libros como objetos encontrados en un mercado, en una subasta o en una tienda de regalos, transmitiendo la idea al lector de que todo es fruto de la casualidad. A partir de esos libros la autora establece vínculos con su historia personal y crea poemas cuidadosamente elaborados que responden al deseo de

personalizar su trabajo, de acercarlo a su vida, de hacer de la historia universal también su historia personal.

En lo que respecta al uso de la intertextualidad en los poemas, hay que decir que ésta evoluciona de la misma forma que lo hace su poesía. Con ello me refiero al hecho de que, en las primeras obras, la intertextualidad es evidente y reconocible. Por lo general, la autora emplea fragmentos grandes de textos históricos y literarios. La mayor parte de las veces estos fragmentos aparecen integrados en los poemas, llegando en ocasiones a constituir por sí mismos el poema en cuestión. Hay también en esos momentos iniciales un interés por mostrar las fuentes, el origen de esos fragmentos, bien ofreciendo una descripción bibliográfica junto al poema, o bien integrando ésta en el propio poema, tal y como mostraré a continuación a través de algunos ejemplos. La intertextualidad es un recurso importante que ocupa gran parte de los primeros libros, como *Hinge Picture*, *Cabbage Gardens* o *Secret History of the Dividing Line*. En estas obras la autora cita también frases célebres de algún libro que ha atraído su atención y especifica el autor y el título junto a ellas.

Esta primera expresión de la intertextualidad da paso a un uso mucho más fragmentado de las fuentes. En lugar de citar fragmentos completos de texto los ejemplos se reducen a una frase o, en ocasiones, a palabras sueltas sin conexión aparente. Títulos como *Articulation of Sound Forms in Time* o *Defenestration of Prague* incluyen poemas constituidos únicamente por un extenso listado de palabras sin conexión aparente.

Tras esta enorme fragmentación Howe vuelve a sus orígenes con su libro *A Bibliography of the King's Book or, Eikon Basilike*, uno de los mejores ejemplos de intertextualidad a lo largo de toda su obra. Este libro combina un poco de los dos estilos anteriores. Hay fragmentos de texto extensos junto a anotaciones breves y

fragmentadas de diversas fuentes históricas y literarias. Es a partir de *A Bibliography of the King's Book* cuando Howe comienza a coquetear con la intertextualidad visual, a la que aludiré en el segundo apartado de este capítulo. Un buen ejemplo es *Pierce-Arrow*, donde sigue teniendo cabida la intertextualidad temática también de modo evidente. Ejemplos interesantes pero más breves aparecen igualmente en *Bedhangings* y *Bedhangings II*.

El cambio más llamativo se observa a partir de *Kidnapped*,¹⁶ cuando Howe inaugura lo que denomino “intertextualidad familiar”. En *Semiótica del Teatro* (2008), Fernando de Toro divide la intertextualidad en dos vertientes, la literaria y la histórica, atendiendo al contenido (2008: 74-78). Yo añadiría una tercera categoría para la obra de Howe: la “intertextualidad familiar”. Con ella me refiero a todo ese material que la autora incluye en sus libros (material de su propia herencia familiar entendida ésta como álbumes, cartas, dedicatorias en libros, anotaciones marginales, diarios, etc.) y cuya autenticidad resulta imposible de constatar porque se trata de elementos pertenecientes a su círculo familiar que no pueden ser rastreados. El lector ha de fiarse exclusivamente de la información proporcionada por la autora. La intertextualidad en *Kidnapped* se mantiene como en los inicios. La autora cita el origen de sus fuentes y los elementos intertextuales son bastante coherentes, sin fragmentación, con lo que es fácil seguirlos y entenderlos.

Otro título que no podemos olvidar en nuestro análisis de la intertextualidad es *Poems Found in a Pioneer Museum*. Este libro constituye el homenaje por excelencia a la intertextualidad. Tal y como declara la autora, todos y cada uno de sus poemas han sido copiados literalmente de las etiquetas que acompañan a los objetos

¹⁶ *Kidnapped* fue publicado inicialmente por la editorial Coracle como una obra independiente, con una tirada limitada a trescientos ejemplares. Sin embargo, la mayoría del público sólo tendrá acceso a esta obra cuando es reeditada como una de las últimas secciones de otro libro, *The Midnight*. Por ello, la mayoría de la bibliografía que citaré en este capítulo describe *Kidnapped* como una sección de este libro y no como una obra independiente.

existentes en el museo en memoria de los Pioneros fundado en 1901 por las hijas de los Pioneros de Utah.

NOTE: I copied these poems, almost verbatim, from typed identification cards placed beside items in display cases at Salt Lake City's Pioneer Memorial Museum founded in 1901 by the Daughters of Utah Pioneers. The artifacts and memorabilia in their collection date from 1847 when Mormon settlers first entered the Valley of the Great Salt Lake until the joining of the railroads at Promontory Point, Utah, in 1869.

(Poems Found in a Pioneer Museum)

Este libro plantea una cuestión importante en lo que se refiere a la intertextualidad. Es el tema, ya tratado largamente, de la originalidad y el plagio, dos conceptos estrechamente ligados a la idea de la intertextualidad. Si la autora ha copiado material de otras fuentes y lo presenta en su libro como poesía, ¿de quién es el mérito por haber creado ese material? Se afirma que no se puede considerar plagio un material cuyo origen está evidenciado, cosa que Howe hace. No obstante, sigue quedando por resolver la cuestión de la originalidad, algo problemático en lo que se refiere a la intertextualidad. Si Howe emplea materiales de otros autores para convertirlos en un poema, no estaría realmente plagiando a esos autores, ya que su interés va más allá. La autora quiere, en especial, rescatar esas voces olvidadas. En mi opinión, la originalidad no está en el propio contenido sino en la heterogeneidad del material y el modo en el que la autora convierte en poesía elementos que otros

individuos prácticamente ignoran, como sucede con las etiquetas del Museo de los Pioneros de Utah.

Uno de los patrones intertextuales más habituales que utiliza Howe suele ser el de tomar un fragmento casi literal de otra obra que la autora transforma en un poema. Vimos algunos ejemplos en el apartado 3.1.1.1., donde se copiaban fragmentos tomados de la Biblia o de la obra de Edward Gibbon, por ejemplo. Howe se inspira fundamentalmente en textos relacionados con la historia, la literatura y la cultura, por lo general al alcance de cualquier lector. No obstante, hay ocasiones en que los hechos no siempre son los más conocidos y los episodios aluden a anécdotas o sucesos que están al alcance de un público muy limitado. En la mayoría de ellos no se suele emplear ningún tipo de elemento tipográfico ni bibliográfico que dé pistas acerca del origen de las fuentes. Es el lector quien ha de descubrirlo. La autora parece demandar un tipo de lector que tenga amplios conocimientos históricos y literarios, que sea capaz de reconocer las pistas ofrecidas y que vaya más allá del texto escrito para ser capaz de apreciar que los poemas son más que fragmentos sacados de otros libros.

Los mejores ejemplos de intertextualidad en la obra de Howe son de índole histórica y se centran en aspectos muy específicos a los que un lector medio no tiene alcance. En el primero de los textos que analizaré se utiliza como fuente de referencia un ensayo de John Bagnell Bury, un historiador de renombre entre los estudiosos pero un desconocido para el gran público, lo mismo que el hecho que se narra. El poema recoge un suceso acaecido al Papa Vigilio mientras se encontraba en la Iglesia de San Pedro, en la que fue atacado por un grupo de soldados fieles al emperador Justiniano con quien se hallaba enfrentado.

clinging to the
altar pillars he
was seized by
the feet and the
beard and the en
suing struggle
was so desperate
that the altar
was pulled over
and fell crush
ing the Pope
beneath the mute
Who in monarch
(Frame 49)

Con la excepción de los dos versos finales, “the mute / Who in monarch”, la totalidad del poema está literalmente tomado de la página 47 del libro de Bury *The Cambridge Medieval History*, concretamente del volumen 2: “The Rise of the Saracens and the Foundation of the Western Empire”. La autora no ofrece, sin embargo, ninguna pista al lector. Tal y como sugería Riffaterre, la intertextualidad de este poema podría pasar desapercibida en tanto que el lector no la reconozca. Howe también ofrece aquí un ejemplo de lo que Genette define como “hipertextualidad”. Existe un fragmento de texto inspirado en otro texto original. Este fragmento recibe el nombre de hipertexto mientras que la fuente original se denomina hipotexto. En el ejemplo anterior, el hipotexto ocupa la totalidad del poema. Las diferencias principales con él se hallan en los signos de puntuación, que han sido eliminados por completo, y en la presentación formal, dado que Howe altera la forma del texto en prosa para convertirlo en una estructura en verso completamente compacta. En el poema se omite, además, el nombre del protagonista, que sí aparece en el texto de Bury, y se lo sustituye por el pronombre personal “he”.

El ejemplo anterior, junto con los ya analizados en el apartado 3.1.1.1., pasa

más desapercibido para el lector por formar parte de un poema y seguir la línea temática desarrollada en éste. Sin embargo, hay ocasiones en las que Howe, con el claro propósito de que sus fuentes sean fácilmente reconocibles, utiliza elementos tipográficos que las hacen resaltar sobre el resto, como puede ser el empleo de la letra mayúscula. He aquí algunos ejemplos. El primero, “YOUR HOUSE IS ON FIRE / AND YOUR CHILDREN ALL GONE” (*Frame 76*), es un fragmento de una rima infantil muy popular en el mundo anglosajón que dice: “Ladybird, ladybird, / fly away home. Your house is on fire / and your children all gone: / all except one / And that’s little Ann / And she has crept under / The warming pan” (Webster 2008: 150). El segundo ejemplo, “THIS IS THE FRUIT OF YOUR LABOR” (*Secret 3*), podría corresponder a una adaptación del Salmo 128 de la Biblia que dice: “You will eat the fruit of your labor”.

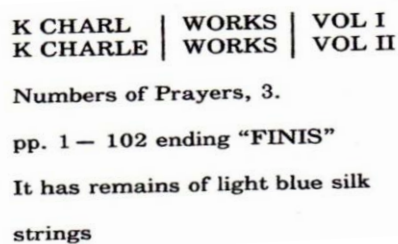
El último de los ejemplos que citaré habla del primer niño que los colonos ven nacer en el Nuevo Mundo y al que llaman Peregrine White: “THE FIRST ENGLISH CHILD BORN IN NEW ENGLAND WAS NAMED / PEREGRINE OR THE WANDERER” (*Secret 3*). Estos versos podrían pertenecer a un libro no tan conocido por el gran público y que lleva por título *History of Plymouth*. El texto original dice: “It was about this time that the wife of Wm. White was favored with the birth of a son, whom they named Peregrine, being the first child born in New England” (Thacher 1835: 23). El contenido de los versos se integra a la perfección dentro de los poemas, de modo que el lector no nota la transición entre el hipotexto y el hipertexto.

No obstante, el patrón intextual que aparece con mayor frecuencia en la obra de Howe es el de los textos fragmentados. En lugar de citar un fragmento de texto coherente y cohesionado, la autora emplea palabras, trozos inconexos de alguna

fuente intertextual para luego insertarlos entre sus propias palabras, a modo de un collage textual. Obviamente, el resultado final es, en ocasiones, totalmente desconcertante para el lector, que tiene la impresión de estar ante un sinsentido.

Para ilustrar el uso de este recurso he escogido ejemplos tomados de varios libros. Los primeros que analizaré pertenecen a *A Bibliography of the King's Book* y están estrechamente relacionados porque todos giran en torno a la portada y el formato del libro original. Ilustran a la perfección cómo trabaja Howe con los fragmentos: empleando simplemente una palabra o expresión tomada de un título o de una parte del libro, la autora es capaz de componer un poema de gran riqueza temática y visual.

El primero de los poemas constituye una descripción física de la obra de Carlos I. En él se recogen sólo aquellos aspectos formales que resultan más evidentes en un primer acercamiento, como su forma y composición (número de páginas, número de volúmenes, rasgos visibles en una lectura fugaz, etc.).

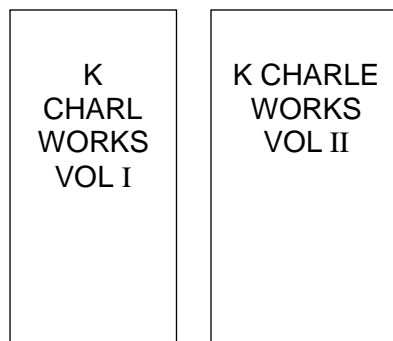


K CHARL | WORKS | VOL I
K CHARLE | WORKS | VOL II
Numbers of Prayers, 3.
pp. 1 - 102 ending "FINIS"
It has remains of light blue silk
strings

Estructuralmente, el poema consta de dos partes: la primera, constituida por los dos versos iniciales ("K CHARL | WORKS | VOL I / K CHARLE | WORKS | VOL II") y los dos finales ("It has remains of light blue silk / strings"), describe el exterior físico de la obra; la segunda, formada por los dos versos centrales ("Number of Prayers, 3. / pp. 1-102 ending 'FINIS'"), abarca los aspectos relacionados con el contenido. Con esta distribución de los versos se imita la forma de un libro en el que

el contenido queda salvaguardado por las cubiertas.

Respecto al uso de las líneas, coincido con lo expuesto por Tony Lopez en su artículo “Susan Howe’s Visual Poetics” (2008: 203-204). Las líneas verticales separan fragmentos del mismo texto en varias partes. Con ello se representa de forma gráfica las limitaciones que los lomos de los libros imponen a la hora de situar los títulos; es decir, el texto habría que interpretarlo del siguiente modo:



Esta imagen podría corresponder a una edición de *Eikon Basilike* realizada en 1662 por John Gauden¹⁷ con el título de *Basilika: The Workes of King Charles the Martyr*, y que incluye, junto al texto atribuido a Carlos I, otro volumen en el que se describe todo el proceso en el que éste estuvo inmerso hasta su ejecución en 1660.¹⁸

Otros aspectos que se recogen en el poema de Howe hacen referencia al número de páginas y plegarias que contiene la obra. Los dos volúmenes ocupan una extensión de 102 páginas y contienen tres plegarias. La presencia de estas últimas es

¹⁷ Aunque en el libro se afirma que fue el rey quien lo escribió, hoy en día la autoría de *Eikon Basilike* aún no está clara. Una gran parte de los historiadores suponen que fue John Gauden, hombre de confianza del rey, quien lo habría compuesto a partir de los escritos dejados por éste. Dicha obra, en la que se presenta al rey como víctima de un acto de traición y como un mártir cristiano, se convertiría en un homenaje a su figura.

¹⁸ Esta obra consta de dos volúmenes. El primero, que lleva por título *Aeternitati sacrum, Basilika, The workes of Charles I with his life and martyrdome*, es una reedición de *Eikon Basilike*, mientras que el segundo, cuyo título es *A Collection of declarations, treaties and other principal passages concerning the differences betwixt King Charles I and his two houses of Parliament*, recoge todos los discursos, diálogos y documentos derivados del juicio celebrado por los miembros del Parlamento contra el monarca.

uno de los elementos que más controversias ha despertado en el *Eikon Basilike*. Los críticos e historiadores no se ponen de acuerdo acerca de la procedencia de una de las plegarias, extraída casi íntegramente de la obra de Sir Philip Sydney *Arcadia*. Para unos estudiosos, fue el rey quien, conocedor de la obra de este escritor, introdujo deliberadamente el texto; para otros, fue una estrategia de John Milton, que con la intención de desacreditar el libro de Carlos I llegó a un acuerdo con los encargados de su impresión para que incluyeran el texto (Hunter 1978: 33; Loewenstein 2002: 222; Liljegren 1918: 64). La plegaria que ha originado la polémica está situada en una sección del libro que lleva por título “Prayers Used by His Majesty in the Time of His Sufferings, Delivered to Doctor Juxon, Bishop of London, Immediately Before His Death; Also a Letter to the Prince” y aparece con el siguiente encabezamiento: “A Prayer in Time of Captivity”. El texto dice lo siguiente:

O powerful and eternal God, to Whom nothing is so great that it may resist, or so small that it is contemned, look upon my misery with Thine eye of mercy and let Thine infinite power vouchsafe to limit out some proportion of deliverance unto me as to Thee shall seem most convenient. Let not injury, O Lord, triumph over me; and let my faults by Thy hand be corrected; and make not my unjust enemies the ministers of Thy justice. But yer, my God, if in Thy wisdom this be the aptest chastisement for my unexcusable transgressions, if this ungrateful bondage be fittest for my overhigh desires, if the pride of my not enough humble heart be thus to be broken, O Lord, I yield unto Thy will and cheerfully embrace what sorrow Thou wilt have me suffer. Only thus much let me crave of Thee (let my craving, O Lord, be accepted of, since it even proceeds from Thee), that by Thy goodness, which is Thyself, Thou will suffer some beam of my noblest title to be Thy creature, may still in my greatest afflictions depend confidently on Thee. Let calamity be the exercise, but not the overthrow, of my virtue. O let not their

prevailing power be to my destruction. And if it be Thy will that they more and more vex me with punishment, yet, O Lord, never let their wickedness have such a hand but that I may still carry a pure mind and steadfast resolution ever to serve Thee without fear or presumption, yet with that humble confidence which may best please Thee, so that at last I may come to Thy eternal kingdom through the merits of Thy Son, our alone Saviour, Jesus Christ. Amen. (en Knachel, p. 183-184)

La oración, aparentemente, no contiene ningún elemento de origen pagano. Son las palabras de un hombre que a las puertas de la muerte se arrepiente de sus pecados y pide a su Dios que perdone sus culpas. Si se inspira en otra obra o no difícilmente se puede probar porque, pese a los estudios de los mejores especialistas en la materia, las discrepancias continúan respecto a ese origen pagano que Milton pretende atribuirle.

Howe, consciente de esta polémica, usa este texto para avanzar una cuestión en la que profundiza posteriormente en otro de sus poemas que dice así:

**Heathen woman
out of heathen legend
in a little scrip
the First's own hand
Counterfeit piece
published to undeceive
the world
In his reply Pseudomusus
shifts the balance
of emphasis**

(A Bibliography)

El poema se inicia con la referencia al origen pagano de la oración, y más

concretamente del personaje que da pie a la controversia: “Heathen woman / out of heathen legend / in a little scrip”. Éste no es otro que Pamela, cuyo monólogo ha sido extraído de su contexto original para ser introducido en una obra en la que está fuera de lugar: “Counterfeit piece / published to undeceive / the world”. El contenido cristiano de toda la obra queda desvirtuado por la presencia de una oración pronunciada por un personaje que pertenece a un mundo mitológico donde la existencia de un único Dios queda relegada por la presencia de multitud de divinidades paganas. Obviamente, esta perspectiva es rechazada por los defensores del monarca, que atribuyen la inclusión de este texto a los numerosos enemigos del rey, y en especial a John Milton. No obstante, los que apoyan al rey tienen que hacer frente a una realidad difícil de ocultar: la letra manuscrita empleada en este texto es “the First own hand”, es decir, cabe la posibilidad de que el autor de este texto no fuese otro que el rey, a menos que consideremos la existencia de un buen imitador de su caligrafía.

El resto del poema hace referencia a John Milton, a quien la autora califica con un término latino, “Pseudomusus”, que significa “falso enviado”, dando a entender que Milton, a modo de un falso profeta, viene a alterar la memoria del rey ya fallecido. También se hace referencia a una obra que éste escribió en respuesta a *Eikon Basilike*, “In his reply” donde, según Howe, la atención no la concentra la oración de Pamela, “shift the balance of emphasis”, sino que se ataca otros aspectos de la obra de Carlos I, siempre con la intención de desacreditar su memoria y minimizar sobre el pueblo el impacto que tuvo su libro.

El siguiente ejemplo guarda algunas similitudes con el anterior. Una vez más, la estructura física del libro es un elemento determinante dentro del poema y, más específicamente, es una metáfora con la que la escritora quiere mostrar las

manipulaciones a las que ha sido sometida la obra:

C*R and skull on covers

MADESTIE

More than Conqueror, & c.

Published by Authority

King on the binding

1 blank leaf

The lip of truth

A lying tongue

Great Caesar's ghost

She is the blank page

writing ghost writing

(A Bibliography)

Este poema se inicia con una descripción parcial de la cubierta y parte de la portada y contraportada de *Eikon Basilike*. El único detalle del exterior de la obra son las iniciales “C*R”, que corresponden al nombre de “Charles” e identifican a éste como autor de *Eikon Basilike*. El segundo y tercer versos son dos fragmentos muy pequeños de texto extraídos del título de la obra original: *EIKON BASILAIKE, The Portrature of His Sacred Majestie in His Solitudes and Sufferings* (1649) (Figura 1). Los versos describen la portada interior del libro, de cuyo título la autora elige una única palabra, “MADESTIE”, que destaca porque su tamaño excede al resto. Se observa también que se ha cambiado deliberadamente una de las letras transformando “MAJESTIE” en “MADESTIE”. Podría tratarse de una cuestión meramente tipográfica, es decir, que imitando a las antiguas imprentas la autora haya cerrado la “J” y la ha convertido en una “D” sin que pretenda causar ninguna alteración en el significado del texto. La expresión “*More than Conqueror, &*” que aparece en la portada de *Eikon Basilike* está tomada también del capítulo 8 de la

Carta de San Pablo a los Romanos. De ella el autor de *Eikon Basilike* toma un breve fragmento que sirve de presentación para todo el capítulo: “Nay, in all these things we are more than conquerors through him that loved us”. El autor elige este fragmento porque es el que más se adecua al contenido del libro; es decir, los lectores no tendrán dificultad en relacionar la palabra “Conquerour” con el rey y, a partir de ahí, sólo tendrán que aplicar a Carlos I todas las alusiones que San Pablo hace respecto a la fortaleza de los cristianos y a su capacidad para renunciar a los bienes de este mundo por alcanzar el amor de Dios (Romanos 8, 37-39).



(Figura 1)

Existe también una homilía pronunciada por el obispo de la Iglesia de Irlanda,

Benjamin Parry, el día de la muerte de Carlos I que emplea esa misma expresión en el título: *More than Conqueror. A Sermon (on Rom. VIII, 37) Preach't on the Martyrdom of King Charles I, Jan., 30, at Christ-Church, Dublin*. Esto viene a confirmar lo que ya venía diciendo. Esta expresión es una alusión directa a *Eikon Basilike* y, por extensión, a Carlos I, a quien sus devotos veían como un gran monarca.

El siguiente verso, "Published by Authority", no está presente en la portada del libro, pero pertenece a otra obra histórica, *Eikonoklastes* de Milton, escrito en respuesta a la obra del rey.

Milton unsheathes his pen to defend the Commonwealth. He assumes the role of a governmental agent, as highlighted on the title page of the first edition of *Eikonoklastes* on which the phrase 'Published by Authority' is printed in red ink. Milton seeks in turn to contest the authority and authorship of the king's book. (en Sauer 2005: 68)

La descripción de *Eikon Basilike* concluye con el verso siguiente: "King on the binding", con el que se dirige la atención del lector hacia un dibujo que habitualmente aparece en la portada interior de la obra (ver Figura 1). En ella encontramos una imagen de Carlos I en actitud de oración y rodeado de una serie de elementos simbólicos como la corona de rey, que aparece a sus pies, y la corona de espinas que sostiene en la mano y que alude a la imagen de mártir que muchos defendieron tras su muerte.

The frontispiece engraving, playing on the Greek title *Eikon Basilike* (translated as "royal portrait"), represents Charles I. Kneeling in prayer with his earthly crown at his feet, Charles reverently fixes his eyes on a heavenly crown, while holding in his hand a crown of thorns, symbol of

suffering and martyrdom. The praying figure introduces the subject matter of Charles's book, which consists largely of the King's personal meditations and prayers. (en Knachel 1966: xii)

Finalizada la descripción física de la obra, el resto del poema se dedica a comentar la manipulación que John Milton hizo del texto original. Con ese fin la autora introduce una original metáfora que se inicia con la personificación del libro. Se compara éste con la boca humana y se asigna a cada una de las partes las propiedades más representativas de este órgano: las cubiertas constituirían los labios y las hojas tomarían el lugar de la lengua. La lengua, “A lying tongue”, que representa las manipulaciones que Milton llevó a cabo en la obra, tiene su manifestación física en una página en blanco, “1 blank leaf”. Los labios ocupan la parte que aún no ha sido manipulada, es decir, la cubierta de la obra, que se describe como “The lip of truth”.

El poema concluye con una aclamación, “Great Caesar’s ghost / writing ghost writing”, donde se compara a Carlos I con Julio César. Ambos compartieron un destino similar porque encontraron la muerte a manos de aquellos en quienes confiaban tras haber tenido a sus pies el poder y el control de una gran nación. La imagen del fantasma es un tema recurrente en esta obra y se utiliza como un medio de reencontrarse con el pasado en el momento actual. Se intenta mostrar así a los lectores que el pasado sigue vivo y que se manifiesta de múltiples maneras: a través de los libros, de los recuerdos, etc. Precisamente, a propósito de esta obra me gustaría citar las palabras de Jessica Wilkinson, con quien coincidí en su descripción de la figura del fantasma:

The many different versions of his *Eikon Basilike* have moreover dispersed this voice, and attempts to recover the ‘Royal Image’ through

bibliographical documenting and recording has only further complicated the search. Howe recognises that the King (a ghost) has not only been shaped by his own text, but by many texts across the ages: each act of remembrance (historical, literary, illustrative or poetic) creates a new and exclusive image. (en Wilkinson 2008: 163)

El siguiente ejemplo que he escogido vuelve a girar, aunque de modo fragmentado, en torno a otros aspectos de *Eikon Basilike*. Está constituido por tres partes: la primera atrae la atención del lector hacia el editor de *Eikon Basilike*; la segunda se centra nuevamente en la portada de esta obra, de donde ha sido seleccionado otro fragmento con la intención de involucrar al lector en un juego de significados, y la tercera remite una vez más a los discursos de Carlos I ante el Parlamento.

No further trace
of the printer

IN/HIS/SOLITUDE/To the
Reader the work

Prayers & c belonging
to no one without
Reasons

(*A Bibliography*)

Los dos primeros versos rememoran las dificultades que afrontaron los primeros editores de *Eikon Basilike*, que en los momentos iniciales no quisieron dejar muchas pistas sobre su identidad dado que su hazaña no fue bien vista por los enemigos del monarca (Daems y Nelson 2006: 13-16; Daems 2006: 82-83; Lynch 2012: 106-108). La segunda parte introduce un nuevo fragmento extraído de la

portada de *Eikon Basilike*: “IN / HIS / SOLITUDE”. Al igual que en el poema anterior, este texto pertenece al título de la obra y presenta algunas particularidades dignas de ser comentadas. Una de ellas es la presencia de guiones verticales entre las palabras, una técnica que la autora emplea con frecuencia cuando incluye fragmentos extraídos de algún libro, con el fin de que el lector imagine cuál sería su aspecto. Así, si colocásemos el fragmento teniendo en cuenta la posición de los guiones obtendríamos algo como esto:

IN
HIS
SOLITUDE

La autora opta también por omitir la “s” final en la palabra “SOLITUDE” probablemente con la intención de concretizar más su significado, reforzando la creciente soledad que envolvió al monarca en sus últimos momentos. El uso del singular evoca un continuo estado de aislamiento y clausura, siendo posiblemente ésta la imagen del monarca que Howe nos quiere ofrecer.

La expresión que completa estos versos: “To the Reader the work” admite múltiples interpretaciones dependiendo de las relaciones internas que el lector establezca entre los versos. Una de las interpretaciones que considero más acertadas supone relacionar esta expresión con la que aparecía con anterioridad. Se podría deducir así que la lectura de una obra constituye un encuentro entre el lector y el autor por medio del que éste último comparte los secretos más íntimos de su alma en la quietud proporcionada por la lectura.

Otra posibilidad es considerar que la expresión “To the Reader the work” está constituida de dos partes. La primera, formada por “To the Reader”, estaría

directamente relacionada con la expresión anterior, recordando que el destinatario final de toda obra, el poseedor del poder para dar vida o silenciarla para siempre en el olvido, es el lector. El término “the work” formaría un elemento de transición que descubre la relación entre estos versos y los que vienen a continuación. Cualquiera de estas interpretaciones es válida, y es incluso probable descubrir alguna otra, ya que la ausencia de signos de puntuación junto a la fragmentación existente en estos versos hace posible una multiplicidad de lecturas.

La tercera parte del poema está formada por dos referencias importantes a la vida de Carlos I que quedan claramente marcadas por el uso de la cursiva. La primera es el fragmento de un título: “*Prayers & c*”, que corresponde a *The Book of Common Prayer*. Este libro de oraciones se remonta a los orígenes de la Iglesia de Inglaterra. Era una obra muy conocida que el monarca pudo utilizar en sus oraciones. Sin embargo, su presencia aquí queda justificada por un hecho histórico que inicia el declive político de Carlos I. En diciembre de 1636 una proclama real impone que Escocia debe adaptar sus servicios religiosos a este libro, del que incluso se realiza una edición especial para ese territorio. La noticia no es bien recibida en el lugar, desencadenándose las primeras tensiones políticas que, poco tiempo después, enfrentarían a las tropas escocesas y británicas, contribuyendo así al debilitamiento de Carlos I, cuyo poder se ve mermado ante su incapacidad para salir victorioso de estos enfrentamientos (Hefling y Shattuck 2006: 166-170; Donald 2004: 35-37; Leaven 2010: 10-12). La expresión que aparece junto a este título, “belonging to no one”, sugiere que *The Book of Common Prayer* no tiene un autor conocido. En su elaboración participan numerosas personas, pero nadie puede atribuirse la autoría de las oraciones contenidas en él porque muchas pertenecen a una tradición que se remonta a los orígenes del cristianismo, mientras que otras han sido fruto de la

capacidad creativa del pueblo.

La expresión que pone fin al poema, “without *Reasons*”, podría haber pasado inadvertida si no fuese por el uso de la cursiva, lo que indica que esta palabra puede tratarse de una cita textual. Y así es. Dicha expresión está tomada del discurso que el rey pronunció ante el Parlamento durante los días previos a su ejecución. El monarca declara que no reconoce la autoridad del Parlamento, y más específicamente la de la Cámara de los Comunes, para erigirse en tribunal contra él, cuyo destino sólo se somete, según sus propias palabras, a los designios divinos:

I do not know the forms of law; I do know law and reason, though
I am not lawyer professed: but I know as much law as any gentleman in
England, and therefore, under favour, I do plead for the liberties of the
people of England more than you do; and therefore if I should impose a
belief upon any man without reasons given for it, it were unreasonable . .
. (en Hargrave 1793: 1161, el subrayado es mío)

La característica que mejor define el siguiente poema es la nostalgia. En él se ensalza la figura del monarca y se lo compara con el rey Salomón. La autora podría aludir así a otro hecho histórico que condujo al declive de Carlos I: la campaña para reunir fondos para la rehabilitación de la Catedral de San Pablo en Londres. Es uno de sus participantes, John Scudamore, el primer vizconde de Scudamore, quien emplea esta expresión en una de sus charlas para convencer al pueblo de que ha de aportar dinero, diciendo: “with ‘the peace which we enjoy under our Solomon’, should repair St Paul, ‘this principal ornament of the land’ “(Atherton 1999: 111-12).¹⁹

¹⁹ Según Ian Atherton, en *Ambition and Failure in Stuart England: The Career of John, 1st Viscount Scudamore, 1620-43*, la comparación de Carlos I con Salomón era característica de aquel periodo: “Scudamore was not alone in praising Charles as ‘our Solomon’. Bishop

This word Remember
The army and their
abettors
after the murder
of the King
Forever our Solomon
sent forth into
a Christian world
(A Bibliography)

El poema también recoge la última palabra que Carlos I pronunció minutos antes de que el hacha del verdugo separara su cabeza de su cuerpo: “Remember” (Hughes 2007: 346; Rosner y Theibault 2000: 1). El significado que el rey dio a esta palabra es aún hoy una incógnita. Muchos historiadores consideran que el rey pretendía que su fiel consejero, el obispo Juxon, no olvidase pasar algún mensaje muy especial a su hijo (Marvin 1901: 59; Laky 1969: 78). Hay otros críticos como Jessica Wilkinson que encuentran una alusión expresa a Shakespeare:

Charles was also a keen thespian and fan of Shakespeare, and is recorded as ‘performing’ his execution like the Ghost in *Hamlet*; his final word ‘Remember’ is compared by Howe to ‘the fictive Ghost-king’s admonition to his son’ (NCM, 48). The King was a connoisseur of visual art and commissioned the shaping of his own image in many painted portraits. (2008: 165)

El rey tiene un recuerdo especial para los culpables de esta tragedia, “The

Curlie drew the distinction farther. James I, who wished to see St Paul’s restored but who did little, was David, while Charles was David’s son, Solomon, blessed by God with the glory of effecting the rebuilding. The analogy with Solomon was significant for two reasons. First, he was the biblical example of both wisdom and temple building. Second, Solomon’s temple was widely regarded as the origin of the classical orders of architecture, expressing the universal and fundamental harmonies” (1999: 112).

army and their / abettors”, a los que advierte de que su crimen no puede caer en el olvido. Los versos siguientes parecen reiterar que la muerte de Carlos I no fue un acto de justicia, “after the murder / of the King”, y sugieren que la palabra “Remember” podía ir dirigida a aquellos que condenaron al monarca. A modo de mensaje profético, el rey indicaría que, pese a las apariencias, la acción de quienes le condenaron no sería ignorada y, con el tiempo, ellos también recibirían su merecido. Por último, la expresión “their abettors” forma parte del título que John Gauden, supuesto autor de *Eikon Basilike*, da a otro de sus libros: *Stratoste lieutikon. A just invective against those of the army, and their abettors, who murdered King Charles I. On the 30. Jan. 1648. With some other poetick pieces in Latin, referring to these tragick times, never before published* (1662).

This proclamation, beginning 'Charles R. I Whereas John Milton' is dated Whitehall, 13 August 1660; the text is mostly in black letter. Milton described as 'late of Westminster', is said to be in hiding to avoid trial; the three books are to be handed in, or else seized and publicly burnt, and never to be reprinted. The last line of para. 2 of the text begins 'brought to Legal Tryal'. This edition is Steele 3239. with coat of arms, no. 67, measuring 1⁵/₁₆ x 1¹/₁₆ in. And three other copies. Bodl.

Este otro poema es también un buen ejemplo de cómo Howe juega con los contenidos bibliográficos, al tiempo que alude a las repercusiones históricas que la publicación de *Eikon Basilike* tiene en la época. Para ello recoge una proclama realizada por Carlos II, hijo del fallecido rey, una vez es restaurada la monarquía. Con el fin de restablecer a su padre la dignidad que le habían arrebatado las críticas de sus enemigos, Carlos II ordena que éstos sean declarados enemigos de la corona y que sus voces sean silenciadas para siempre mediante la quema pública de sus

libros, unas medidas que afectan muy particularmente a John Milton, que se convierte en un proscrito. Howe introduce un texto en prosa al que le da las mismas características que al resto de sus poemas. Destaca el hecho de que toda la información descrita se corresponde exactamente con la que se esperaría encontrar en una bibliografía, como el nombre del editor, las dimensiones de la obra o la fecha de publicación.

En los ejemplos anteriores la intertextualidad se manifiesta a través de pequeñas expresiones, fragmentos de texto fácilmente detectables dada su posición en los poemas y, sobre todo, el empleo de elementos tipográficos como la letra cursiva que permiten que el lector identifique la presencia de hipotextos. A continuación pretendo mostrar otro tipo de patrón intertextual constituido por poemas extremadamente fragmentados, dado que casi son listas de palabras. El primero de los ejemplos es un poema perteneciente a *Articulation of Sound Forms in Time*, uno de los libros de más difícil interpretación en la producción de Howe. Una gran parte de los poemas que contiene esta obra, entre los que se encuentra el que voy a comentar, no tienen aparentemente ningún sentido. Parecen un grupo de palabras yuxtapuestas sin continuidad:

Clog nutmeg abt noon
scraping cano muzzell
foot path sand and so
gravel rubbish vandal
horse flesh ryal tabl
sand enemys flood sun
Danielle Warnare Servt
Turner Falls Fight us
Next wearer April One

(*Articulation*)

El poema parece estar compuesto exclusivamente de palabras sin relación

entre ellas, con lo cual se hace difícil obtener un mensaje coherente. Sin embargo, si se compara este poema con una fuente intertextual, la obra de George Sheldon A *History of Deerfield*, el texto comienza a adquirir sentido (Frost 2003: 121). La autora toma trozos, palabras sueltas, y las emplea para componer el poema. Esta es la razón por la que la carta inicial con la que Howe abre el libro es tan importante. Esa carta es la clave, la pista para que el lector averigüe la fuente de inspiración y pueda aplicarla a los poemas del libro. Casi cada una de las palabras de este poema han sido extraídas de los siguientes fragmentos de la obra de Sheldon (he subrayado las palabras que utiliza Howe). Veámoslo con más detalle:

J. W. was glad to leave him, lest he sh^d a clog or hindrance to him. Mr. W. grew faint, & once when y^e indians prest him, he was near fainting away, but by eating a nut weg. (Sheldon, 1895: 162)

Abt noon this, & at abt sun . . . being disturbed by y^e touch hole of this gun & struck fire, & set y^e woods on fire; but there being much rubbish, he had like he had been burnt up by it, not being able to get out of y^e way; but by scraping away . . . He travelled upon y^e plain till he came to a foot path w^e led up to y^e road he went out . . . but at length by putting the muzzell (en Sheldon 1895: 163-64)

Sir, Your Worships most Humble and devoted Serv'ts.

DANIELLE WARNARE (en Sheldon 1895: 153)

Hay otro tipo de poemas que sorprenden al lector porque, pese a estar contruidos con fragmentos de texto, la impresión es de todo lo contrario. Un buen ejemplo lo constituye el siguiente poema tomado de *Secret History of the Dividing Line*:

Dear Parents

A thousand lovely thoughts this sunny morning.
At all events I have tried and have decided

nothing especial

except a new line of earthworks
in the rear of the old ones.

Exposed positions suffer
their fate is hard but unavoidable.

A masterly but defeated strategy

to occupy a cold, bleak hill
and sleep under frost and stars.

(*Secret 37*)

En este pequeño poema, que parece contener la carta de un soldado a sus padres, hay al menos tres fragmentos distintos extraídos de una misma fuente histórica: *Touched with Fire*, el libro más popular editado por Mark De Wolfe Howe, el padre de la autora. El poema coincide con los siguientes fragmentos de esta obra y, como se puede observar, no son correlativos sino que han sido escogidos de distintas partes. Howe los coloca de modo que parezca que tengan coherencia y sentido, haciendo un poema con ellos. Como en el ejemplo anterior, he subrayado los fragmentos tomados de la fuente original:

- a) Dear parents Rec'd a no. delightful letters from you – Also cigars by Whitier – Many thanks – A thousand loving thoughts this Sunday Mornng – The earlier part of wh. has been spent on the front line of works drawing them & dodging bullets – (en Howe 1946: 140)
- b) I hope that this will meet your approbation – you are so sure to be right – at all events I have tried to decide conscientiously & I have decided – (en Howe 1946: 143)
- c) In camp – nothing especial except running a new line of earthworks in rear of old ones by wh. to fall back (en Howe 1946: 144).

El último patrón intertextual que voy a analizar es menos frecuente. Como he señalado con anterioridad, Howe no suele proporcionar pistas al lector sobre sus fuentes pero, en ocasiones, la autora sí opta por acompañar ciertas citas de anotaciones bibliográficas, mostrando el hipotexto que la ha inspirado. Hay citas breves o más extensas. Algunas son reconocibles porque figuran en lugares destacados y visibles, totalmente separados del resto de modo que es imposible no notar su presencia: El primero de los ejemplos que analizaré se corresponde con un fragmento de la obra de Charles Dickens *David Copperfield*. La cita está tomada del capítulo XIV, que lleva por título “My aunt makes her mind about me”. En él Dickens describe cómo su joven protagonista, tras llegar a la casa de su tía, la señorita Trotwood, comienza a familiarizarse con las rarezas de ésta mientras traba amistad con personajes tan peculiares como el señor Richard Babley, familiarmente conocido como Mr. Dick.

I was going away, when he directed my attention to the kite.

‘What do you think of that for a kite?’ he said.

I answered that it was a beautiful one. I should think it must have been as much as seven feet high.

‘I made it. We’ll go and fly it, you and I,’ said Mr. Dick. ‘Do you see this?’

He showed me that it was covered with manuscript, very closely and laboriously written; but so plainly, that as I looked along the lines, I thought I saw some allusion to King Charles the First’s head again, in one or two places.

‘There’s plenty of string,’ said Mr. Dick, ‘and when it flies high, it takes the facts a long way. That’s my manner of diffusing ’em. I don’t know where they may come down. It’s according to circumstances, and the wind, and so forth; but I take my chance of that.’

The Personal History of David Copperfield, Charles Dickens

Este fragmento sirve de presentación del rey Carlos I, protagonista de *A Bibliography of the King's Book or, Eikon Basilike*, libro en el que aparece la cita. Su contenido describe a la perfección lo que la autora hace en *A Bibliography of the King's Book*. En la obra de Dickens aparece un hombre que, apartado del mundo, ha decidido concentrarse única y exclusivamente en describir los acontecimientos que condujeron a la ejecución de Carlos I, un propósito que la autora retoma en su libro, donde alude a toda la problemática existente en torno a la muerte del monarca y la convierte en el tema central. La cometa es una buena metáfora. Mr. Dick utiliza sus manuscritos para construir la cometa porque esa es su forma de hacer llegar sus conocimientos a más lugares. De modo similar, Howe toma fragmentos de otras obras y los introduce en la suya de modo que ella también hace que lleguen a personas a las que de otro modo hubiesen pasado desapercibidos.

En el siguiente ejemplo, el título del hipotexto se integra dentro del hipertexto. Howe utiliza una obra anónima del siglo XVII titulada *England's Black Tribunal: Containing the Complete Tryal of King Charles the First, by the pretended High Court of Justice in Westminster-Hall, begun Jan. 20, 1648. Together with His Majesty's Speech on the Scaffold, erected at Whitehall-Gate on Tuesday Jan. 30, 1648* (1680). Esta obra, directamente relacionada con los acontecimientos que precedieron la ejecución de Carlos I, está constituida por varios capítulos en los que el autor recoge todos los sucesos dignos de mención acaecidos en torno al juicio del monarca, su ejecución y las represalias sufridas por aquellos que le defendieron en vida, entre los que muy probablemente está el autor.

En el título destaca la presencia de dos adjetivos, "black" y "pretended", que adelantan el punto de vista del autor antes incluso de profundizar en la obra. "Black Tribunal" recuerda a los tribunales de la Inquisición española pero trasladados al

contexto de la Inglaterra del siglo XVII, con todos los atributos negativos que el término lleva asociado: conspiración, juicio sin pruebas reales, falta de imparcialidad, condena a muerte confirmada antes del juicio, etc. El título también pone en entredicho la legalidad del tribunal, definido como “pretended High Court of Justice”, una acusación muy similar a la que hizo el rey durante el juicio.

England's Black Tribunal: Containing The Complete Tryal of King CHARLES the First, by the pretended High Court of Justice in Westminster-Hall, begun Jan. 20, 1648. Together with His Majesty's Speech on the Scaffold, erected at Whitehall-Gate on Tuesday Jan. 30, 1648.

An intellectualist out of submission
 He bowed down his head and said
 The People by a low voice
 Contemporary History through the populacy
 A pivot thrown on this person an intellectualist
 Some passages Was taken
 O make me of joy for a different message

Dr. Juxon. There is but one Stage more, this Stage is turbulent and troublesome, it is a short one; but you may consider, it will soon carry you a very great Way: It will carry you from Earth to Heaven, and there you shall find a great deal of cordial Joy and Comfort.

King. I go from a corruptible to an incorruptible Crown, where no Disturbance can be, no Disturbance in the World.

Otro elemento que no debemos pasar por alto es el la fecha de la ejecución del rey: el 30 de enero de 1648, según reza el título. Hay un desfase entre esta fecha y la recogida por los libros de historia, que dicen que estos sucesos acontecieron en 1649. La razón podría estar en que el autor estaba haciendo uso aún del calendario antiguo.²⁰

²⁰ En 1582 el Papa Gregorio XIII creó un nuevo calendario, tomando como base el antiguo calendario juliano, en el que se corregían todas las irregularidades temporales acaecidas hasta el momento. Este calendario, que corresponde al actual, se extendió rápidamente por la mayor parte de Europa, con la excepción de algunos países protestantes como Inglaterra,

England's Black Tribunal sirve de inspiración a la autora, que crea un poema, que se superpone de manera desordenada sobre la cita textual del libro anterior. El fragmento de diálogo pertenece al primer capítulo de este libro, concretamente a las últimas palabras que Carlos I intercambió con el obispo Juxon antes de colocarse bajo el hacha del verdugo. Lo que atrae visualmente la atención del lector es el poema que la escritora inserta entre el título y el diálogo.

Dicho diálogo es altamente retórico y carente de emotividad. Para muchos historiadores, el comportamiento del rey no es más que una continuación de la teatralidad de la que hizo gala a lo largo de su vida. (Lacey 2003: 7; Knoppers 2000: 21; Jenkinson 2010: 27). Entre sus contemporáneos, sin embargo, hubo quien defendió la honorabilidad del rey, como es el caso del poeta Andrew Marvell, que lo presenta como “Royal Actor” (Nelson 2006: 120-1; Takashi 2011: 121). Carlos I y el obispo Juxon hacen la mejor interpretación del suceso utilizando un lenguaje elevado y trascendental, con cierto tono de tragedia muy propio del momento. El rey ha reservado para la intimidad sus sentimientos más profundos mientras que ahora, en un tono firme y sereno propio de un personaje de su categoría, se despide para la posteridad con unas palabras que dejan muy claras sus convicciones religiosas.

El poema recoge el mismo acontecimiento que el texto en prosa con la única diferencia de que la información se ofrece de manera fragmentada, como si de un puzzle se tratase, por lo que la labor del lector es componerlo y obtener así el mensaje completo. El puzzle es una metáfora de la historia del propio rey, compuesta de acontecimientos diversos, dispares y a veces sin relación. El lector, como un moderno historiador, es el encargado de poner orden y coherencia entre la multitud

donde se resistieron a adoptar nada que viniese del Papa. Allí siguieron utilizando hasta bien entrado el siglo XVII su viejo calendario, en el que el primer día del año correspondía al 25 de marzo frente al calendario gregoriano en el que este día equivale al 1 de enero. Por este motivo, la muerte de Carlos I, que tuvo lugar en enero, habría ocurrido para los ingleses en 1648, mientras que en el resto del mundo ya era 1649.

de voces que conforman este texto, y en general todo *A Bibliography of the King's Book*. La yuxtaposición del hipotexto y del hipertexto manifiesta la contraposición presente-pasado. Hay una realidad aparentemente objetiva representada por el hipotexto que se contrapone con el desorden propio del hipertexto, fruto de un acto creativo que en ningún caso busca la objetividad histórica.

El poema comienza con tres versos, “His writings / It passed with the Negative / they kept prisoner”, cuyo contenido resume las dos características que mejor definen a Carlos I: su libro *Eikon Basilike*, elaborado a partir de los escritos que realizó a lo largo de su vida, y su ejecución, que causó un gran impacto porque él fue el primer monarca británico sometido a una ejecución pública.

Dos de los versos finales y dos de los versos situados a la derecha, “O make me / of Joy” y “Through populacy / Through the populacy”, son en apariencia fragmentos sin conexión. Sin embargo, tras consultar el libro de S.B. Liljegren *Studies in Milton* (1918: 117-123), he podido constatar la trascendencia de los mismos. Liljegren compara las distintas ediciones existentes de *Eikon Basilike* tomando como base la obra de Edward Almack. Lo más destacable es que “O make me / of Joy” sí se corresponde con el texto original mientras que “Through populacy / Through the populacy” es una adaptación que Howe hace del texto original. En la obra de Liljegren la expresión que aparece es “Through the populacy” o, en su defecto, tres variantes: “through the popularity”, “through thy popularity” y “through the populacie”. Es posible que Howe, con esta duplicación de la oración en sus dos variantes, esté ofreciendo una pista al lector para que éste establezca la relación con Liljegren y, por asociación, con Edward Almack..

Otro momento destacable del poema es cuando, ya sobre el patíbulo, el rey se dirige a los presentes: “An Intellectualist out of submissive levelling love”. El rey es

comparado con Jesucristo, cuya pasión y muerte se sugieren en “submissive levelling love”. Jesucristo se dejó conducir a la muerte como un hombre más (de ahí el uso de “levelling”) sin oponer resistencia, “submissive”, por su amor al mundo. Carlos I no estaba dispuesto a morir en silencio, así que rompió con su aparente estoicismo, “out of levelling love”, con un discurso en el que manifestaba su rechazo a la condena que le habían impuesto, que consideraba del todo injusta porque su único crimen había sido defender sus principios abiertamente. Esta elocuencia lleva a que sea descrito como “an intellectualist”, una imagen en la que se insiste en otra ocasión más dentro del poema.

Al discurso le siguen unas breves palabras dirigidas en la intimidad a aquellos que permanecieron todo el tiempo a su lado: “He bowed down his head and said / two or three words / in a low voice”. En último lugar se describe el instante más trágico: “A pivot / thrown on this person / Was taken for a different message”. Destaca la palabra “pivot”, convertida en una metáfora del hacha que arrebató la vida al rey, pero que admite también una interpretación más amplia. Puede referirse a la sentencia que el Parlamento impone al rey; es decir, los miembros del Parlamento, viendo el desarrollo que van tomando los acontecimientos, eligen a Carlos I como cabeza de turco de los problemas que acucian al país, así que lo tildan de traidor y lo presentan ante el pueblo para que sea ejecutado. Su muerte “Was taken for a different message”, porque, tras un aparente acto de justicia, se esconde una conspiración por alcanzar el poder. Y, mientras, “The People”, expectante, contempla uno de los instantes más determinantes de su “Contemporary History”, porque con la ejecución del rey se instaura un nuevo sistema político.

Otro ejemplo de hipotexto junto al hipertexto aparece en este poema tomado de *Pierce-Arrow*.

In 1898 Theodore Watts
("the foremost English
critic of literature
since Matthew Arnold"
—1910 *Harmsworth Encyclopedia*)
became Watts-Dunton

Within living memory
(—1971 Jean Overton Fuller
Swinburne; a biography)
Mr. Yglesias a skating
solicitor met Mrs. Watts-Dunton
who was also skating

(*Pierce-Arrow* 125)

La primera parte del poema, formada por los seis primeros versos, hace referencia a una anécdota relativa al escritor Theodore Watts-Dunton y su cambio de apellido. Originariamente era "Watts" pero en 1898 decide añadir el apellido de su madre y pasa a llamarse "Watts-Dunton". La intertextualidad está marcada por la presencia de comillas, hecho excepcional en la poesía de Howe, quien habitualmente no emplea este tipo de signos tipográficos. La segunda parte, formada por los seis últimos versos, recoge tres de los elementos más importantes en la vida de este poeta británico: su relación con Charles Algernon Swinburne, quien convive en su casa durante treinta años; su matrimonio con una mujer mucho más joven, y la referencia al oficio de Watts-Dunton antes de convertirse en escritor, representada por un colega de profesión, "Mr Yglesias a skating / solicitor" (Griffin 2002: 257; Wilde 2001: 324).

Mi último ejemplo donde un fragmento de texto aparece acompañado de una

cita bibliográfica está tomado de *Cabbage Gardens*.

Johnson said, that Dr. Grainger was an agreeable man; a man who would do any good that was in his power. His translation of *Tibullus*, he thought, was very well done; but "*The Sugar-Cane, a Poem*," did not please him; for, he exclaimed, "What could he make of a sugar-cane? One might as well write the '*Parsley-bed, a Poem*;' or '*The Cabbage-garden, a Poem*.'" BOSWELL. "You must then *pickle* your cabbage with the *sal atticum*." JOHNSON: "You know there is already *The Hop-garden, a Poem*: and, I think, one could say a great deal about cabbage. The poem might begin with the advantages of civilized society over a rude state, exemplified by the Scotch, who had no cabbages till Oliver Cromwell's soldiers introduced them; and one might thus shew how arts are propagated by conquest, as they were by the Roman arms." He seemed to be much diverted with the fertility of his own fancy.

The Life of Samuel Johnson, LL.D.

James Boswell, Esq.

(Frame 74)

En él se halla esta cita de la obra de James Boswell *The Life of Samuel Johnson* en la que hay una referencia a un lugar llamado "Cabbage Gardens". No es casualidad que aparezca esta cita al inicio del libro. Mediante ella se explica el origen del título de la obra de Howe. "Cabbage Gardens" es el nombre con el que se conocía una pequeña zona al sur de la Catedral de San Patricio donde los soldados de Oliver Cromwell plantaron coles en 1649 (Kilfeather 2005: 98; Warburton et al. 1818: 1046). Años después este lugar se convirtió en un cementerio, empleado principalmente por individuos protestantes de la rama de los hugonotes. Por otra parte, la elección del título evidencia el deseo de la autora de profundizar una vez más en las raíces históricas de Irlanda.

4.2. La intertextualidad visual

Howe no hace uso de la intertextualidad visual con mucha frecuencia. En su obra la presencia de este tipo de recurso es bastante tardía y no será hasta finales de

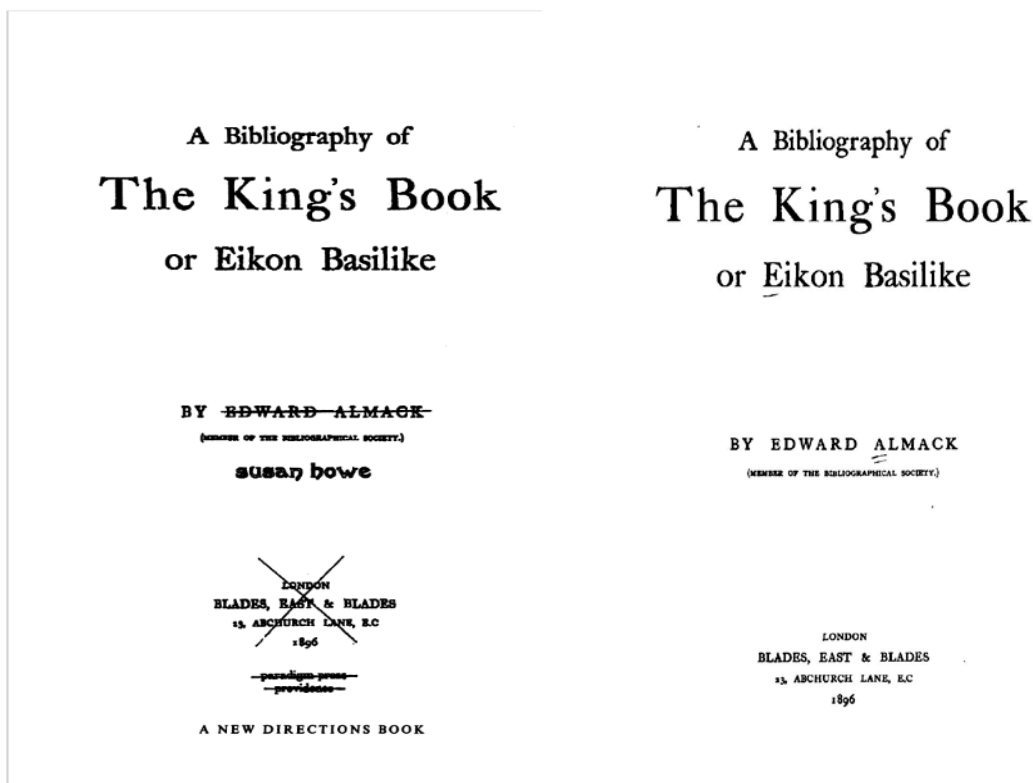
la década de los noventa que encontremos ejemplos. En *Pierce-Arrow* se incluyen varias fotografías de páginas manuscritas de las obras de Swinburne y Peirce y se insiste en un detalle que para la autora parece ser fundamental: las fotografías, nos dice, están hechas a los originales y no son ni fotocopias ni fotografías de microfilms.

En obras posteriores como *Kidnapped* y *The Midnight* se vuelven a incluir fotografías, algunas en color, que tienen que ver fundamentalmente con textos impresos. Entre ellas destacan reproducciones de algunas páginas de los libros que la autora heredó de su madre y de sus familiares irlandeses. En estos ejemplos, las reproducciones de texto manuscrito se centran más en las anotaciones hechas por su familia y los amigos de ésta en los márgenes de esos libros. Es posible afirmar, por tanto, que con el paso de los años el uso de la intertextualidad visual se ha convertido en una cuestión de índole personal. El estilo de la autora es cada vez más autobiográfico y el uso de muchos de estos elementos lo pone aún más de manifiesto. La mayor parte de las obras en las que se inspira Howe son literarias y pertenecen a miembros de su familia, personajes anónimos para la historia como su madre o los tíos de ésta. Los ejemplos que aparecen en los últimos libros se situarían, pues, en la categoría que he denominado “intertextualidad familiar”.

Las razones por las que la autora emplea la intertextualidad visual pueden ser varias. En primer lugar, Howe se ha mostrado especialmente interesada a lo largo de su carrera por las variaciones que las obras literarias sufren a manos de los editores y cómo estos no siempre respetan los criterios del autor. Exponer los textos manuscritos permitiría ver el particular estilo de un escritor y el modo en que suele expresarse, el uso que hace de elementos difíciles de reproducir tipográficamente, etc. Otra posibilidad es que la intertextualidad visual sirve para mostrar elementos de

forma más directa: una foto, un dibujo, unas anotaciones manuscritas en los márgenes de un libro. La tercera razón por la que considero que Howe emplea este tipo de intertextualidad es su deseo de experimentar con el lenguaje escrito tal y como ya hizo con la pintura. En sus inicios la autora añadía texto a sus cuadros y ahora se observa el proceso inverso: se juega con los poemas añadiendo imágenes que complementan el contenido de éstos.

A continuación me gustaría introducir algunos textos con los que pretendo ilustrar el uso de la intertextualidad visual. El primero de ellos corresponde a la contraportada de una obra que ya mencioné en el apartado de la intertextualidad temática: *A Bibliography of the King's Book or, Eikon Basilike*. Howe se inspira en la portada original del libro de Edward Almack:

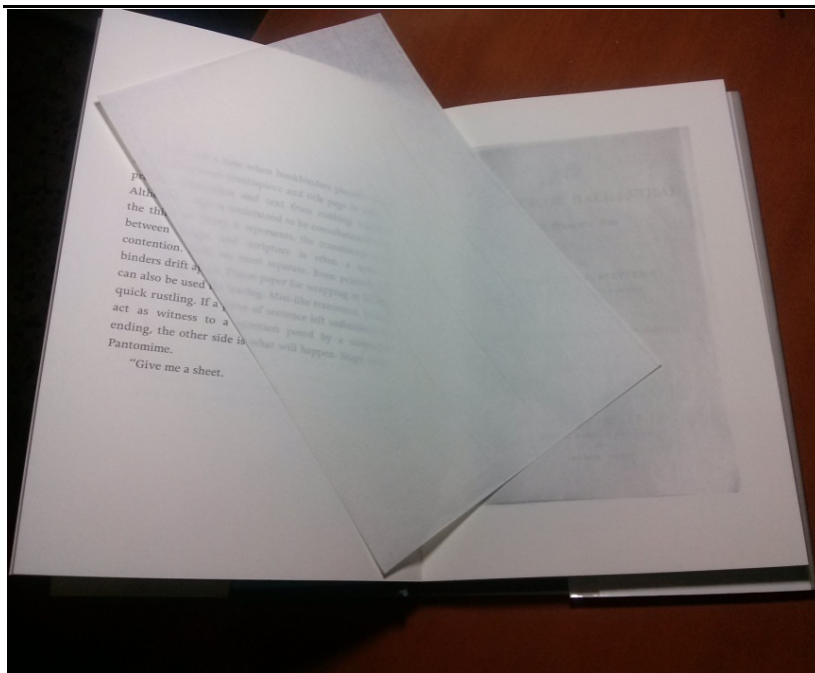


A la izquierda figura la portada de la obra de Howe y a la derecha la original de Almack.

Si la autora no hubiese conservado los datos bibliográficos de la obra que le sirve de inspiración el lector hubiese pasado por alto que puedan existir similitudes entre el libro de Howe y el de Almack, ya que este escritor es un completo desconocido para el público en general. Por ese motivo, Howe parece haber elegido un modo de llamar la atención sobre él y su obra, ofreciendo una información que completa con la introducción donde, de forma breve, responde a preguntas tan importantes para el lector como quién es Edward Almack o qué es *Eikon Basilike*. En la portada de su libro Howe tacha información relevante como el nombre de Almack y los datos editoriales para poner los suyos. Se observa, además, que la versión de Howe ha sido publicada por dos editoriales diferentes: Paradigm Press, la edición originaria, y New Directions, la edición actual.

Howe se “apropia” de la portada original de Almack, la hace suya y la adapta a sus propósitos. Podría verse aquí un ejemplo de algo a lo que me referí al inicio de este capítulo: la transtextualidad de Genette manifestada en dos categorías que se intercalan y se entrelazan mutuamente. De una parte, los datos originales de la portada de Almack que Howe ha mantenido en la suya son el ejemplo perfecto de lo que Genette denomina “intertextualidad” en su modalidad de cita textual. No se trata de un fragmento de texto explícitamente hablando, pero no deja de ser una copia del original, con referencias bibliográficas incluidas. De otro lado existe también un ejemplo de lo que Genette denomina hipertextualidad, por la que se establece una relación entre el hipotexto de Edward Almack, y el hipertexto de Howe. La autora modifica, altera el hipotexto para que dé como resultado su portada. Por tanto, es notorio que, tal y como apunta Genette, estas dos categorías, intertextualidad e hipertextualidad, no son excluyentes sino que se combinan y complementan mutuamente.

Linda Hutcheon señala que el arte postmoderno tiende a imitar elementos del pasado, a emplearlos como parte de la creación artística e integrarlos plenamente. Este acto no responde sólo a un placer estético, sino que detrás existe un sentido de crítica, de despertar la conciencia a través del arte (2002: 89-113). Considero que éste es también el caso de Howe. Su uso de la portada de Almack evidencia un acto de rebelión, de mostrar el deseo de que la mujer adquiriera el mismo valor que el hombre en la historia. Durante años Howe tuvo que vivir bajo el dominio del patriarcado impuesto por su padre, que le impidió estudiar historia porque esa era una materia reservada sólo para hombres. La autora escoge a un historiador reconocido en aquella época y respaldado por el prestigioso título de “Member of the Bibliographical Society” para compararse con él.



Este segundo ejemplo de intertextualidad visual pertenece a *Kidnapped*. En él se emplea la contraportada de un libro, pero al contrario que en el ejemplo anterior,

no se la adapta para que se integre en la nueva obra sino que es una copia fiel del original. No se trata de un ejemplo muy nítido, pero se lee lo suficientemente bien como para descubrir que es la novela *The Master of Ballantrae* de Robert Louis Stevenson. La autora añade dos hojas de papel cebolla insertadas a ambos lados de esta contraportada, a imitación de lo que hacían los encuadernadores en el pasado para preservar las ilustraciones. Además de este elemento, la otra característica que hace a este ejemplo diferente del anterior es su falta de legibilidad. La página ha sido oscurecida con un propósito concreto. Se quiere imitar los estragos del paso del tiempo y llamar la atención sobre cómo la historia, igual que esta portada, se puede oscurecer y ser sometida a interpretaciones varias que no siempre van a coincidir con la realidad, por la dificultad de acceder a ese pasado ya desaparecido. Unos sucesos, unos acontecimientos que tienen lugar en un espacio y en un punto cronológico concreto, con el tiempo se difuminan, se distorsionan, y la realidad se pierde dando lugar a nuevas interpretaciones de un mismo hecho.

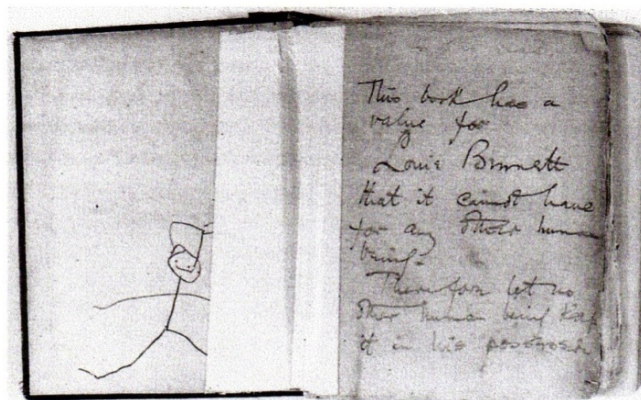
La anterior contraportada es un buen ejemplo de “cita textual”. Howe, de forma visual, introduce una cita de una obra que no le pertenece, lo que demuestra que la intertextualidad, tal y como la definen Kristeva o Genette (ambos conceptos son válidos aquí), se puede dar en una reproducción visual de un elemento textual.

Esta ilustración, y en general el libro *Kidnapped*, pueden también relacionarse con lo que Lévi-Strauss define como “bricolaje”. En su ensayo *The Savage Mind* (1962), Lévi-Strauss expone que en la evolución histórica del ser humano han existido dos modos de pensamiento diferenciados pero igualmente válidos. Por una parte se halla lo que Lévi-Strauss denomina la “ciencia de lo concreto” o pensamiento mítico (1966: 16-19) y, por otro lado, el pensamiento científico tal y como lo conocemos en la actualidad. Lévi-Strauss pone mucho énfasis en explicar el

primero de esos pensamientos porque para él constituye un modo de acercarse a la realidad cotidiana de una manera mucho más práctica y menos abstracta que el pensamiento científico. En la “ciencia de lo concreto” encontramos dos conceptos claves: el “bricolaje” y la figura del “bricoleur”, que se opone a la del ingeniero. El “bricoleur”, un término francés que los seguidores de Lévi-Strauss nunca han sido capaces de traducir por no encontrar una equivalencia en otras lenguas, es el individuo que da origen a este tipo de pensamiento. Del mismo modo que en el bricolaje (entendido como la actividad manual por la que una persona trabaja con sus manos empleando exclusivamente los medios a su alcance), la “ciencia de lo concreto” explica la realidad que rodea al individuo mediante los elementos que éste tiene disponibles. Utilizando un ejemplo que cita Lévi-Strauss, si los miembros de un grupo indígena descubren que las plantas venenosas que les rodean siempre son amargas, éstos van a establecer como premisa práctica que todas las plantas que son amargas son venenosas. El pensamiento científico, por su parte, establece premisas abstractas para luego fundamentar si son o no ciertas a través de un análisis exhaustivo. En el ejemplo de las plantas, se analizarían los componentes biológicos para determinar qué caracteriza a las plantas venenosas.

Howe emplea todos los medios de que dispone, por muy heterogéneos que sean, para crear su arte. El bricolaje es una constante en su obra. Como ya indicara Lévi-Strauss, una de las características más evidentes de este tipo de aproximación artística es el collage (Pasetti 2009: 267-271), una técnica que Howe emplea de modo evidente en *Kidnapped*, así como en otros de sus libros. *Kidnapped* incluye un conjunto de elementos muy heterogéneos: fotografías en color de libros que pertenecen a la autora, marcapáginas de papel, fotografías en blanco y negro de su álbum familiar y citas textuales de multitud de fuentes que constituyen un perfecto

ejemplo de bricolaje artístico. El bricolaje se manifiesta también en la expresión de la intertextualidad. Los materiales empleados, tanto visuales como textuales, hablan de una gran heterogeneidad (Perloff 2010: 99-100) y, lo que es más importante, de una diversidad de elementos entre los que necesariamente no existe nexo de unión. El siguiente ejemplo que he escogido para ilustrar la intertextualidad visual se incluye en *The Midnight*. Corresponde a la fotografía de un libro que perteneció a la tía abuela de Howe: Louie Bennett. El título se cita en el texto que precede esa fotografía: “My great-aunt Louie Bennett has written the following admonition on the flyleaf of her copy of *The Irish Song Book with Original Irish Airs*, edited with an Introduction and Notes, by Alfred Percival Graves (1895)” (*The Midnight* 59). La fotografía en blanco y negro muestra la contraportada del libro y, escrita en letra manuscrita, una recomendación muy particular. Se trata de una nota que Louie Bennett introduce al inicio donde indica que, dado que el libro le pertenece, no es lícito que nadie más lo posea cuando ella no esté.

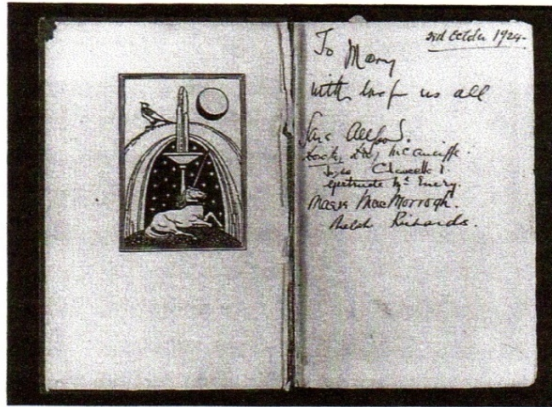


To all who read. This book has a value for Louie Bennett that it cannot have for any other human being. Therefore let no other human being keep it in his possession.

(*The Midnight* 59)

Mientras que los ejemplos anteriores forman parte de la llamada

“intertextualidad histórica” o “literaria”, este ejemplo se encuadraría más propiamente dentro de lo que he denominado “intertextualidad familiar”. Algo similar sucede con este otro ejemplo:



(*The Midnight* 75)

En esta ocasión se trata de un libro que perteneció a la madre de Howe y que lleva por título *Later Poems*, una antología del poeta irlandés William Butler Yeats. Como en el ejemplo anterior, lo que se aprecia en la fotografía es la contraportada del libro, que contiene también un texto manuscrito: “28 October 1924. To Mary with love from us all. Sara Allgood, Dorothy Day McCauliffe, Joyn Chancellos, Gertrude McEnery, Maeve MacMorrogh, Shelah Richards”. En estos ejemplos que he incluido dentro de la “intertextualidad familiar”, se muestra también un interés por reflejar el papel de la marginalidad. Con esto me refiero a la importancia que la poeta da a las anotaciones que sus familiares realizan en los márgenes de los libros o en las contraportadas porque estas anotaciones representan su legado, un testimonio silencioso de sus pensamientos, relaciones y visiones de su propia realidad que quedan guardados para la posteridad.

That This es otra obra de Howe que merece una atención especial. Inspirándose en la multitud de fuentes contenidas entre las paredes de la Biblioteca

Beinecke de Manuscritos y Libros Raros (*That This* 21), la autora crea unas composiciones visuales muy atractivas basadas en la mezcla de varios fragmentos de texto que se interceptan a modo de modernos palimpsestos. Una de las características de estos poemas radica en su fragmentación. Los trozos de diversas fuentes aparecen entrecortados, de modo que su lectura es bastante compleja. A esto hay que añadir el hecho de que a veces hay fragmentos dispares que se superponen unos sobre los otros y que apenas se aprecian, con lo cual resulta imposible identificarlos. El aspecto visual de estos poemas destaca por encima del contenido. Con este tipo de “collage lingüístico” Howe vuelve a sus orígenes artísticos, a aquellos momentos en los que sus cuadros se cubrían de palabras, con la salvedad de que ahora la autora dibuja formas sobre la página utilizando texto y no colores o dibujos. Con respecto al contenido, éste también es muy dispar. Hay trozos de diarios personales junto a tratados científicos o filosóficos extraídos de toda la variedad que contiene la Biblioteca Beinecke.

He escogido tres ejemplos representativos de esta obra atendiendo fundamentalmente a su legibilidad, dado que, aunque existen otros que me han parecido incluso más llamativos visualmente, resulta imposible determinar a qué libro pertenecen, ya que las palabras aparecen tan cortadas que resultan ilegibles. Los tres ejemplos pertenecen al diario personal de Hannah Edwards Wetmore, hermana del conocido ministro puritano Jonathan Edwards. Estos tres ejemplos son una mínima representación de la multitud de obras que aparecen en *That This* en forma de fragmentos, y que abarcan aspectos como la cultura, la literatura, la historia o los diarios personales (hay trozos de la Biblia, citas del poeta Joseph Addison, de Ovidio y la *Metamorfosis* y del filósofo David Hume, entre otros). La característica que los une es su origen, puesto que, como se apunta en el libro, la mayor parte de estos

documentos son transcripciones de los manuscritos que se conservan en la Biblioteca Beinecke. Howe siempre ha sido una apasionada de las bibliotecas porque para ella representaban lo prohibido, el lugar al que su padre le negaba la entrada cuando era una niña, tal y como comenta Kate Lilley en su análisis de *The Midnight*:

The 'historic interiors' in which Howe wanders are principally personal and institutional libraries (book hoards) and dictionaries (word hoards). These are the repositories from which Howe draws the 'stuff' of her texts, and librarians, lexicographers and architects form part of the cast of *The Midnight*. It is no accident that, having told by her father to stay out of the Harvard's Houghton Library as a child, Howe develops a particular desire to be let loose inside its haunted interior, though the feeling of being an outsider stays with her (2009: 15)

Es más que probable que los poemas de *That This* nacieran a raíz de una de esas visitas a los libros y documentos más olvidados en el silencio del tiempo. Concretamente, los textos que voy a analizar son fragmentos de dos manuscritos:

in the edges around
 QU'APRES CE their prison
 PREDICATEUR
 ON LE PEUT AP bodies th
 hand of Lucy Wetmore Whittelsey
 with Midae; nec Delius aures
 Box 24 Folder 1377.
 what's
 nters
 onne.
 nt R
 he is life
 ing's
 yir d
 dark
 ro c f .

(*That This* 49)

Todos los papeles de la familia Edwards se identifican en la Biblioteca Beinecke por un número que, en el caso de los ejemplos que nos ocupan, es el GEN

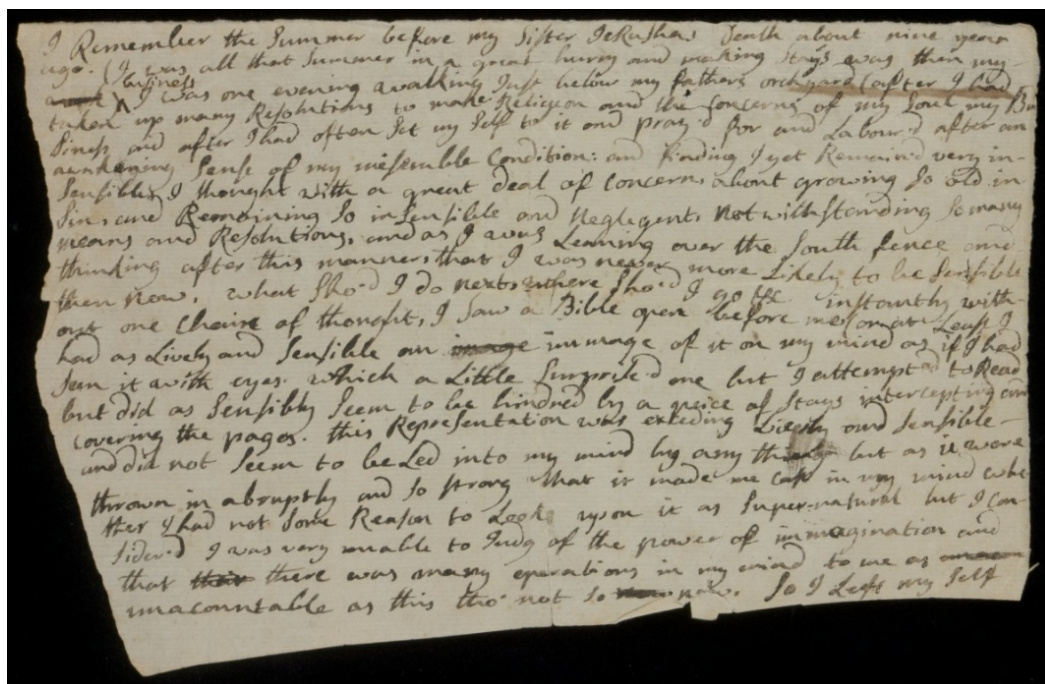
MSS 151. A su vez, se designan por un número de caja y una carpeta. La referencia “Box 24 Folder 1377” que aparece hacia la mitad del poema identifica un manuscrito concreto de entre los papeles de la familia Edwards. La colección la forman 38 cajas de documentos y el que Howe cita, que se halla en la número 24 y carpeta 1377, se identifica por la siguiente descripción: “Diary, 1736-39, copy in the hand of Lucy Wetmore Whittelsey, with commentary”. Se trata, pues, de un fragmento del diario de Hannah Edwards, madre de Lucy Wetmore Whittelsey, que su hija transcribió de su puño y letra y al que añadió ciertos comentarios relativos al contenido del diario original. Parece ser que ésta era una costumbre común en la época como una manera de preservar del paso del tiempo los documentos de la familia (McDanell 2001: 294). Precisamente, el nombre “Wetmore Whittelsey” aparece también medio borrado entre los versos del poema.

En él se aprecian al menos cuatro fuentes tipográficas distintas y citas en tres idiomas: latín, francés e inglés. Las citas son tan breves que me ha resultado imposible trazar el origen de la mayoría salvo la que aparece en latín, “Midae; nec Delius aures”, que pertenece a la *Metamorfosis* de Ovidio, en concreto al libro XI, verso 174, obra de la que también existe una copia muy antigua en la Biblioteca Beinecke, del año 1628.

Este poema ofrece ejemplos de intertextualidad muy variados. Se combinan citas textuales con fragmentos de diversas fuentes. No obstante, el texto resulta un tanto complejo de desentrañar dado que las oraciones están incompletas y los fragmentos se superponen los unos sobre los otros. Habría que hablar aquí de palimpsesto, dado que hay fragmentos que quedan ocultos y, por tanto, ilegibles. Visualmente, la autora podría estar representando la fragilidad intrínseca en los materiales a los que hace referencia. Muchos de los textos que menciona están

deteriorados, fragmentados, un hecho habitual dado el paso del tiempo y el desgaste que sufren los manuscritos. La acumulación de versos y el hecho de que se solapan hablarían de cómo Howe percibe la historia, voces que son silenciadas, voces que son apagadas por otras más autoritarias que silencian a las más débiles y las reducen al olvido, particularmente aplicado a la voz femenina.

Mi segundo ejemplo es uno de los más completos y legibles del libro. Se trata también de la transcripción de un manuscrito del diario de Hannah Edwards que la Biblioteca Beinecke ha catalogado como “Diary Fragment” y que puede verse en la imagen siguiente (Figura 2):



(Figura 2)

Este fragmento se localiza en la caja número 24, carpeta 1379, y está escrito por Hannah Edwards (es decir, no fue copiado por su hija). Howe proporciona al poema la forma de un texto en prosa. Al contrario de lo que sucedía con los manuscritos de Peirce o Dickinson, en los ejemplos que analizo se incluye una

transcripción mecanografiada del manuscrito original. Esto dice mucho respecto al interés por dar a conocer el texto y por que el mensaje llegue intacto al lector.

I remember the summer before my sister Jerusha's death,
and I was leaning over the south fence and thinking in this
manner, that I was never likely to do better and where should I
go etc.

(That This 70)

La parte intermedia del poema queda interrumpida por unas interferencias en forma de fragmentos incompletos de texto. Dado su tamaño resulta imposible trazar su origen. Podrían entenderse como la forma en la que la autora refleja la confusión de la escena que narra Hannah Edwards. Howe, que en este libro cuenta la muerte de su tercer marido, podría solidarizarse con una mujer que también ha sufrido la pérdida de un ser querido: "I remember the summer before my sister Jerusha's death". La manera en la que la autora refleja los sentimientos de Hannah, y probablemente los suyos, se mostraría mediante oraciones entrecortadas y fragmentos de texto que interrumpen la lectura.

El tercer ejemplo pertenece también al manuscrito anterior (Figura 3) y contiene la transcripción de algunas oraciones al inicio del mismo. Su lectura resulta algo más compleja porque se han duplicado los versos superponiéndolos unos sobre otros a modo de eco. Personalmente, me recuerda el gesto de Lucy Wetmore Whittelsey, que copió cada frase que escribió su madre para preservarla del paso del tiempo:

walking just below my father's orchard (after I ha
walking just below my father's orchard (after I ha
enjoyed the concerns of my soul my busines
religion and the concerns of my soul my busine
I layed for an labored after an awakening sense o

(That This 52)

Me gustaría destacar también que esta es una de las pocas ocasiones en las que Howe cita el trabajo de una mujer. Muchos de sus personajes son mujeres olvidadas de la historia y una de sus reivindicaciones más importantes es la de recuperar esas voces del silencio. Sin embargo, muy pocas veces en su poesía se citan los trabajos de esas mujeres, dado que la autora parece incidir más en la ausencia y el silencio.

En *Spontaneous Particulars: The Telepathy of Archives*, publicado en 2014, el aspecto visual sigue ganando terreno en la obra de Howe. De hecho, la autora retoma elementos que utilizó esporádicamente en sus primeros libros y que ahora adquieren un gran protagonismo. Me refiero a la introducción de copias manuscritas de textos originales pertenecientes a otros autores. He aquí un ejemplo ilustrativo de lo que digo. Se trata de la reproducción de un fragmento manuscrito de la obra de Noah Webster, a cuyo lado se sitúa la transcripción. Hay un elemento destacable en este libro que ya se veía en *Pierce-Arrow*. En la última sección, que lleva por título “Endnotes”, Howe proporciona las fuentes de todos los fragmentos manuscritos que utiliza. Vemos cómo hay obras de diversos autores: Jonathan Edwards, William Carlos Williams, Hart Crane, Emily Dickinson, Charles Sanders Peirce, Noah Webster, Samuel Johnson y Hannah Edwards Wetmore, entre otros.

1699 Trans plant
 Trans. plant. a.'tion
 planting in anot
 Trans. plant.'er n
 Tran. splen. dent e
 Trans.'pört. n ecsta
 for transportatic
 Trans.pört vb to car
 pleasure, to vi
 Trans.pört.a.'ble
 Trans.pört.a.'tic
 Trans.pört.er v

1699 Trans plant.
 Trans. plant. a.'tion
 planting in anot
 Trans. plant.'er n
 Tran. splen. dent e
 Trans.'pört. n ecsta
 for transportatic
 Trans.pört vb to car
 pleasure, to vi
 Trans.pört.a.'ble
 Trans.pört.a.'tic
 Trans.pört.er v

(Spontaneous 64-65)

Este otro poema, tomado del mismo libro, está constituido de unos fragmentos más legibles que el anterior. No obstante, se hace difícil trazar sus fuentes dada la limitación de los fragmentos. Es posible descubrir distintas fuentes tipográficas que muestran la presencia de varios textos yuxtapuestos. El poema no se sitúa en el centro de la página limitado a unos márgenes, sino que ocupa un espacio en la parte inferior. Para la autora, la página, como el lienzo, es su espacio creativo y coloca los poemas en ella atendiendo a la disposición visual. Este poema recuerda un cuadro construido a partir de signos gráficos en lugar de colores:

the
 as yet
 g moon ren
 Yh hang poised
 rlfnt air, nor had
 fl at he far reaches
 h at hoth land and
 3w at rd, or swim e
 nild, fl of things
 O

No obstante, el ejemplo más significativo que encontramos se halla en las páginas centrales de *Spontaneous Particulars*. Es una bella reproducción de una obra

de Jonathan Edwards, concretamente, tal y como nos dice Howe, de “[o]ne of the three notebooks made from various scraps of paper used for making fans and bound by hand” (*Spontaneous* 76).



(*Spontaneous* 47-50)

CAPÍTULO V

SUSAN HOWE Y LA HISTORIA

5.1. Feminismo e historia en la obra de Howe

Susan Howe se acerca al concepto de la historia desde unos presupuestos afines a la corriente postmodernista. Frente a la historia entendida como una sucesión cronológica de acontecimientos, la autora ofrece una perspectiva caracterizada por su enorme fragmentación. En su obra, la historia no es lineal sino que está hecha de saltos, de fragmentos que no siguen un orden cronológico. Los hechos no se suceden cronológicamente, sino que se entrecruzan, se cortan, hay saltos del presente al pasado y viceversa, como si sus poemas imitasen el proceso mental, el modo en que los individuos recuerdan los acontecimientos y conciben sus pensamientos.

Ming-Quian Ma considera que la fragmentación que caracteriza la obra de Howe responde a su deseo de crear un lenguaje nuevo, alejado del canon masculino, en la línea de muchas escritoras contemporáneas (1994: 720-25). Como afirma esta autora, Howe valora por igual a los personajes reales y a los de ficción y su visión feminista la lleva a recuperar la voz de la mujer en las dos grandes fuentes donde ha sido silenciada: la cultura y la historia (1994: 716). Elisabeth Frost también señala que Howe se ha mostrado especialmente interesada por el “aislamiento textual y el silenciamiento de las escritoras” y de todos aquellos personajes históricos y literarios a quienes la autoridad masculina ha relegado a un segundo plano (2003: 108). Como Ma y Frost, otros autores (Perloff 1990, DuPlessis 2006, y Brito 2007) coinciden en destacar la importante vertiente feminista de la poesía de Howe y su intención de recuperar del silencio las voces de las mujeres, como Stella, la eterna compañera de Jonathan Swift; Cordelia, la hija del rey Lear; María Magdalena, primera testigo de la resurrección de Jesús; o Mary Rowlandson, creadora de un género literario en la Nueva Inglaterra colonial. Como mostraré a lo largo de mi análisis, en la producción de Howe la mayor parte de los personajes femeninos vive bajo el control de una

figura masculina dominante que les marca los pasos, y es ante ese control que la autora se rebela. Este apartado analiza el modo en que su obra trata de recuperar esas voces que han permanecido en las sombras.

Stella y Cordelia son las protagonistas de *Defenestration of Prague*, un libro que contiene ejemplos de poesía combinada con prosa e incluso con una obra de teatro titulada “God’s Spies”. En la segunda parte de *Defenestration* se incluye *The Liberties*, un trabajo originariamente publicado de modo independiente pero que llega al gran público a través de su aparición en esta obra, dado que la primera vez que se publicó tuvo una difusión escasa y limitada. *The Liberties* lo forman varias secciones. La primera, titulada “Fragments of a Liquidation” (66-70), está escrita en prosa y presenta la vida de Stella a través de diversos trozos de información obtenidos de fuentes históricas. La autora muestra así uno de los dos lados de la historia de Stella: lo que otros han dicho de ella. A esta sección le siguen otras tres compuestas por diversos poemas. El título de dos de esas secciones es “THEIR / Book of Stella” (73-85) y “White Foolscap / Book of Cordelia” (86-95). Ambas secciones se acercan a la vida de estas dos mujeres no a la manera convencional. En lugar de una descripción ordenada y detallada, los poemas juegan con la fragmentación. Podrían describirse como representaciones del proceso mental humano que no siguen una línea de argumentación ordenada. A estas secciones le sigue “God's Spies” (96-111), una obra de teatro que tiene como protagonistas a Stella y Cordelia adolescentes junto al fantasma de Jonathan Swift. Cierra el libro una sección de poesía que lleva como único título el número “III” (112-127).

Históricamente, Stella ha sido una figura enigmática (Brito 2007: 114). Siempre a la sombra de Jonathan Swift, hay muy pocas cosas que se conozcan de su vida. La mayor parte de la información que existe procede de Swift, puesto que

Stella no tiene voz propia (Barnett 2007: 22-23). En *Defenestration* Howe introduce un poema supuestamente escrito por Stella (103-104), el único que se conserva de ella gracias a que Swift lo incluyó en uno de sus libros:

STELLA TO DR. SWIFT

On his Birthday, Nov. 30, 1721

St. Patrick's dean, your country's pride,
My early and my only guide,
Let me among the rest attend,
Your pupil and your humble friend,
To celebrate in female strains
The day that paid your mother's pains;
Descend to take that tribute due
In gratitude alone to you . . .

(en Swift 1987: 232-234)

Swift se convierte en el tutor de Stella cuando ella cuenta con ocho años de edad; de ahí que Stella diga “My early and my only guide” o “Your pupil and your humble friend”. Posteriormente, a pesar de su juventud y las consecuencias que su decisión pueda tener, Stella no duda en seguir a Swift a Irlanda cuando él inicia su carrera como ministro en este país (Rawson 2010: 150). Es una decisión que cambia para siempre la vida de la joven, quien no duda en seguir sus instintos por encima de las convenciones sociales: “It was a bold step, highly unusual for a woman then” (*Defenestration* 66). Esas convenciones son más estrictas para las mujeres, de tal modo que aquellas que se saltan las expectativas son relegadas al ostracismo: “To women, Stella's friendship with the Dean was questionable. As a result, she had few friends of her own sex” (*Defenestration* 67). La vida en Irlanda no le resulta fácil porque Swift, preocupado por su propia reputación, mantiene las distancias con ella,

estableciendo una estricta relación social que les impide encontrarse a solas en ningún momento. Swift está tan preocupado por mantener las apariencias que, durante los últimos días de vida de Stella, no se acerca a ella en caso de que su muerte pudiese comprometer su posición social en la comunidad.

Howe intenta proporcionar una visión personal de Stella y por eso la compara con un pájaro y la viste como un chico. En un fragmento en prosa localizado al inicio de *The Liberties* podemos leer:

As for Patrick's bird, he brought him for his tameness, and now he is grown the wildest I ever saw. His wings have been quilled thrice, and are now up again: he will be able to fly after us to Ireland, if he be willing-
Yes, Mrs. Stella (*Defenestration* 71)

En este fragmento, tomado de *Journal to Stella* (Swift 1987: 178), uno de los sirvientes de Swift compra un pájaro como regalo para una de las damas de compañía de Stella, pero Howe utiliza la anécdota como una metáfora referida a la joven (Keller 1997: 213). Un pájaro que crece más y más fuerte y que es capaz de volar hasta Irlanda es la imagen perfecta de una chica joven y tímida que ha adquirido el suficiente coraje para abandonar su casa y viajar hasta Irlanda siguiendo los pasos del hombre del que aparentemente está enamorada. Stella también es comparada con un ganso salvaje (*Defenestration* 72). La palabra “wild” sugiere de nuevo la libertad y capacidad de la joven para tomar decisiones sin dejarse llevar por convencionalismos.

Vestirla como un chico es el otro modo de decir que Stella posee las mismas capacidades que un hombre, tanto a la hora de tomar decisiones como de actuar. Por ejemplo, en cierta ocasión se enfrenta en su casa a un intruso y lo expulsa mientras el resto de la gente huye asustada: “When she was twenty-four she shot and killed a

prowler after her servants had fled the house in terror” (*Defenestration* 67).

Un verso muy significativo, marcado gráficamente por el uso de las mayúsculas, no sólo resume la vida de Stella sino que puede aplicarse a Howe: “A PENDULUM SWUNG BETWEEN TWO COUNTRIES” (*Defenestration* 76). La autora se identifica con Stella en el sentido de que ambas comparten sus vidas entre dos países diferentes, lo que hace más difícil que encuentren su lugar en alguno de ellos. La frase también es ambigua, al reflejar la idea de que Stella se mueve entre dos realidades: su propia vida y la de Swift. Stella se mueve entre estos dos mundos, como un péndulo, y nunca permanece fija en ninguno de ellos.

Esta circunstancia se utiliza para criticar a Swift por hacer que Stella se vaya tan lejos de su casa. Stella ve a Swift como un tutor, una especie de mentor que decide lo que es bueno o malo para ella, aunque lo que queda claro es que Swift empuja a Stella a Irlanda porque no quiere permanecer solo allí. De hecho, Howe expresa que el control de Swift continúa tras la muerte de Stella, quien es enterrada en una de las capillas de la Catedral de San Patricio, donde él es deán y donde pide ser enterrado también tras su muerte, permaneciendo Stella a sus pies por toda la eternidad: “external aisle or isle eternal / ante pedes” (*Defenestration* 73). En una obra posterior, *The Birth-mark*, Howe compara a Stella con una mascota: “And in the cathedral, Stella is buried under the floor near the entrance, or that's where her grave marker is. You walk over it as if there were a dog buried there. Swift's pet dog” (166). De hecho, Swift continúa con sus actividades como si nada hubiera pasado cuando se entera de la muerte de Stella. Tampoco va a su funeral, aduciendo que está demasiado enfermo para salir de casa, así que Stella es enterrada en la misma soledad en la que vivió junto a Swift (Rawson 2010: 156).

Los personajes masculinos de *Defenestration* suelen ser gente ausente,

emocionalmente distantes de los que los aman y no lo bastante fuertes como para enfrentarse a las dificultades del mismo modo que lo hacen los femeninos. Mientras Stella es retratada como un ser inteligente y una mujer con determinación, capaz de tomar decisiones poco habituales para una joven de su época, Swift es descrito como un individuo egoísta, sólo preocupado por su reputación. Una de las primeras características que definen a este personaje es la de su ausencia. Si Stella es conocida históricamente como la compañera de Swift, en la obra de Howe ocurre lo contrario: Swift aparece a causa de Stella. Su presencia es sugerida, a veces adivinada a través de unos breves fragmentos en prosa y su aparición en forma de fantasma en la sección titulada “God's Spies”. Swift pasa a ocupar así el lugar que durante años ocupó Stella en la historia.

Howe sólo cita las palabras de este escritor en dos ocasiones en *Defenestration* y la impresión que recibe el lector no es buena. Swift tomó la costumbre de escribir cada año un poema para conmemorar el cumpleaños de Stella. El primer ejemplo –“Say, Stella, feel you no Content / Reflecting on a Life well spent” (*Defenestration* 72)– pertenece al poema que el autor compuso dos años antes de la muerte de su compañera. Posiblemente la salud de ésta se resintiese y Swift quiso que Stella tomase conciencia de que su vida había sido bien empleada porque la había dedicado a cuidar de él, colocándose a sí mismo en una posición de superioridad. El segundo ejemplo –“her hair was blacker than a raven / and every feature of her face perfection” (*Defenestration* 76)– está tomado de un poema que Swift compuso la noche en que es informado de la muerte de Stella (Wilde 1998: 115). Llama poderosamente la atención que en él sólo habla de las características físicas de Stella en lugar de enumerar sus virtudes y cualidades personales. Parece como si no deseara involucrarse emocionalmente, de modo que sólo se centra en

aspectos físicos, un tanto más objetivos.

Swift siempre mantiene las distancias con Stella. Mientras él permanece en Inglaterra su único contacto se reduce a las cartas que comparten en las que pone un cuidado extremo en el lenguaje. Toda esa correspondencia se halla recogida en el *Journal to Stella*. Howe se refiere en dos ocasiones a este libro, pero nunca lo cita literalmente. Como intenta reflejar en sus versos, para el lector resulta complicado conocer a la verdadera Stella, ya que Swift ofrece una visión parcial de ella: “light flickers in the rigging / flags charts maps / to be read by guesswork through obliteration” (*Defenestration* 72). Las investigaciones sobre la vida de Stella están más cerca de la suposición que de la verdad. Howe incluso va más lejos en este otro ejemplo: “her diary soared above her house / over heads of / those clouds” (*Defenestration* 72). El libro de Swift se transforma en un pájaro que vuela sobre la casa de Stella, una manera de decir que hay aspectos de la vida de la joven que no coinciden con la imagen proporcionada por el autor o, incluso, que hay cosas que él nunca contó. En su relación aún hay sombras que permanecen ocultas, así que el diario es sólo una presentación parcial y bastante superficial de la vida de Stella. Ella y Swift se enviaban cartas diariamente pero, después de la muerte de Stella, las únicas cartas que se conocen son las de Swift. Las de Stella se perdieron o fueron destruidas tras su muerte. Existen referencias a esta misteriosa relación en versos como “She must be traced through many dark paths as a boy” (*Defenestration* 75). Howe sugiere que Swift y Stella tienen una relación que va más allá de la de dos buenos amigos. Aunque hay críticos que afirman que ambos se casaron (DeGategno 2006: 351; Sheridan 1803: 365), Howe no lo dice abiertamente sino que lo sugiere en versos como “table spread flesh and milk / in mystery” (*Defenestration* 75), abriendo la posibilidad de encuentros secretos de dos amantes en la intimidad de la

noche mientras mantienen las apariencias a los ojos del mundo. La impresión del lector es que Stella es lo bastante fuerte como para no sentir miedo de las convenciones sociales de su época.

El otro personaje femenino que aparece en *Defenestration of Prague* es Cordelia, la hija del rey Lear. Cordelia es la protagonista de algunos de los poemas incluidos en la sección titulada “Book of Cordelia”. La obra de Shakespeare, en la que se basa Howe, contiene tres momentos claves en lo que se refiere a este personaje: el momento inicial, cuando Lear solicita de su hija una prueba de amor filial; el reencuentro de Cordelia con su padre tras haber permanecido en Francia junto a su marido, el rey de Francia, después de que su padre la expulsara del reino; y la muerte de Cordelia en prisión.

El resto del tiempo este personaje permanece en silencio y ausente de la obra (Chastain 2004: 122). Howe reproduce estos silencios y estas ausencias en su libro antes de devolver a Cordelia el protagonismo del que la ha desprovisto la historia. En “Book of Cordelia” existen tres textos en los que se alude a momentos clave en la vida de la joven y que proporcionan la perspectiva histórica con la que Shakespeare la creó. El primero de ellos es un fragmento literal de *King Lear*, cuando el rey solicita de Cordelia una prueba de amor y fidelidad:

LEAR: . . . Now, our joy,
Although our last, and least; to whose young love
The vines of France and milk of Burgundy
Strive to be interest'd; what can you say to draw
A third more opulent than your sisters? Speak.
CORDELIA: Nothing, my lord.
LEAR: Nothing?
CORDELIA: Nothing.
LEAR: Nothing will come of nothing: speak again.
William Shakespeare
KING LEAR Act I.
Scene I

(*Defenestration* 85)

En esta prueba que Lear impone a su hija algunos críticos reconocen la presencia de un viejo cuento conocido como “Cap O’Rushes”, de Joseph Jacobs

(Dundes 1988: 266), en el que una joven usa la sal para mostrar a su padre cómo es su amor por él: “cap o’rushes tatter coat / common as sal salt sally” (*Defenestration* 86). Howe parece consciente de esta similitud, así como de la que existe entre la historia de Cordelia y el cuento de la Cenicienta, como refleja en este otro poema:

mouthing O Helpful
 = father revived waking when
 nickname Hero men take pity spittle speak

 only nonsense
 my bleeding foot
 I am maria wainscotted

 cap o’ rushes tatter-coat
 common as sal salt sally
 S (golden) no huge a tiny
 bellowing augury

 NEMESIS singing from cask
 turnspit scullion the apples pick them Transformation
 wax forehead ash
 shoe fits monkey-face oh hmm
 It grows dark The shoe fits She stays a long something
 Lent is where she lives shalbe shalbe
 loving like salt (value of salt)

(*Defenestration* 86)

En él se alude claramente a dicho cuento, citándose uno de sus elementos más populares, “shoe fits” y “The shoe fits”, que se corresponde con el momento en el que la identidad de la joven es desvelada. Pero no es éste el único ejemplo. En otra versión de la Cenicienta –“Piel de Asno”, de Charles Perrault– la protagonista es una joven que tiene que dejar su casa porque su padre enloquece y quiere casarse con ella. La muchacha se cubre con una piel de asno, ocultando su cara y creándose una nueva identidad. En *Defenestration* se utiliza la expresión “heroine in ass-skin” (86) aludiendo a dicho cuento.

El segundo momento se recoge en otro poema donde tiene lugar un encuentro entre Lear y Cordelia. Podría corresponder a la vuelta de ésta del destierro con la

intención de apoyar a su padre solo y abandonado por sus otras dos hijas:

The real plot was invisible
everything possible
was the attempt for the finest thing
was the attempt
him over the bridge into the water
her some sort of daughter
events now led to a region
returned in a fictional direction
I asked where that road to the left lay
and they named the place
Predestination
automaton whose veiled face
growing wings
or taking up arms
must always undo or sever
HALLUCINATION OF THE MIRROR

(*Defenestration* 84)²¹

La descripción resulta muy breve y carente de emotividad: “him over the bridge into the water / her some sort of daughter”. Cordelia, habiendo sido expulsada del reino por su propio padre, sólo guarda con éste un vínculo de sangre, sin emociones palpables. Los versos “I asked where that road to the left lay / and they named the place / Predestination” expresan que el destino de Cordelia ya está fijado de antemano. Como bien han señalado algunos críticos, Cordelia no podía sobrevivir a su padre porque, como figura femenina, contravino las normas establecidas y se enfrentó al sistema patriarcal. Muchas de las interpretaciones de *King Lear* apuntan en la dirección de que Shakespeare refleja en su obra las pautas de una sociedad en la que la mujer está sometida al hombre y no puede contravenir su voluntad (Bottoms 2000: 113; Young 2002: 43-64; Bradley 2010: 190). Por tanto, la única salida a la desobediencia de Cordelia es su muerte. De ahí que la autora emplee el término

²¹ La sección titulada “Book of Cordelia” se inicia en la página 86 de *Defenestration of Prague*. No obstante, la autora introduce en páginas precedentes algunos poemas como éste referidos a Cordelia.

“Predestination”.

Por último, la muerte de Cordelia se recoge en este tercer poema en el que la voz poética se hace eco de un pensamiento muy extendido a la largo de la historia: la gran injusticia cometida contra la hija de Lear.

salute of armed men who continually remove their hats, to make clear
their peaceful intentions
Murderers! Cordelia dies (heartrending)
reclasp her hands into obscurity (henceforth and fro)
I will go to my desk
I will sit quietly (as if nothing
has happened)
what is eaten is gone. If I wasn't lucky I'd starve.)

(*Defenestration 90*)

Este sentimiento es patente en el uso de la expresión “Murderers” y, sobre todo, en “Cordelia dies / (heartrending) / reclasp her hands into obscurity”. El poema incide en el hecho de que mientras el mundo sigue su curso, “salute of armed men who continually remove their hats to make clear / their peaceful / intentions”, Cordelia muere en la prisión, “into obscurity”. Sin embargo, no se hace referencia específica al tipo de muerte que recibió. Según la versión de Shakespeare murió ahorcada. El poema, por su parte, sólo recoge que fue una muerte violenta, dolorosa, “(heartrending)”.

Estas son las principales referencias a Cordelia que Howe incluye en “Book of Cordelia”. En el resto de los poemas que componen esta sección no hay más información. La autora incide así en el silencio, en presentar este personaje desde su propia ausencia. Cordelia vuelve a aparecer más adelante en *Defenestration* como protagonista de la obra de teatro “God’s Spies”. El título ya es de por sí significativo

porque está tomado de la obra de Shakespeare *King Lear*. El fragmento se localiza en el acto 5, escena 3 de esta obra, donde Lear dice: “And take upon us the mystery of things / As if we were God's Spies; and we'll wear out / In a walled prison packs and sects of great ones / That ebb and flow by th' moon.” (Shakespeare 2005: 246). Corresponde al momento en el que Lear, acompañado de Cordelia y las tropas del rey de Francia, se enfrenta en batalla contra las tropas de sus propias hijas y es derrotado. En el diálogo se reproducen las palabras de aliento que Lear dedica a su hija cuando ambos son hechos prisioneros y enviados al calabozo.

La obra de teatro de Howe, sin embargo, no está distribuida en actos como sí sucede con la de Shakespeare. La autora escoge dividirla tomando como referente los días de la semana. Se inicia, pues, en el lunes y finaliza el domingo. Recuerda así al libro del Génesis, pues, igual que Dios creó el mundo en siete días, la personalidad de sus dos protagonistas femeninas, Stella y Cordelia, se forma en siete días. La obra cuenta sólo con tres personajes (las dos jóvenes y el fantasma de Jonathan Swift, que aparece en una ocasión) y se emplea como un modo de proporcionar a Cordelia el protagonismo que la historia le quitó. Cordelia tiene una participación mucho más activa que la que tuvo en *King Lear*.

La acción se basa fundamentalmente en el diálogo que se inicia entre las dos jóvenes, un diálogo que continúa el mismo estilo fragmentado y complejo que la poesía de Howe. Como es característico también en esta autora, no hay localizaciones geográficas específicas. El único lugar que se identifica con nombre propio es la Catedral de San Patricio. El resto se limita a expresiones como “wilderness”, “a large rock”, “on the rock”, etc. Se trata de un espacio donde se encuentran dos personajes, uno real y otro literario, para vivir una historia en la que se convierten en protagonistas de su propio destino. Stella y Cordelia aúnan realidad

y ficción, historia y literatura, y lo hacen transgrediendo estereotipos. Ambas jóvenes, unas adolescentes, se hallan juntas en el momento oportuno de encauzar sus vidas como desean. No hay padres dominantes, no hay tutores controlándolas sino que ellas toman el control. Ambas aparecen vestidas de hombre, lo que implica darles como personajes los aspectos y características que se asocian con la masculinidad en la historia y especialmente en el mundo literario al que pertenece Cordelia, desde la capacidad de decisión hasta la libertad para moverse y actuar por propia voluntad.

Cordelia aparece en varias ocasiones con los ojos vendados. No es algo impuesto, dado que la autora indica que lleva esa venda en una mochila y la saca en diversos momentos de la obra. No sucede lo mismo con Stella, que nunca aparece con los ojos vendados. La autora podría estar empleando esta situación como una metáfora de ciertas características que definen a Cordelia y la diferencian de su acompañante. Podría entenderse que Cordelia se mueve por sus instintos, por su intuición, dado que no es capaz de juzgar la realidad que le rodea en esos momentos. De ese modo Howe la relaciona con la presentación que ya hizo Shakespeare de ella. Cordelia no es capaz de ver la deslealtad ni la falsedad de sus propias hermanas, sino que su impulso es mantenerse fiel hasta el final a su deber de hija. Es el amor incondicional, el amor que se entrega y se sacrifica por el otro sin temer a las consecuencias.

William Montgomery sugiere algo similar. Según este autor hay una continuidad entre Cordelia y el personaje de la obra de Ibsen *The Wild Duck*. El final de "God's Spies" incluye la siguiente indicación: "Darkness. Silence. Gunshot. Silence". Para Montgomery, hay aquí una referencia directa al momento en que Hedvig Ekdal, una de las protagonistas de la obra de Ibsen, se pega un tiro supuestamente como un acto de amor hacia su padre. Él había descubierto que su hija

es ilegítima, así que un amigo de éste le sugiere a la protagonista que haga un sacrificio que le demuestre a su padre cuánto lo ama, lo cual implicaría matar el objeto que más quiere: un pato salvaje. Sin embargo, en el último momento la joven se suicida. Para Montgomery, Cordelia se suicida ante la decepción de que su padre no la quiere (2010: 112-114). El suicidio no forma parte de la obra sino que en el silencio se oye un disparo lejano. Howe podría estar emulando esa escena recordando que Cordelia se entregó por amor a su padre y le dio lo máspreciado, su propia vida.

El diálogo de Cordelia contiene también algunas de las expresiones más representativas de cómo Howe concibe la voz femenina en la historia. Una de las más importantes dice lo siguiente: “We / storied and told / are adrift / we turn away / mute” (*Defenestration* 107). Estas dos líneas resumen lo que ha sido la realidad de la voz femenina a lo largo de los siglos: “storied”, “told” y “mute”, es decir, nunca se ha permitido a personajes como Cordelia o Stella hablar por sí mismas sino que todo ha sido dicho, contado por otras personas, normalmente hombres, que han dado su visión de la historia. Esta idea se repite más adelante en la obra con otra expresión: “How did we happen – because we were written.” (*Defenestration* 109) Esta expresión se aplica a la perfección a Cordelia, cuya existencia está restringida a la ficción que la vio nacer. Su vida es lo que otros han decidido por ella. En menor medida también responde a la realidad de Stella, cuya vida es una incógnita de la que sólo se conoce lo que Swift dijo de ella.

Howe presta así atención a la rebeldía de la mujer ante unas reglas que la oprimen y la relegan a un segundo plano de la sociedad. Esta cuestión queda patente en otro de sus libros: *The Nonconformist's Memorial*. El título se inspira en el de la obra de dos autores previos, Edmund Calamy y Samuel Palmer y su *The Nonconformist's Memorial* (1765). La autora establece una continuidad con el

original, que recoge los sucesos acaecidos a varios ministros puritanos que se negaron a aceptar el *Act of Uniformity* de 1662.²² La obra de Howe describe los sucesos de otros individuos que también entran en la categoría de rebeldes pero con una salvedad: los protagonistas no son ministros puritanos sino las mujeres de éstos, así como miembros femeninos de sus comunidades. La autora muestra así que ellas también se revelaron, aunque sus nombres no quedaron registrados para la posteridad, como hicieron Calamy y Palmer al mencionar a cada ministro con nombre y apellidos. Las mujeres a las que Howe se refiere no tienen nombre propio. En su lugar sólo se utiliza el término “she” para aludir a cualquiera de ellas.

El único personaje femenino mencionado con nombre propio en este libro es María Magdalena, la precursora bíblica de muchas mujeres que luchan por sus creencias religiosas sin importarles las consecuencias. Se puede pensar que Howe ve reflejados en ella todos los valores de las mujeres puritanas. Considerada tradicionalmente como una pecadora, Jesús la eleva a la categoría de “testigo de la resurrección”. Sin embargo, Magdalena no es valorada por los discípulos porque es inconcebible que el Maestro haya escogido revelar su doctrina de la resurrección a una mujer antes que a ellos. Este hecho de tanta relevancia es silenciado por la mayoría de los evangelistas. Tal y como se muestra al inicio de *The Nonconformist's Memorial*, el único evangelista que se refiere a ello de forma detallada es San Juan. Howe lo cita con un fragmento correspondiente al capítulo veinte, versículos quince al dieciocho (*Nonconformist's* 3). El resto de los evangelios, los denominados sinópticos, se limitan a mencionar el hecho como una anécdota sin mayor

²² Por esta ley a los ministros de la Iglesia de Inglaterra se les obligó a jurar fidelidad al *Book of Common Prayer*. Muchos no estuvieron de acuerdo y se manifestaron en contra, entre ellos los puritanos. Ello da origen a las migraciones al Nuevo Mundo de grupos religiosos que buscan en el continente americano una libertad religiosa que se les niega en Europa. Estos individuos, en su mayoría ministros, reciben el nombre de “nonconformists”, y dieron lugar a un movimiento del mismo nombre.

trascendencia, anteponiendo el testimonio masculino al femenino. Es por esa razón por la que la autora cita literalmente todo el fragmento de San Juan, dejando constancia de la presentación histórica convencional de este personaje antes de ofrecer la suya propia.

Como ocurriera con las protagonistas de *Defenestration of Prague*, en Magdalena destacan valores habitualmente asociados a la figura masculina como la decisión, la valentía, el testimonio y la fuerza. La autora quiere dar así a la mujer el lugar que la historia y la literatura habitualmente le han arrebatado. Como testigo fiel del mensaje que recibe, Magdalena transmite lo que ha visto, pero es silenciada o tildada de loca por algunos. Sus palabras se han perdido en la historia y el único testimonio bíblico que queda de ellas se halla entre los relatos evangélicos elaborados por los hombres, tal y como les sucede posteriormente a las mujeres puritanas cuyos relatos también son recogidos por los hombres. A través de Magdalena, Howe explora tres de los aspectos que más le han interesado a lo largo de su obra: el anonimato de la figura femenina, la “duplicidad de la historia” y la cuestión editorial.

a) *El anonimato de la figura femenina*: Como ocurre con Stella o Cordelia, Howe utiliza un texto del pasado para presentar a Magdalena. En concreto, cita un fragmento del Evangelio. Ésta es la única ocasión en que este personaje aparece mencionado por su nombre. En el resto de la obra únicamente se emplea el pronombre “she”, evidenciando y potenciando más su silencio. Magdalena no habla sino que es descrita a través de sus acciones como una mujer valiente, decidida y capaz de dar testimonio cuando otros se esconden. Es una mujer de acción y profunda decisión, tal y como muestra el siguiente poema. En él, las primeras oraciones carecen de sujeto. Sólo hay verbos que se solapan unos con otros y se

atropellan, dando una imagen de simultaneidad, de rapidez. Es el modo en que actúa Magdalena, con decisión, sin dudas, sin temer las consecuencias que su testimonio le pueda acarrear:

**Came saw went running told
Came along
Solution continuous chaos
Asked told observed
Caught sight of said said
Wrapped lying there
Evangelists refer to dawn
The Three Day Reckoning
Alone in the dark to a place of
execution
Wording of an earlier tradition
Disciples are huddled together
We do not know
The Evangelist from tradition
He bent down
Mary was standing
In the synoptic tradition Mary
enters the tomb**

(Nonconformist's 12)

b) La “*duplicidad de la historia*”, es decir, la posibilidad de que la versión que ha sido recogida en los libros de historia sea totalmente parcial y no tenga relación con la verdad de lo sucedido. “History is the record of survivors, poetry shelters other voices”, dice Howe (*Birth-mark* 47). Entre los poemas dedicados a Magdalena se sitúan varios ejemplos en los que se emplea la técnica del “mirroring”, que ya comenté en el capítulo de la experimentación, y que potencian la noción de duplicidad, como vemos en este otro ejemplo:

**In Peter she is nameless
Actual world nothing ideal**

**headstrong anarchy thoughts
A single thread of narrative**

**She was coming to anoint him
As if all history were a progress**

(Nonconformist's 6-7)

**As if all history were a progress
She was coming to anoint him**

**A single thread of narrative
headstrong anarchy thoughts
Actual world nothing ideal**

**In Peter she is nameless
The nets were not torn**

The Gospel did not grasp

En estos dos poemas se observa cómo hay leves diferencias marcadas tanto por la posición invertida que uno mantiene frente al otro como por la inclusión de dos versos en el segundo que no encontramos en el primero: “The nets were not torn / The Gospel did not grasp” (*Nonconformist's 7*). Howe emplea dos poemas invertidos para hablar de dos visiones de un mismo acontecimiento. La inclusión de esos dos versos en el segundo poema muestra que éste contiene una visión más crítica, una visión más personal de la historia frente a lo que ofrece el primer poema, que pretende ser más objetivo. En él, los versos legibles (esto es, los que no necesitan que cambiemos la posición del libro para leerlos) responden a afirmaciones más bien objetivas tales como “In Peter she is nameless”, aludiendo a la ausencia de Magdalena en buena parte de las narraciones evangélicas, o “She was coming to anoint him,” refiriéndose a la razón por la que Magdalena visita la tumba de Jesús.

Sin embargo, en el segundo poema, los versos más legibles responden a una actitud crítica hacia los propios discípulos, particularmente los dos últimos versos que mencioné con anterioridad. El hecho de no romper las redes (“The nets were not torn”) es un modo de negarse a romper con el pasado. Los discípulos siguen a Jesús pero mantienen las redes intactas por lo que pueda pasar. De ahí que Howe diga “The Gospel did not grasp”. Ellos no están seguros de la resurrección de Jesús, no lo creen cuando les dice que volverá a la vida ni cuando Magdalena les anuncia que lo ha

visto tras su crucifixión. Aparecen así resumidos los momentos claves de los Evangelios en los que Magdalena toma parte como testigo de pleno derecho, a la vez que se muestra una vez más esa duplicidad entre lo real y lo registrado por las crónicas históricas.

c) *La cuestión editorial*: A Howe le preocupa cómo los textos pasan a la posteridad, es decir, cuánto mantienen de su autor cuando son editados y elaborados por otras personas. Eso se aplica también a las variaciones existentes entre los distintos textos evangélicos y su presentación actual. Como es sabido, entre los cuatro evangelios hay algunas diferencias que han llevado a los estudiosos a establecer dos grandes bloques: uno que incluye el Evangelio de San Juan y otro, el de los llamados evangelios sinópticos, donde se sitúan el de Mateo, Marcos y Lucas. A esta circunstancia se refiere Howe en los versos “He bent down / Mary was standing / In the synoptic tradition Mary / enters the tomb” (*Nonconformist's 12*). En ellos se explica cómo el episodio que narra el encuentro entre Magdalena y el resucitado varía de un evangelio a otro de tal modo que los sinópticos cuentan cómo ella sí entra en la tumba (Lucas 24, 1-7; Marcos 16, 1-7; Mateo 28, 1-11). En el de Juan, sin embargo, ella permanece en la entrada llorando (Juan 20, 11-18).

En cuanto a la cuestión más estrictamente editorial, Howe incluye fragmentos como “The I John Prologue / Original had no title / Ingrafted” (*Nonconformist's 4*) o “Citations remained abbreviated / Often a shortcut / Stands for Chapter” (*Nonconformist's 5*). En ellos parece aludir a la presentación de los textos y cómo han llegado hasta nosotros. Los evangelios originales se escribieron en pergaminos, el espacio era escaso y había que aprovecharlo al máximo, por lo que la separación en capítulos, versículos y demás es mucho más moderna. Esta presentación es totalmente ajena al texto y a su autor puesto que fue un intento de facilitar la lectura

y el comentario de los textos evangélicos (Jezneel 2005: 93-94; Griffin 2007: 20). Lo que plantean estos versos es, por tanto, que los textos han sido alterados, que no coinciden con los originales y que resultaría difícil determinar, además, si la interpretación actual se ajusta del todo a la que originariamente le dio su autor.

Las mujeres puritanas viven un destino similar al de Magdalena. Dentro de la sociedad su papel queda restringido al cuidado del hogar y los hijos. La única función que se les permite desempeñar es la de madres y esposas. Amanda Porterfield destaca, en este sentido, que las mujeres tenían bastante poder dentro de la sociedad porque en sus manos estaba la educación de los hijos y el control de la economía familiar (1992: 80-92). No obstante, ello no implica que sus voces sean oídas, dado que dichas mujeres no tienen acceso a ningún cargo civil o religioso ni tienen derecho a desempeñar ningún papel representativo en la comunidad. En el terreno religioso se les garantiza la igualdad, pero de un modo limitado. Los puritanos afirman que hombres y mujeres han sido creados por Dios y que ambos tienen la posibilidad de encontrarse entre los elegidos (Reinbott 7). Sin embargo, sólo a los hombres se les permite ejercer el ministerio de la predicación públicamente mientras que la mujer ha de limitar sus expresiones religiosas a la esfera privada (Mays 2004: 317; Reinbott 8-9).

Tal es así que una de estas mujeres, Anne Hutchinson, fue juzgada y expulsada de las colonias por crear un grupo donde se discutían temas de carácter religioso. Lo que se inició como una reunión de señoras para hablar de la Biblia tomó otras proporciones cuando Hutchinson se hizo popular y muchos, tanto hombres como mujeres, acudían a escucharla. Ella popularizó el denominado “covenant of grace” (“pacto de gracia”), frente a los ministros puritanos que defendían el “covenant of works” (“pacto de obras”). La diferencia entre ambos viene dada porque el primero

garantiza la salvación para todos aquellos que crean en Cristo, mientras que el segundo hace más hincapié en la acción. No basta creer, hay que cumplir los mandamientos y seguirlos al pie de la letra para alcanzar la salvación. Tal fue el impacto de Hutchinson que toda esta discusión dio lugar a lo que en la colonia de Massachusetts se conoce como la controversia antinomiana, uno de los cismas más importantes de la época colonial. No obstante, el peso de las autoridades religiosas del momento se impuso y Hutchinson fue juzgada y desterrada de la colonia. Eso sirvió de ejemplo a otras mujeres, que vieron que cualquier intento de rebelión por su parte iba a ser aplastado inmediatamente. De ahí que las mujeres puritanas buscaran otros modos de expresión que no las perjudicasen.

Un ejemplo de ello lo encontramos en las denominadas “captive narratives”, un género que tiene su origen en las colonias. Se trata de relatos protagonizados y narrados por mujeres, pero habitualmente censurados por los hombres (Toulouse 2007: 1-9; Snader 2000: 31-42; Perry y Weekslexter 2002: 26-31). Estas mujeres cuentan sus experiencias de cautiverio tras haber sido arrebatadas de sus comunidades por alguna de las refriegas en las que se vieron envueltas a raíz de los enfrentamientos con los nativos americanos. Éstos toman prisioneros entre las mujeres y los niños, que son liberados a cambio de un rescate económico. En la época colonial se popularizó este tipo de narraciones, imbuidas siempre de una perspectiva religiosa, a modo de experiencia reconciliadora con la comunidad. El relato más conocido y el que inaugura este género es el de Mary Rowlandson *The Narrative of the Captivity and Restoration of Mrs. Mary Rowlandson*. Howe dedica un capítulo de *The Birth-mark* (89-130) a esta obra, donde expone algunas de sus características principales y habla del contenido. Pero es en sus poemas donde encontramos un acercamiento más artístico a esta cuestión, al tiempo que se pone de

manifiesto el papel desempeñado por la mujer.

La narración autobiográfica es uno de los aspectos que parece interesar más a la autora. Estos relatos están escritos en primera persona y reflejan un aspecto vital para las mujeres puritanas: la necesidad de mostrar humildad y de emplear sus narraciones con fines didácticos, tal y como muestran los versos “I am not afraid to confess it / and make you my confessor” (*Nonconformist's* 23). Las mujeres utilizan su experiencia de cautiverio para mostrar el modo en el que Dios ha actuado en sus vidas (Reinbott 7; Boynton 2005: 42-43) y cómo su rescate es la prueba de que han sido elegidas para la salvación eterna.

Captivity was, in the Puritan mindset, a testing of the victim's moral rectitude and worthiness as elect; accordingly, reading a captivity made the reader a surrogate to the same trials and tribulations and reinforced religious conviction for those among the flock who were straying or backsliding. (en Tinnemeyer 2006: xiii)

Howe alude a las duras condiciones que estas mujeres viven en su cautiverio, “Lay at night on thorns” (*Nonconformist's* 25), una circunstancia a la que ellas también se refieren en sus relatos. Otro elemento característico es la confesión: “As though beside herself / I want to accuse myself / would say to the confessor” (*Nonconformist's* 25). Ésta es una práctica religiosa fundamental para los colonos (Hale 1841: 20, 185) pero con la que se pone de manifiesto una vez más que la mujer es un ciudadano de segunda categoría, tal y como expresa la autora: “Confession implodes into otherness” (*Nonconformist's* 25). En esta sociedad patriarcal hay una figura dominante –el confesor, representada por el ministro– y una figura dominada, sumisa y humillada –la mujer penitente. Es tal la marginalidad de estas mujeres que, como indica Kim Robinson, las confesiones de los miembros de la comunidad

quedaban registradas en libros donde cada capítulo llevaba el nombre del individuo. Sin embargo, en el caso de las mujeres, el nombre que se ponía era el del esposo y a su lado la anotación “His Wife” (2000: 201). Esta situación se agrava en el caso de la mujer que es raptada por los nativos. Al haber estado apartada de la comunidad, sus miembros pueden poner en duda su fe y los actos que ha hecho durante su cautiverio.

Howe considera que la mujer puritana busca la aceptación de la comunidad aunque eso suponga volverse invisible para el mundo –“For the purpose of self-concealment / would have consumed iron” (*Nonconformist's* 25). La vida fuera del grupo puede ser muy difícil en la sociedad del momento, con lo cual la única alternativa que se les deja es someterse. No obstante, la autora hace un guiño al lector y le dice que, pese a todo, estas mujeres no son tan inocentes. Al contrario, saben adaptarse a lo que les ha tocado vivir, “she confessed to a confessor / tell lies and I will tell” (*Nonconformist's* 29). Ellas sienten que no pueden escapar, así que dicen lo que se espera de ellas, pero eso no significa que no tengan conciencia de su propia identidad. De ahí que en otro ejemplo leamos: “Arranges and utters / words to themselves / of how and first she / was possible body / Pamphlets on that side / the author of them” (*Nonconformist's* 24). Aquí la mujer toma conciencia de su propia existencia, de que no es una mera posesión del marido o el padre, sino que existe, que tiene un cuerpo y una voz para expresar sus sentimientos.

5.2. Los reyes destronados.

En esta sección analizaré el modo en que Howe introduce la figura de dos monarcas que se han hecho populares en la historia por sus trágicos finales: Carlos I de Inglaterra y el rey Lear. Igual que Cordelia y Stella, ambos reyes pertenecen a dos

parcelas distintas de la realidad que atraen por igual la atención de la autora: la literatura y la historia. Carlos I y Lear representan a los opresores, a dos figuras patriarcales que han querido imponer su voluntad por todos los medios a su alcance y que han acabado sus vidas en la derrota más absoluta (Carlos I es ejecutado por los que antes eran sus súbditos, mientras que Lear acaba sumido en la locura). Mediante ellos Howe proporciona una nueva visión de la realidad en la que los opresores pasan a ocupar el lugar de los oprimidos, evidenciando así sus debilidades y fallos.

Como también ocurriera con las figuras femeninas, Carlos I y Lear no han sido escogidos al azar. Son las figuras autoritarias contra las que la autora se rebela. Tras ser el monarca de Inglaterra, Carlos I es tratado como un vulgar reo y tiene una muerte nada honrosa para un rey por defender unos principios que van en contra del Parlamento. Es por esa razón por la que todas las características que habitualmente lo describirían –autoridad, orgullo, fortaleza y poder– son anuladas y se pasa a adoptar los estereotipos habitualmente aplicados a la figura femenina; esto es, marginalización, debilidad, pérdida de autoridad y sumisión. Lear, por su parte, representa a la figura paterna. Tras haber vivido bajo la autoridad de un padre que determina las facetas más importantes de su vida, la autora busca en el mundo de la literatura figuras patriarcales como él para ofrecer una visión de la realidad que ella quiere superar.

Carlos I representa el sistema absolutista británico. Son sus acciones, tanto en el terreno político como religioso, las que empujan a la incipiente multitud de puritanos al Nuevo Mundo, donde se refugiarán de las persecuciones a las que se verán sometidos. Howe justifica la presencia de Carlos I en su poesía a través de una anécdota familiar en la que explica cómo llega un ejemplar de este libro a sus manos: “But it is *A Bibliography of the King's Book; or, Eikon Basilike*, by Edward Almack,

that interests me. My son found it at one of the sales Sterling Memorial Library sometimes holds to get rid of useless books” (*A Bibliography*). La presentación de Carlos I parte de dos visiones diferentes: lo que otros han dicho del rey (aquí el principal punto de partida es la bibliografía de Edward Almack, en la que la autora se inspira para componer sus poemas basándose en hechos históricos supuestamente objetivos) y lo que ella quiere decirnos. En su análisis de esta colección de poemas, Jessica Wilkinson señala que una parte importante está constituida por fragmentos tomados de una gran variedad de fuentes, tanto históricas como literarias:

sections relating to the authorship controversy of the *Eikon Basilike*, literary excerpts from Thomas More, Milton, and Dickens, portions of King Charles's tribunal, allusions to the myth of Theseus, Ariadne and the Labyrinth, and an account of the king's last words on the scaffold prior to his beheading (2008:164).

En esta parte quiero centrarme, en un primer momento, en la faceta teatral de Carlos I, a la que se alude en varias ocasiones en el libro. Howe reconoce que nunca se podrá conocer al verdadero rey porque éste se ha pasado toda la vida fingiendo, manteniendo una actitud que no le corresponde sólo porque es lo que se espera de él. Para llamar la atención sobre esta faceta, Howe introduce entre sus poemas un fragmento de la obra de Thomas More *The History of King Richard the Third*:

And in a stage play all the people know right wel, that he that playeth the sowdayne is percase a sowter. Yet if one should can so lyttle good, to shewe out of seasonne what acquaintance he hath with him and calle him by his owne name whyle he standeth in his magestie, one of his tormenters might hap to breake his head, and worthy for marring of the play. And so they said that these matters bee Kyniges games, as it were stage playes, and for the most part plaied upon scaffoldes, in which pore men be but ye lokers-on. And they; yt wise be, wil medle no farther. For they that sometyme step vp and play wt them, when they cannot play their partes, they disorder the play & do themself no good.

The History of King Richard The Third (unfinished), Sir Thomas More

A primera vista no resulta fácil entender la relación entre esta obra y *Eikon Basilike*. Según he constatado, esta última no contiene ninguna referencia a Thomas More, así que la única analogía entre ambos libros podría estar en sus autores y, más específicamente, en la forma en que murieron: ambos fueron decapitados públicamente. Los dos no quisieron doblegar su voluntad ante las imposiciones del poder gobernante. Además, en cuanto al contenido la obra de More no se limita exclusivamente a describir la vida de Ricardo III (Lakowski 1993) sino que también reflexiona sobre el papel que un monarca juega en la sociedad.

El texto anterior puede dividirse en dos partes: la primera, relacionada directamente con Ricardo III, iría hasta “for marring of the play”; la segunda, desde “And so they said” hasta el final, aludiría al distanciamiento existente entre los reyes y su pueblo y a la variabilidad de su carácter. En la primera parte More se burla de Ricardo III porque, sin haber sido educado para ser rey ni poseer la dignidad suficiente para ostentar ese cargo, “he that playeth the sowdayne is percase a sowter”, pretende ser el más digno y magnánimo de los monarcas. Pero no es más que una máscara, porque todo aquel que le causa el menor agravio termina bajo el hacha del verdugo: “Yet if one should can so lyttle good, to shewe out of seasonne what acquaintance he hath with him, and calle him by his owne name whyle he standeth in his magestie, one of his tormentors might hap to breake his head”.

En la segunda parte More juega con la doble significación de la palabra “scaffold”: “More likens the performance to a stage play and makes a telling pun on the word ‘scaffold’, which meant a raised platform where plays could be performed before the age of theatres as well as where executioners might practice their bloody art” (Marius 1984: 103). El ejemplo lo encontramos en: “And so they said that these matters be Kynges games, as it were stage playes, and for the most part plaied vpon

scaffoldes. In which pore men be but ye lokers on”. More alude, por un lado, a la caprichosa voluntad de los reyes que, desde lo alto de su trono, como si de un escenario se tratase, interpretan su papel de soberanos todopoderosos mientras su pueblo permanece alerta como un mero espectador que no sabe qué rumbo va a tomar la función.

More alude también a las ejecuciones, que describe como aficiones propias de los reyes, ”Kynges games,” que las emplean a modo de diversión dentro de sus aburridas vidas al tiempo que les sirven para deshacerse de elementos molestos o discordantes. Y, finalmente, advierte a aquellos que gustan de estar junto a los reyes que tengan cuidado porque éstos son muy volubles y puede ser que un día estén disfrutando de su compañía en el bello escenario de palacio y al siguiente se conviertan en protagonistas de otro escenario nada deseable.

Howe retoma este doble juego en su libro pero lo aplica exclusivamente a las ejecuciones, que concibe como verdaderos espectáculos teatrales capaces de reunir a multitudes ansiosas de sangre, y en las que actores con un gran peso político (entre los que se encuentra el propio More) representan a la perfección su papel de víctimas, destacando por encima de todos ellos Carlos I. Como señala la autora en una entrevista:

In this case the icon, Charles, the king, is murdered by those who bowed down to him. He was God's representation on earth. People still believed a king was holy. And this was a culmination of violent deaths on the scaffold in England during the sixteenth century. Raleigh was executed, before him Sir Thomas More, Mary Queen of Scots, Lady Jane Grey, Essex, just a stream, of women and men, powerful ones, who ended their lives as sacrificial victims. These men and women in power had to be performers. They acted until the moment of death. So executions were staged, but they were real. During the seventeenth century, the masque

developed as a sort of political theatre where the performers, who were members of the power structure, played other parts. Charles Stuart enjoyed court masques. He performed brilliantly when he was called on to play the victim in his own tragedy. His Puritan accusers also acted brilliantly. Old accounts of the trial are still compelling reading (en Foster 1990: 33)

La idea de la teatralidad en la historia aparece en este otro poema. En él se menciona la obra *Engelandts Memoriael*, donde hay varias ilustraciones anónimas de los personajes más influyentes de la cultura inglesa de la época: “Laud Charles I Fairfax / Holland Hamilton Capel / Cromwell”

ENGELANDTS MEMORIAEL

Tragicum Theatrum Actorum

Similar (not identical)

unsigned portraits of

Laud Charles I Fairfax

Holland Hamilton Capel

Cromwell

(A Bibliography)

El verso “Tragicum Theatrum Actorum” es el más crítico, al sugerir que todos estos personajes han sido meras marionetas que interpretan su papel. Detrás de esa fachada probablemente encontraríamos la misma debilidad de Carlos I, que es incapaz de oponerse a una sentencia que a los ojos de todos los presentes es totalmente parcial y movida sólo por intereses políticos.

Hay un tercer ejemplo en *Eikon Basilike* de la teatralidad de Carlos I. Se podría considerar una puesta en escena por parte de Howe, quien concibe un poema en el que ella, después de aludir a todas estas fuentes históricas, ofrece su propia visión de la ejecución del rey.

Finding the way full of People
 Who had placed themselves upon the Theatre
 To behold the Tragedy
 He desired he might have *Room*
 Speech came from his mouth
 Historiography of open fields
 Mend the Printer's faults
 The place name and field name
 as thou doest them espy
 Centuries of compulsion and forced holding
 For the Author lies in Gaol
 and knows not why
 (*A Bibliography*)

apology
 of a cleric's
 pseudo-biographical
 forgery

Teniendo en cuenta la presentación visual, este poema podría estar constituido por dos partes: la primera, que ocuparía hasta “He desired he might have *Room*”, se caracteriza por su claridad: todos los versos siguen un patrón regular, con amplio espacio entre ellos que hace que la lectura sea clara y legible. La segunda parte comprendería desde “Speech came from his mouth” hasta el final y se caracterizaría por su mayor desorden, con versos superpuestos, o colocados en orden inverso a la dirección habitual de la lectura. La diferencia entre ambas partes también viene determinada por el contenido de cada una. La primera intenta dar respuesta a la pregunta de qué ocurrió y se caracteriza por su aparente objetividad, cualidades que habitualmente asociamos con la narración de hechos históricos. El texto cuenta la ejecución sin entrar en cuestiones relacionadas con las causas que realmente la motivaron, su trascendencia o la validez que este acto podría tener.

Esta primera parte se centra en los minutos previos a la ejecución, más concretamente en el instante en que el rey es llevado hacia el patíbulo en medio de una gran expectación: “Finding the way full of People / . . . He desired he might have *Room*”. Los ciudadanos se agolpan en torno suyo para contemplar un hecho sin precedentes en su historia y, mientras, el rey sólo desea un poco de espacio que le

permita acceder con dignidad hasta el entarimado donde protagonizará la última escena de su vida. Nuevamente aparece la comparación del patíbulo con el teatro: “Who had placed themselves upon the Theatre / to behold the *Tragedy*”.

Las coincidencias entre el patíbulo y un escenario teatral son evidentes: ambas estructuras son colocadas en lugares visibles a los que acude numeroso público para contemplar las escenas más variopintas. No obstante, la cruel realidad del patíbulo sobresale sobre el teatro. La escena aquí representada es única y su protagonista no volverá a repetirla al día siguiente.

La segunda parte quiere dar respuesta a por qué ocurrió la ejecución de Carlos I y para ello aborda diversas cuestiones como la Guerra Civil y el enfrentamiento del monarca con el Parlamento, la publicación de la controvertida obra *Eikon Basilike* y la dificultad para trazar quién fue realmente su autor, o la apología del rey realizada por un autor anónimo. Todas estas ideas se recogen en el poema en forma de voces que se entremezclan, se cruzan e incluso se silencian mutuamente, representando así las diversas actitudes que un mismo episodio despierta entre sus protagonistas y reflejando también la gran confusión que existe en torno a los verdaderos motivos que condujeron a la decapitación pública de Carlos I.

Esta parte comienza con una alusión al discurso pronunciado por el rey tras llegar al lugar de su ejecución: “Speech came from his mouth”. Este verso constituye la última referencia objetiva a los hechos acontecidos en el lugar. A partir de aquí aparecen multitud de voces superpuestas que intentan responder a una única pregunta: por qué ocurrió esta tragedia.

Una de esas voces hace alusión a la problemática existente con *Eikon Basilike*: “Mend the Printers faults”. La obra, impresa inicialmente en la forma que supuestamente concibió el monarca, fue sometida a numerosas modificaciones a

manos de sus enemigos quienes, con posterioridad, imprimieron nuevos ejemplares con el fin de desacreditar la figura del rey. Otra de esas voces refuerza la idea de que el verdadero autor de *Eikon Basilike* es Carlos I: “Historiography of open fields / . . . The place name and field name / . . . Centuries of compulsion and forced holding / For the Author lies in Gaol / . . . and knows not why”. Asimismo, insiste en la inocencia de Carlos I, aparentemente encarcelado sin razón aparente según este defensor.

El poema también hace referencia a John Gauden, el otro supuesto autor de *Eikon Basilike* (“A cleric’s forgery / of a pseudo-biographical / apology”), y más concretamente a su apropiación de la obra del rey con el propósito de convertirla en un mero testimonio de arrepentimiento final por parte del monarca. De hecho, la autoría de *Eikon Basilike* ha despertado y sigue despertando en la actualidad numerosas incógnitas.²³ De un lado están aquellos críticos y defensores del monarca que consideran a Carlos I como el único autor, mientras que ven en John Gauden a alguien que le pudo prestar un mero apoyo moral. El monarca habría elaborado esta obra a modo de legado póstumo con el fin de preservar sus pensamientos más íntimos y, sobre todo, para defenderse de las numerosas críticas que estaba recibiendo por parte de los miembros del Parlamento respecto al uso que como monarca estaba haciendo de su poder (Knachel 1966: xiii)

La otra posibilidad que ofrecen los historiadores es la de atribuir la autoría a John Gauden, que durante muchos años fue un estrecho colaborador y consejero del monarca. Su colaboración será ampliamente reconocida por Carlos II e incluso habrá personas influyentes de la sociedad de la época dispuestos a ofrecer su testimonio

²³ La problemática existente viene, no tanto por el apoyo de los distintos bandos, monárquicos y no monárquicos, a uno u otro autor sino por las variaciones estilísticas (giros, expresiones lingüísticas, caligrafía . . .) que aparecen a lo largo de toda la obra y que dificultan la posibilidad de conocer con exactitud qué autor está escondido tras el libro.

favorable hacia Gauden (Knachel 1966: xxvii-xviii): “At the Restoration, John Gauden, a writer who was also a bishop, claimed authorship. He was advanced to the see of Worcester in recognition of this service to the Crown, because Lord Clarendon and Charles II believed him” (*A Bibliography*). Muchos han sido los que han intentado dar respuesta a la cuestión, pero la perspectiva más conciliadora la tenemos en Francis Madan, que explica que tanto Carlos I como John Gauden pudieron intervenir directamente en la elaboración del libro:

Using his copy of the royal manuscript as a body of source material, Gauden began to compose a book of his own on the same subjects and finished it in May of 1648. . . .

Thus, *Eikon Basilike*, though actually written by Dr. John Gauden, was based on a core of material which the King had himself composed—and Gauden’s manuscript was read and corrected by the King before going to press. (en Knachel 1966: xxxi-xxxii)

Otros críticos, en cambio, creen firmemente que el único autor es Carlos I. Es el caso de Edward Almack, cuya obra *A Bibliography of the King’s Book; or, Eikon Basilike* ofrece a Howe la excusa perfecta para ahondar en cuestiones tan importantes, a la vez que complejas, como la elaboración de una bibliografía, las alteraciones editoriales que sufren los textos o la búsqueda del verdadero autor, todas ellas muy presentes en el texto de Howe, tal y como la autora pone de manifiesto en la introducción a su libro: “Here is a book called *A Bibliography of the King’s Book; or Eikon Basilike*. Edward Almack meant to describe each material edition, but the vexed question of authorship keep intruding itself” (*A Bibliography*).

Siguiendo con el análisis del poema, se observa cómo los versos situados en sentido inverso al resto del texto, “All the Civil War Authorities / Signed ^W King in

profile / to the fight”, recogen los acontecimientos previos a la detención del rey en los que tuvieron lugar diversos enfrentamientos armados entre las tropas que representaban a los miembros del Parlamento y las del rey, cuya derrota conduciría finalmente al encarcelamiento del monarca y a su posterior ejecución. Esto supuso una guerra civil en la que el pueblo permaneció al margen de una lucha de poderes desencadenada por los parlamentarios descontentos ante las actuaciones de un rey que defendería su condición absolutista hasta el final.

Otro aspecto en el que se incide, y para el que Howe también se apoya en fuentes históricas, es la imagen de Carlos I como mártir. Precisamente, su descripción del rey en este poema –“The King kneeling / Old raggs about him / All those apophthegms / Civil and Sacred / torn among fragments”– coincide con la ilustración que aparece en la portada de la primera edición de *Eikon Basilike* en la que se presenta a Carlos I en una actitud cargada de religiosidad.

**This still house
An unbeaten way
My self and words
The King kneeling
Old raggs about him
All those apopthegms
Civil and Sacred
torn among fragments
Emblems gold and lead**

(A Bibliography)

Del mismo modo que hace con Cordelia, Howe introduce al rey Lear mediante el fragmento de la obra que le ha hecho más popular: el momento de la prueba, aquel en el que Lear se enfrenta a su hija pequeña y le pide que ratifique su amor hacia él a

cambio de una parte de su reino. La respuesta de Cordelia ya se conoce y la de Lear también. Destierra a su hija del reino y la deja desamparada económica y emocionalmente. Aquí se halla el rey orgulloso de Shakespeare que luego será traicionado por sus otras hijas. Sin embargo, la imagen que se proporciona de Lear en *Defenestration* no tiene mucho que ver con la de ese rey. Tras la presentación anterior, la autora llama la atención sobre el tema de la traición y cómo afecta este suceso al rey. Para ello se fijará en dos características concretas del personaje: su descenso a la locura y su decadencia física.

La primera de estas características queda bien reflejada en el siguiente poema:

giggling in a whistling wind
unbonneted he runs

hrr
hrru
hurry
hare
haloo
cry Whoop
and cry Spy!

pauses measures feet in syllables caesura Copemicus
the sun
is a cloud
of dust.

has his children brought him to this pass?
Whowe

arowly sleet
bale the sea
out and in
stormstil stormstil
shuttle and whiz

(*Defenestration* 88)

En él se construye una especie de escalera con los versos que recuerda el descenso hacia el mundo de la locura que vive Lear, así como las representaciones propias de una historia gráfica. Me refiero al hecho de que, habitualmente en un cómic u otro tipo de novela gráfica, cuando un personaje grita se suele dibujar en su bocadillo una palabra que se alarga y va duplicando sus grafías. Algo similar ocurre en el poema de

Howe mediante el empleo de expresiones que son formalmente similares: “hrr / hrru / hurry / hare / haloo / cry Whoop / and cry Spy!”. La voz poética pregunta de una manera retórica “has his children brought him to this pass?”, dado que ya el lector es consciente de que Lear ha entrado en un estado de deterioro físico y mental a raíz de la traición de sus dos hijas mayores.

Desprovisto de su poder, de sus soldados y de su dinero, Lear se convierte en una figura patética, un anciano vagabundo del que los que lo encuentran sienten lástima. Este otro poema lo describe como un anciano derrotado, totalmente abatido, que se siente mínimamente ilusionado cuando ve llegar las tropas del marido de su hija Cordelia que vienen a rescatarlo, “= father revived waking when / nickname Hero men take pity”.
 Hero men take pity”.

heroine in ass-skin
 mouthing O Helpful
 = father revived waking when
 nickname Hero men take pity spittle speak

only nonsense
 my bleeding foot
 I am maria wainscotted

cap o' rushes tatter-coat
 common as sal salt sally
 S (golden) no huge a tiny
 bellowing augury

NEMESIS singing from cask
 turnspit scullion the apples pick them Transformation
 wax forehead ash
 shoe fits monkey-face oh hmm
 It grows dark The shoe fits She stays a long something
 Lent is where she lives shalbe shalbe
 loving like salt (value of salt)

(Defenestration 86)

Un hombre que causaba admiración, incluso miedo a los que le rodeaban, ahora sólo inspira pena. Esta imagen queda reforzada mediante expresiones como “spittle” o “speak // only nonsense”, que aluden a cómo Lear apenas es consciente de dónde se halla o de quién es realmente. Destaca el hecho de que en el poema no se

identifica a este personaje por su nombre propio sino que se emplea la expresión “father”. Anteriormente Cordelia era conocida por ser la hija de Lear. Ahora hay una inversión de papeles. Lear pasa a ser conocido por ser el padre de Cordelia.

La misma escena del rescate se repite en la obra “God’s Spies”, con la diferencia de que ahora es un monólogo y es Cordelia quien habla. Ésta se dirige a su padre, con quien se vuelve a encontrar tras el exilio forzoso al que se vio sometida, y le dice que no tema nada, que ella ha venido a salvarlo, mostrando su lealtad pese a todos los acontecimientos anteriores. Sin embargo, las tropas que Cordelia lidera son derrotadas y tanto padre como hija son apresados: “We will leave the stage as prisoners”. El uso de la palabra “stage” recuerda al lector de manera deliberada que los acontecimientos que lee son ficción y que, por tanto, no tienen correspondencia con ningún hecho real.

King Lear asleep.
King Lear awakened by his daughter Cordelia.
(Softly, with flashing eyes):
Don’t be afraid. Don’t be afraid.
We will leave the stage as prisoners (Pause)
In the bonds of—(Pause)
childhood. (Pause)
Let those who are gone rest—let them rest.
Haphazardly they lie—there—on the bottom—
tangle and seaweed—grinding their teeth.

(Defenestration 110)

Howe ofrece una nueva percepción de la historia de Cordelia en la que este personaje toma las riendas de su propia historia. Tal es así que, aunque Cordelia se dirige a Lear, éste no tiene voz en la obra. Su presencia se limita a un simple nombre que Cordelia emplea, poniendo a Lear en la misma posición que anteriormente tenía ella. La figura femenina pasa a ocupar así el lugar de los fuertes mientras la masculina pasa a ser la parte débil de la historia.

Esta idea queda reafirmada en el siguiente poema, en que la descripción de

Lear no es precisamente la del rey orgulloso sino la de un anciano en los umbrales de su decadencia. Lear es retratado como un hombre cansado y con un aspecto físico deplorable: “LEAR / leans on his lance he / has holes instead of eyes / blind (folded) / bare (footed) / nuclear (hooded)”. Se resalta su decadencia, la forma en que ha descendido desde el pináculo de su grandeza a la más absoluta miseria y pobreza, tanto física como económica (Rosenberg 1972: 207-216; Muir 1982: 23-35):

There are nets on the hills
 we have traveled all night
 images of flying off
 recreant
 of revolt
 recreant
 leaving home constantly
 swim in great schools
 shoals
 in colonial core (wick inlet and low light)
 L E A R
 leans on his lance he
 has holes instead of eyes
 blind (folded)
 bare (footed)
 nuclear (hooded)
 w i n d b r i d l e d
 for how or to who

(*Defenestration* 89)

La imagen que ofrece el rey es la de un ser a las puertas de la muerte. Apoyado en su lanza, el último elemento que conserva de un poder que ya no existe, en sus cuencas oculares sólo hay vacío, no queda vida, no existe orgullo. Su piel arrugada, desprovisto de ropa y cubierto por una capucha, es la imagen de un mendigo, un rey que ha perdido todo y que ahora ha de buscar la compasión de su hija a la que humilló y de las personas que le son fieles a ésta. Lear representa al hombre abandonado por todos y sin posibilidad de cambiar esa situación. Es la

imagen de la derrota, del hombre sin presente ni futuro. No hay elementos positivos en el rey, ni siquiera la capacidad de decisión. En todos los ejemplos analizados es la hija quien toma la iniciativa, se acerca y lo perdona. La figura más débil es, pues, la que toma el relevo, mientras que el ser que representa el patriarcado pasa a un segundo plano.

5.3. Los “otros” personajes masculinos

El epígrafe que he escogido para este apartado puede resultar curioso pero me ha parecido el modo más adecuado de describir a ciertos personajes masculinos que encontramos en la obra de Howe. En muchas ocasiones la autora ha utilizado el término “the other” para hablar de cómo la figura femenina es tratada por la historia en general y por la literatura en particular (Grant 2008: 160, 162, 165). Inspirándome en esa idea, he utilizado el término de los “otros” para referirme a ese grupo de personajes masculinos que han recibido un trato discriminatorio similar al de las mujeres. En este grupo destacan figuras representativas de varios ámbitos de la cultura y la religión como Hope Atherton, Charles Sanders Peirce o Jonathan Edwards.

En los poemas de Howe hay muy pocos personajes individuales que se identifique con nombre y apellidos. La autora tiende más a la generalización, a que los personajes puedan asociarse con cualquier individuo que haya participado de los hechos que se describen. No obstante, hay personajes que adquieren protagonismo, como los tres mencionados en el párrafo anterior. Se trata de individuos que por una razón u otra han sido excluidos de la corriente social y han sufrido algún tipo de marginación. Así, por ejemplo, después de su encuentro con los nativos americanos,

Hope Atherton es desacreditado por su comunidad, que considera que está loco dado que su historia parece más fantasía que realidad; Charles Sanders Peirce es expulsado de la vida académica tras iniciar un romance con una mujer europea mientras tramitaba el divorcio con su primera esposa; y Jonathan Edwards, pese a ser un miembro respetado de su comunidad, presenta un comportamiento totalmente atípico, cubriendo sus ropas de pequeños fragmentos de papel que le sirven para recordar sus pensamientos.

En los poemas se refleja siempre el choque existente entre dos versiones de la misma historia: la oficial y la, llamémosla, “extraoficial”. Detrás de la historia que transmiten las crónicas hay otra donde cabe de todo, desde intrigas políticas hasta un deseo de silenciar lo que incomoda. Atherton, Edwards y Peirce son de las pocas figuras masculinas que reciben un trato positivo. Howe quiere rescatarlas y darles el protagonismo que se les negó en su momento. Se trata de individuos marginados, silenciados por la sociedad, apartados de la corriente de pensamiento dominante que se mueven impulsados por su deseo de conseguir unas metas aparentemente imposibles y volcados, además, en el anonimato de quienes viven en la marginación social e ideológica.

Las crónicas históricas proporcionan una visión parcial de estos personajes que no siempre puede corresponderse con la verdad. Frente a ello, la autora ofrece una mirada nueva del pasado a través de un acercamiento muy personal, tan válido como el que aparece en los libros de historia. Esta idea puede resumirse en la siguiente cita de Elizabeth Wesseling, cuyas palabras encajan a la perfección con las intenciones de Howe:

Alternate histories are inspired by the notion that any given historical situation implies a plethora of divergent possibilities that far exceed the

possibilities which happened to have been realized. From this point of view, the progress of history appears as a tragic waste, not merely of human lives, but of options and opportunities in general Alternate histories can be regarded as attempts to recuperate some of these losses. (1991: 100)

5.3.1. Hope Atherton

Hope Atherton es un buen ejemplo de cómo se identifica a algunos personajes masculinos con los femeninos y se les da un trato igualmente positivo. La autora utiliza la figura de un hombre que ha sido marginado y humillado, del mismo modo en que la historia y la literatura suelen retratar a la mujer. Atherton es uno de los pocos personajes masculinos que se convierte en protagonista y ello también puede deberse a una cuestión geográfica. Como mostraré en el apartado 5.4, para Howe la historia es algo muy personal. Los lugares que escoge, los personajes o los hechos históricos que menciona guardan una estrecha relación con su familia y los orígenes mismos de la autora, que siempre ha sentido la necesidad de explorar su identidad tanto paterna (América) como materna (Irlanda). Hope Atherton es un personaje que se encuadra bien en estos parámetros ya que nace y vive en Hatfield, una pequeña ciudad del estado de Massachusetts, no muy lejos de donde nace Howe. Y es que, como intentaré demostrar a lo largo de este capítulo, una buena parte de los hechos y personajes que aparecen en la obra de Howe tienen relación con la historia de dicho estado.²⁴

El nombre del personaje —Hope— es ambiguo, como se refleja al comienzo del libro: “In our culture Hope is a name we give women. Signifying desire, trust, promise, does her name prophetically engender pacification of the feminine? Pre-

²⁴ La única excepción es *Federalist 10*, que se centra en Pennsylvania. Pero ésta es también una cuestión familiar, ya que un antepasado de Howe, su bisabuelo por parte de padre, fue obispo episcopaliano de Pennsylvania, con lo que una vez más vemos el interés de la autora por conocer los orígenes de su familia, en este caso paterna.

revolution Americans viewed America as the land of Hope” (*Singularities* 4). Haciendo uso de la ambigüedad existente en el término, la autora emplea un personaje masculino que encarna todos los estereotipos relacionados con la figura femenina, desde el silencio hasta la propia alienación y el destierro de una comunidad, lo que pone de manifiesto la marginalización a la que ha sido sometida la mujer a lo largo de la historia. Al mismo tiempo, Howe presenta a un personaje poco conocido. Como ministro de una pequeña zona, la aventura de Hope Atherton no pasó de considerarse una de las muchas anécdotas que sufrieron los colonos al llegar al nuevo continente. No obstante, la autora saca al personaje de ese silencio al convertirlo en protagonista.

Hope Atherton fue el primer ministro congregacionista de Hatfield. Atherton acompañaba a las tropas que participaron en la batalla de Peskecompscutt (conocida también como la batalla de Turner’s Falls o “Falls Fight”) el 19 de mayo de 1676, cuando se enfrentaron tropas de las colonias contra miembros de las tribus nativas americanas. Durante la batalla Atherton se perdió en el bosque y se alejó de los soldados a los que acompañaba. Cuando intentó rendirse ante los nativos, estos huyeron despavoridos porque lo consideraban la encarnación del dios de los cristianos. Tras regresar a su comunidad Atherton explica su experiencia a través de una carta. Sin embargo, nadie cree su historia y acaba apartado de su comunidad, muriendo en la pobreza más absoluta (Howard 2006: 16).

Hope Atherton aparece por primera vez en la obra de Howe en 1987, como protagonista del libro *Articulation of Sound Forms in Time*. Este protagonismo viene marcado desde las primeras páginas, donde se reproduce literalmente una carta escrita por el reverendo Stephen Williams dirigida al entonces presidente del Yale College, Ezra Stiles, en la que da cuenta de quién es Atherton. Williams ofrece

información sobre los hechos acaecidos a este ministro de la iglesia en la batalla contra los nativos americanos. La inclusión de esta carta proporciona rigor histórico a la narración. La carta es real y los personajes que en ella se cita también.²⁵

La segunda ocasión en la que se menciona a Hope es en *Singularities*, una antología del año 1989 que recoge de nuevo los poemas incluidos en *Articulation of Sound Forms in Time*. En *Singularities* aparece una importante novedad con respecto al libro anterior: la introducción de una sección identificada con el número “1” y el título “The Falls Fight” (*Singularities* 3-4). Se trata de una sección en prosa en la que se hace una breve descripción de los hechos acaecidos en el campamento indio de Pocomtuck el 19 de mayo de 1676 en la batalla de “Falls Fight”:

“The colonial troops continued on their walk until they happened on an unguarded Nipmunk, Squakeag, Pokomtuck, or Mahican camp. This they immediately attacked by firing into the wigwams. Wakened from sleep the frightened inhabitants thought they were being raided by Mohawks. . . . some in their surprise ran directly to the river, and were drowned: others betook themselves to their bark canoes, and having in their confusion forgot their paddles, were hurried down the falls and dashed against the rock. In this action the enemy by their own confession, lost 300, women and children included.”

What the historian doesn't say is that most of the dead were women and children. (*Singularities* 3)

Por la presentación, esta descripción podría pertenecer a cualquier libro de historia. La autora enfatiza la verosimilitud de los acontecimientos que describe y su

²⁵ Esta carta aparece reproducida en algunos libros sobre la historia del condado de Hatfield tales como *212th Anniversary of the Indian Attack on Hatfield, and Field-day of the Pocomtuck Valley Memorial Association, at Hatfield, Massachusetts*, donde se halla también una reproducción de la carta que Hope Atherton escribió después de este incidente, y que ha servido como testimonio histórico de dichos acontecimientos.

trascendencia. Sin embargo, hay un detalle que el lector no debe pasar por alto y es que Hope no es el protagonista de los hechos. Su presencia tan sólo viene dada por un pequeño fragmento extraído de una fuente histórica, lo que se pone de manifiesto mediante el uso de las comillas: “The Reverend Hope Atherton, minister of the Gospel, at Hatfield, a gentleman of publick spirit, accompanied the army” (*Singularities* 5). Este texto está tomado de la obra de J. Farmer y J.B. Moore *Collections, Topographical, Historical & Biographical, Relating Principally to New Hampshire* y se localiza en la página 288.

Howe posiciona dicho texto estratégicamente en medio de los dos fragmentos alusivos a la historia de esta batalla. El primero constituye una introducción histórica de los hechos que provocan el ataque, y el segundo describe la batalla en mayor detalle. El fragmento sobre Hope queda localizado entre ambos, separado de la historia que se describe, marcando así el papel de este personaje en unos hechos por los que apenas es recordado, ya que hay pocas fuentes históricas que aluden a este episodio y casi siempre son aquellas más inmersas en la historia local, donde se recogen las anécdotas y los sucesos más llamativos relacionados con la guerra. Howe vuelve a introducir la frase tomada de la obra de Farmer y Moore hacia el final de la página, a modo de cierre o conclusión.

La última ocasión en la que Hope Atherton aparece en la producción de Howe es en *Souls of the Labadie Tract*. Al comienzo de la sección “Personal Narratives” podemos leer lo siguiente:

On May, 1676 the Reverend Hope Atherton and Steven Williams along with 160 members of a local militia, marched out into nature from Hatfield, Massachusetts, on a botched expedition against neighbouring Sqakeog, Nipmunk, Pocumtuck, and Mahican tribes before the land was subdued. I found their narratives in George Sheldon's *A History of*

Deerfield, published in 1895 by the Pocumtuck Valley. (*Souls* 13)

Frente a los libros de historia que habitualmente sitúan a Stephen Williams como único protagonista de este episodio, la autora antepone a Hope Atherton y lo equipara en protagonismo con Williams. Howe revela, además, la fuente que le ha servido de inspiración para componer sus poemas sobre Hope –*A History of Deerfield*, de George Sheldon– una posibilidad que ya había sido apuntada con anterioridad por algunos críticos (Frost 2003: 121).

En estos libros, Howe convierte en protagonista a un personaje al que sólo menciona en dos o tres ocasiones. Esta estrategia es muy frecuente observarla cuando introduce a personajes femeninos como Stella y Cordelia y también se aplica a Hope. Dicha estrategia, que denomino del “protagonista ausente”, presenta tres aspectos fundamentales. En primer lugar, en el título de la sección correspondiente siempre se menciona al personaje en cuestión: por ejemplo, “Book of Stella”, “Book of Cordelia” o, en la ocasión que nos ocupa, “Hope Atherton’s Wanderings” (*Singularities* 6). En segundo lugar, encontramos con frecuencia dentro de los poemas, como olvidadas estratégicamente, referencias específicas al personaje tales como: “Mr Atherton’s story Hope Atherton” (*Singularities* 6) o “Deep water / he must have crossed over” (*Singularities* 7).²⁶ En tercer lugar, aparece también una breve descripción del personaje donde se resalta alguna característica relevante: en este caso, el peculiar aspecto que Hope presenta ante los que lo contemplan, “The figure of a far-off Wanderer / Grave face of bronze or brass / Grass and weeds cover the face” (*Singularities* 12). La palabra “Wanderer” hace especial hincapié en la sensación de aislamiento que transmite el personaje, que no conoce bien a dónde va,

²⁶ Este último verso coincide precisamente con un fragmento del libro de Sheldon que mencionábamos con anterioridad: “The ‘deep waters’ above mentioned were probably the Deerfield river, which he must have crossed” (Sheldon 1895: 169).

así como el deterioro físico y mental del que ha contemplado los horrores de la batalla, todo él cubierto de mugre, lodo y ramas de los árboles.

El resto de los poemas de “Hope Atherton’s Wanderings” gira en torno a otra historia que transcurre paralela a la de Hope. El mismo lugar, la misma fecha y la misma batalla, pero el personaje principal es ahora un joven de dieciséis años, Jonathan Wells, que sufre una experiencia parecida a la de Hope, el protagonista ausente de esta historia. La autora proporciona pistas al lector para que profundice en los hechos y las lecturas y sea quien descubra la presencia de Hope a través de ellos.

La inclusión de la historia de Wells responde también a otros motivos. El relato de Hope Atherton se limita a una carta, un sermón en que le explica a los miembros de su comunidad los hechos más notorios de su aventura. Wells, sin embargo, proporciona una narración más detallada en la que hay detalles relativos a la naturaleza, las costumbres de los nativos o la geografía del lugar. Usar a Wells para hablar sobre Hope resulta muy interesante. Wells, casi un niño, tiene una experiencia muy parecida a la del ministro y su historia es recogida por gran parte de las crónicas del momento. Ambos personajes sufren la experiencia de la lucha, el peligro del bosque y la vuelta a la civilización. Pero Hope, ministro de Hatfield y personaje conocido de su comunidad, es marginado por la Historia, condenado casi al silencio. Como él, muchas otras figuras, especialmente femeninas, sufren un silencio similar.

La poesía de Howe se caracteriza porque en ella tienen cabida multitud de elementos poco habituales en este género. De hecho, los poemas que se incluyen en la sección “Hope Atherton’s Wanderings” pueden considerarse entre los más complejos de esta escritora. Dado el modo en el que están estructurados es posible que el lector más inexperto los catalogue de herméticos y hasta de ilegibles. Sin embargo, creo que el propósito de la autora es llamar la atención sobre el modo en

que se construye la historia, demostrando que los hechos históricos son confusos y difíciles de determinar, sobre todo cuando se trata de un personaje aislado o marginado de la misma por no ofrecer credibilidad. Howe rompe totalmente las estructuras sintácticas y opta por la máxima fragmentación, componiendo la mayor parte de los versos de trozos extraídos del libro *A History of Deerfield*, como puede comprobarse en este ejemplo:

Prest try to set after grandmother
revived by and laid down left ly
little distant each other and fro
Saw digression hobbling driftwood
forage two rotted beans & etc.
Redy to faint slaughter story so
Gone and signal through deep water
Mr. Atherton's story Hope Atherton
(Singularities 7)

Algunas de las palabras de este poema se corresponden con los siguientes fragmentos del libro de Sheldon:

Mr. W. grew faint, & once when ye indians prest him, he was near fainting away, but by eating a nutmeg (which his grandmother gave him as he was going out) he was revived. He tyed his horse and laid down again . . . and finding two great trees yt had been left by ye flood lying at a little distance from each other & covered over wth rubbish, he crept in betwixt them & within a little while heard a running to & fro in ye swamp, but saw nothing.

A digression from the narrative, but not to be skipped . . . found two rotten beans in ye meadows where y^e indians had thrashed ye beans, & two blew birds' eggs, wch was all ye provision he had till he got home.
(en Sheldon 1895: 162-165; el subrayado es mío)

Howe construye varios collages en los que usa fragmentos de textos ajenos

junto a los suyos propios. No hay continuidad en la composición ni en la presentación, por lo que el lector puede llegar a sentirse perdido. No obstante, ese es precisamente el propósito que se persigue. La autora no quiere ofrecer una nueva versión de la historia (para este fin ya están las narraciones de Sheldon y otros historiadores). Lo que se busca es reflejar a través de la forma de los poemas la confusión que Hope sufrió y lo difícil que es transcribir su historia a través de los relatos históricos existentes. Hay muchas voces, muchos testimonios, muchas versiones de un mismo hecho, tantas que ni el propio protagonista es capaz de describir con exactitud lo que ocurrió. De ahí que la expresión “Wanderings” que da título a la sección resulte muy apropiada, ya que el lector también vaga, pasea, perdido por los poemas, sin saber qué rumbo coger.

5.3.2. Charles Sanders Peirce

Como señalan Kornelia Freitag y Katharina Vester, en *Pierce-Arrow* “we encounter a male figure who shares the female fate of effectively having been shut off from prevailing discourse, in his case from that of the nineteenth century American Academia” (2008: 44). Charles Sanders Peirce es oriundo de Massachusetts. Hay dos elementos de su biografía que Howe destaca de manera especial: por un lado, la marginación a la que es sometido por parte del mundo académico, hasta el punto de que pierde su puesto de profesor. Dicha situación está motivada por cuestiones estrictamente sociales, sobre todo por el hecho de que Peirce no se ajusta a la hipocresía reinante en la sociedad de su época:

It is more likely that Peirce lost his academic position and his government appointment primarily because the lecturer in logic from a

privileged upper-class background (mother -Sarah Hunt Mills, the daughter of Senator Elijah Hunt Mills . . . distinguished foreign service career) flouted conventions of genteel scholarly decorum among the American learned by openly living with a European woman of uncertain background at the same time he was married to (although separated from) his first (recent rumor says second wife, Marriet Melusina (Zia) Fay Pierce. . . . If Peirce had kept this love affair quiet it might have been tolerated in the academy and the Survey, but in 1881 he began divorce proceedings against his first wife for desertion. (*Pierce* 9)

El otro aspecto que se destaca de la vida de Peirce es su relación con Juliette, un ejemplo de cómo un hombre y una mujer pueden entablar un vínculo basado en el respeto mutuo. Juliette colabora con Peirce en su trabajo y su relación rompe con el modelo patriarcal de subyugación de la figura femenina por parte del hombre. En *Pierce-Arrow* se incluye un poema inspirado en uno de los manuscritos de Peirce que corresponde a los últimos días de su vida. Su mujer lo acompaña y se encarga de ayudarlo a dejar constancia de sus pensamientos, a completar sus escritos en unos momentos en los que la enfermedad está haciendo estragos en él.

Howe introduce la figura de Peirce de un modo similar a lo que hiciera con Cordelia. La autora presenta dos proyecciones del personaje: una objetiva y otra subjetiva. La primera se halla en la parte del libro titulada “Arisbe” (*Pierce* 5-22). Se trata de un segmento en prosa donde se emplean fragmentos tomados de todo tipo de fuentes históricas, particularmente de los manuscritos de Peirce, y se hace un recorrido por los momentos más importantes de su vida. Howe parece querer sacar así a este autor del silencio en el que lo ha sumido la historia, ya que, aparte de los estudiosos de la filosofía, son pocos los que conocen su vida y obra. Estas secciones en prosa, como vengo sosteniendo a lo largo de mi tesis, son parte igualmente de la obra poética y como tal han de ser tratadas, dado que estamos ante una escritora que

gusta de jugar con las formas tradicionales, renovándolas y dándoles un nuevo enfoque. *Pierce-Arrow* también plantea varios aspectos que son una constante en la producción de Howe. Me refiero al hecho de que vida y obra van unidas en la descripción de un personaje. Pese al interés de la autora por la obra de Peirce y sus peculiaridades, la mayor parte de los poemas giran en torno a la vida del excéntrico filósofo. Se lo retrata como un hombre inteligente, orgulloso de su trabajo y fiel a sus principios pero a quien sus colegas apartan de la vida académica a causa de su relación y posterior matrimonio con Juliette.

Una proyección más subjetiva la constituyen los textos que nos ofrecen otro punto de vista sobre el personaje. Por un lado se introduce la visión que otras personas tienen de Peirce. Una de ellas es la del filósofo George Santayana:

GEORGE SANTAYANA: Seventy is a nice age. I suppose one is influenced without knowing it. . . . When I was young I was influenced by Percy.

BRUNO LIND: (blankly) Percy? (*Charles Peirce. I had never heard the name pronounced in that manner.*)

GEORGE SANTAYANA: Don't you know him, the pragmatist? Well, nobody could hire him. He was a drunkard. But when he was sober! I heard some of his lectures. I remember particularly an illustration he used—a thermometer. It's a dynamic symbol—anything telling you quantity. That of course fits in with my system. I distinguish between the dynamic side of nature and all the imaginative or symbolic side, which is ideas.

(*Pierce* 118)

Tal y como nos indica Howe, este texto es un fragmento del libro de Bruno Lind *Vagabond Scholar: A Venture into the Privacy of George Santayana* (*Pierce xi*). En

él, Santayana define a Peirce como un individuo peculiar dotado de una gran capacidad intelectual pero a quien se ha vetado la posibilidad de trabajar debido a su alcoholismo. Howe muestra la decadencia del autor, quien se ve relegado a la privacidad más absoluta lejos de la universidad.

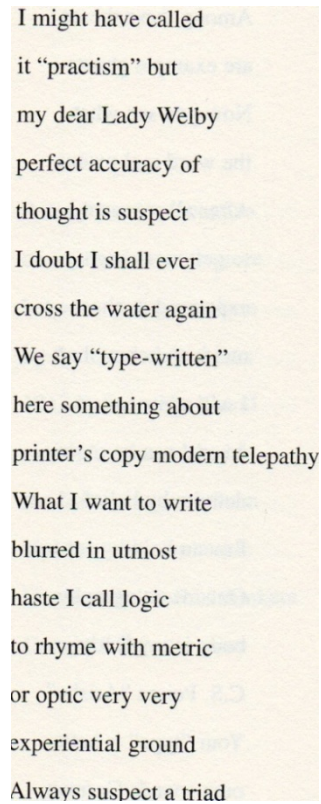
Una representación más positiva se incluye en el siguiente poema, en que la voz poética incide en el hecho de que Peirce no ha sido el único genio a quien se ha negado la entrada al mundo académico. El texto presenta así la idea de la marginación, al tiempo que parece defender esa situación como condición necesaria para tener una mínima libertad de expresión: “a penalty / paid for safety” (*Pierce* 51). El poema recuerda a un artículo de opinión de los que podrían encontrarse en cualquier periódico, una característica que se acentúa por ese “*Commentary*” escrito en cursiva al final del mismo:

C.S. Peirce is not the only
example other masterminds
knocked at academic portals
and were refused entry but
they are the obituaries a penalty
paid for safety for grammar
for scripture for Ockham time
and motion do not have the
same definition—*Commentary*

(*Pierce* 51)

Por otra parte, la autora da a Peirce la posibilidad de hablar a través de su poesía. En el libro hallamos varios ejemplos que nos hacen sentir como si el propio Peirce se estuviese expresando a través de ellos, restableciéndosele así la voz que la

historia le arrebató. Un ejemplo muy significativo es el siguiente poema, constituido por fragmentos de los manuscritos de este filósofo y la creatividad propia de la autora:



I might have called
it “practism” but
my dear Lady Welby
perfect accuracy of
thought is suspect
I doubt I shall ever
cross the water again
We say “type-written”
here something about
printer’s copy modern telepathy
What I want to write
blurred in utmost
haste I call logic
to rhyme with metric
or optic very very
experiential ground
Always suspect a triad

(*Pierce* 81)

En el poema se emplea la primera persona. Al comienzo, hay una referencia a las teorías filosóficas de Peirce y a su elección del término “practism”. Estos versos corresponden a un fragmento literal de una carta escrita por Peirce el 1 de diciembre de 1903 (Peirce 1958: 381) cuya destinataria es una mujer identificada como “Lady Welby”. Por otra parte, Howe cita lo que también podría ser un fragmento de esa correspondencia, “I doubt I shall ever / cross the water again”, donde alude a las visitas que Peirce realizó a Europa a lo largo de su vida (Nubiola y Barrena 2009: 3-5). “We say ‘type-written’” es un ejemplo de cómo este autor gustaba de jugar con los términos e incluso inventarse algunos cuando éstos no existen para designar los

conceptos de su investigación (Hartshorne y Weiss 1974: 275). Este y otros ejemplos muestran a Peirce como un individuo atípico y no siempre comprendido por su sociedad. Para unos es un genio, mientras que para otros no pasa de ser un bohemio borracho al que excluirán del mundo académico.

En *Pierce-Arrow*, Peirce comparte protagonismo con una serie de autores y críticos británicos tales como George Meredith, Charles Algernon Swinburne, Thomas Watts-Dutton, Charles Dickens, Arthur Symons y el filósofo alemán Edmund Husserl, así como un supuesto coleccionista de bolígrafos pertenecientes a personajes famosos, “Mr Edward Brooks of Minneapolis” (*Pierce* 120). Howe abandona su periodo histórico favorito –la etapa colonial– para llevar al lector a finales del siglo XIX y los albores del XX.

La información que se ofrece sobre estos personajes es muy similar a la que se da sobre Peirce; es decir, la autora se centra especialmente en temas de carácter biográfico tales como circunstancias relativas a matrimonios, divorcios, cambios en los hábitos de vida, comportamientos sociales, etc. También se juega con los vínculos personales que hay entre estos escritores. George Meredith, por ejemplo, es yerno de Thomas Peacock y el nexo común entre ellos es la hija de éste: Mary Ellen Meredith, primera esposa de Meredith. Uno de los poemas habla de cómo la mala relación del matrimonio se proyecta sobre una obra de Meredith altamente autobiográfica, *Modern Love* (*Pierce* 34). Mary Ellen también es protagonista de otro poema en el que Howe relaciona su recuerdo con el legado de su padre (*Pierce* 100).

Estos ejemplos muestran cómo la obra de Meredith y la de Peacock están marcadas por sus propias vidas y que no es posible concebir la una sin la otra, tal y como le sucede a la autora (una cuestión que estudiaré con mayor detalle en el apartado 5.4). Algo similar ocurre con Charles Algernon Swinburne y Thomas Watts-

Dunton. Ambos mantienen una gran amistad hasta el día de su muerte. De Swinburne, se nos dice que murió justo un mes antes que Meredith. De Peacock se presenta una curiosa anécdota que ocurre semanas antes de su muerte. Un incendio destruye el techo de su dormitorio y el escritor es trasladado a su biblioteca para más seguridad: “He would not leave his books / and lay ill for a few weeks / until he died 23 January 1866” (*Pierce* 61).

Las obras de estos escritores les hicieron famosos pero sus vidas los muestran como hombres peculiares, atípicos, muy parecidos al propio Peirce. Considero que ésta es la clave para entender la presencia de estos personajes en un libro inspirado en Peirce. Muchos de los poemas son fragmentos que están conectados a veces sin razón aparente. Pero, en esta ocasión, además, se persigue un propósito muy claro: se quiere poner de manifiesto la hipocresía existente en la sociedad americana de finales del siglo XIX. Muchos de los autores británicos citados se casaron, se divorciaron, se volvieron a casar y tuvieron comportamientos del todo atípicos. Sin embargo, son tratados como genios, su obra y su posición académica son respetadas y conservadas intactas hasta el día de su muerte. Mientras tanto, Peirce, ajustándose a los mismos parámetros que ellos, es marginado, expulsado de la academia y tratado como un maldito porque inicia una relación amorosa considerada ilícita por la sociedad de su época.

5.3.3. Jonathan Edwards

El otro personaje masculino que recibe un trato positivo es el ministro puritano Jonathan Edwards. Howe menciona a Edwards en su ensayo *The Birthmark*, donde hace un recorrido por la historia de las colonias acompañado de sus reflexiones personales. Años más tarde, la autora recupera este personaje, por el que

muestra una gran admiración, en *Souls of the Labadie Tract*. Al inicio de esta obra, Edwards protagoniza un fragmento en prosa que muestra una faceta de su personalidad que le hace merecedor de estar entre los “otros”:

Jonathan Edwards traveled alone on horseback from parish to parish. . . . As an idea occurred to him, he pinned a small piece of paper on his clothes, fixing in his mind an association between the location of the paper and the particular insight. On his return home, he unpinned each slip and wrote down its associated thought according to location. (*Souls* 9)

Edwards aparece como un hombre inteligente pero extravagante (Veinstein y Looby 2012: 281-284). Resulta cuanto menos llamativa la imagen del ministro montado a caballo con todos esos papelitos colgando de sus ropas. Para muchos, esa es la imagen de un loco, mientras que Howe enfatiza la genialidad del personaje, que es capaz de establecer la relación entre cada papelito y la idea que tiene que recordarle de acuerdo con su posición: “Poetry is love for the felt fact stated in sharpest, most agile and detailed lyric terms. Words give clothing to hide our nakedness. I love to imagine this gaunt and solitary traveler covered in scraps, riding through the woods and fields of Massachussets and Connecticut” (*Souls* 9).

El resto de las referencias que contiene esta obra ya no son sobre Edwards sino sobre su esposa, Sarah Pierpont Edwards. A ella está dedicada la última sección, “Fragment of the Wedding Dress of Sarah Pierpont Edwards”. Fiel a su línea de confrontar al lector con materiales no textuales dentro de los libros, Howe incluye una reproducción gráfica de un fragmento de ese vestido. Una nieta de Sarah lo guardó como una reliquia familiar y en la actualidad se conserva un pequeño trozo en la Beinecke Rare Book and Manuscript Library. Asimismo, esta sección constituye

una perfecta carta de presentación de Jonathan Edwards. Como decíamos, éste se cuelga trozos de papel para recordar sus ideas y Howe lo imita utilizando multitud de fragmentos desperdigados por las páginas al modo que Edwards lo hacía en sus ropas. Unos recuerdan páginas de libros dobladas, otros son prácticamente ilegibles. Algunos permiten trazar la asociación con Edwards, como el siguiente poema:

A bill to Rev. Sir
from Boston, January 26, 17
for silver buckles, white glov
and a lute string.
Indians at Stockbridge
(Souls 118)

En él se hace alusión a un trozo de papel que Edwards guarda, uno de esos muchos fragmentos que usa y al que posteriormente le da una nueva utilidad. Como señala Marsden:

Five months later Jonathan travelled to New Haven where he and Sarah were married on Friday, July 28, 1727. . . . Years later, in Stockbridge, Jonathan wrote part of a sermon to the Indians on a scrap of paper he apparently had saved for years. It was a bill to “Rev. Sir,” from Biston, January 26, 1727 that included charges for silver buckles, white gloves, and a lute string. We can guess that these items were for the wedding and he would have seen music the “most perfect way that we have of expressing a sweet concord of mind to each other.” (2003: 110)

Howe disfruta del juego visual de los versos en la página. Resulta evidente que algunos de los poemas han sido creados también para ser contemplados, dado

que son casi ilegibles. Y la imagen de Edwards, como la de Peirce, es la de una mente privilegiada, un personaje atípico y curioso con una inteligencia por encima de la media que, al contrario que Peirce, logra un lugar en la academia.

5.4. En busca de una identidad

En la obra de Howe la historia es algo totalmente personal que va unido a su vida; de ahí que la elección de personajes, lugares y acontecimientos esté relacionada por lo general con algún aspecto de carácter autobiográfico, algo que ya he comentado en alguna ocasión en los apartados anteriores. El interés de la autora gira en torno a América e Irlanda, los lugares que mejor representan a sus padres. De América escoge fundamentalmente aspectos y personajes ligados a la religiosidad y la política, los dos temas en los que su padre centraría su carrera profesional. De Irlanda destaca la faceta mítica y literaria, en clara consonancia con la creatividad desarrollada por su madre en su extensa carrera como directora teatral y dramaturga. Howe necesita explorar la historia, necesita profundizar en ambos lados de su árbol familiar con el propósito de encontrar su lugar y no sentirse más una extraña en América o en Irlanda. En su obra evita los acontecimientos más conocidos para centrar su atención en otros más específicos y que no son normalmente accesibles al público en general. Busca en bibliotecas entre libros casi olvidados y de allí toma fragmentos de textos, nombres, lugares, e incluso palabras que ya no se utilizan. El modo en que la autora se acerca a América e Irlanda evidencia el tipo de relación que mantiene con sus progenitores.

The other thing about our house was my father's Study. We all used it and hardly ever went into the living room. The study was lined

with books. My mother is a voracious reader, too. On one wall were shelves with all the Irish books and on the two other walls were shelves with the American ones and the classics and dictionaries. My father's books and books written by his family were on that side and my mother's books were on the Irish side. I remember that the Irish books represented freedom and magic. The others represented authority and reality. I used to spend hours there. My parents were out a lot and the books stood in for them. They seemed warm (en Beckett 1989: 40)

América representa el lado intelectual y religioso, el aspecto más serio de su familia. Aquí habla de las colonias, de los puritanos y sus ideas o de la política de la época, entre otros aspectos. Howe presta atención al tipo de información en que un historiador como su padre estaría interesado. Irlanda, en cambio, representa el lado místico y creativo. Aquí introduce detalles muy personales, anécdotas, historias familiares, los libros que leía cuando era una niña, etc. Para ella, Irlanda es la tierra de los mitos, de la fantasía y la creatividad, y lo refleja en el modo en que se acerca a su pasado, de una forma mucho más personal de lo que lo hace en relación con América, que parece más intelectual y menos ligada a ella y a su vida. Howe ama a Irlanda porque su madre la ama también.

Aunque centrada fundamentalmente en la historia de América e Irlanda, la obra de Howe no ofrece una visión melancólica del pasado que añore otros tiempos y otros lugares a los que ya no se puede volver. La autora juega con los lectores y les plantea el reto de adivinar de qué o quién está hablando en sus poemas. Hay algunas pistas: una fecha, un nombre, un acontecimiento pero, de resto, será el lector quien tenga que unir las piezas, cambiarlas de lugar y ver si llega a obtener un mensaje coherente, lo cual no es siempre posible.

He dividido este apartado en dos secciones principales dedicadas a Irlanda y América. Prestaré atención a los vínculos personales que la autora crea con los

personajes, los lugares y los acontecimientos, y cómo estos conectan la historia de Irlanda y América con la de su propia vida.

5.4.1. Irlanda

Irlanda ha sido una constante en la poesía de Howe, algo que se observa en los títulos que elige para algunas de sus obras. Por ejemplo, *Cabbage Gardens* hace referencia a un viejo cementerio localizado en la ciudad de Dublín, concretamente en los alrededores de la Catedral de San Patricio, y *The Liberties*, otro título emblemático, se refiere a un barrio de la ciudad de Dublín. No obstante, con el paso del tiempo este tipo de alusiones se han vuelto más personales. Howe no sólo explora aspectos de la historia de Irlanda, sus gentes o sus costumbres, sino que vincula su persona y su familia al lugar por el que tiene tanto apego. Ello resulta visible de modo especial en *Kidnapped* y, posteriormente, en *The Midnight*. En estos libros, que combinan prosa y verso como es característico de la obra de Howe, la autora introduce importantes referencias personales y familiares relacionadas con Irlanda.

En una ocasión, por ejemplo, incluye una reproducción de un artículo de prensa en el que el periodista habla sobre la llegada de su madre, Mary Manning, y ella misma a Estados Unidos desde Irlanda (*Kidnapped* 30-31). Howe no se limita a insertar la foto del artículo sino que, además, añade la transcripción completa para que el lector no pierda detalle de la trascendencia de la noticia recogida por la prensa. El artículo ensalza la figura de su madre como una conocida y reputada actriz teatral. La autora relata anécdotas familiares, como una visita a Irlanda en la que sus primos se burlan de su pronunciación, lo que la hace ser consciente de lo importante que serán para ella los sonidos como medio de expresión artística y como seña de su

identidad irlandesa (*The Midnight* 132-33). Howe también hace mención de sus vínculos con Irlanda en este otro poema:

Abracadabra silk of kine
When I am in the woollen
a book will buy my claim
May be Gulliver or may
be rummage alternative
Hiberno-English do lock
cloakbag with padlock but
boldly then chain to it a
second sight scribe knot

(*Kidnapped*)

El uso de rimas infantiles –“Abracadabra silk of kine”– o la referencia a libros como *Gulliver's Travels* denotan que este poema podría ser una recreación de la infancia de la autora. Además, Howe destaca que entre sus lecturas se hallan libros genuinamente irlandeses escritos en “Hiberno-English”, la variante del inglés empleada por los irlandeses y que se convierte en una marca de identidad propia de la que la autora deja constancia en el poema.

5.4.1.1. Los personajes

Los personajes que analizaré en este apartado pertenecen tanto a la ficción como a la realidad y cubren varios campos del conocimiento: la historia de Irlanda; la literatura, representada, como ya mostré en el apartado 5.1, por las experiencias personales de Stella y su eterno compañero Jonathan Swift; la mitología, con historias como la de Lir; y la cultura, con la familia Brontë y su peculiar

aproximación a la comida. La elección de estos personajes no es arbitraria: la mayoría son irlandeses y alguno, como Stella, ha experimentado la situación de haber dejado atrás su hogar para establecerse en Irlanda. A pesar de tener una madre irlandesa y ser medio irlandesa de origen, Howe siempre se ha sentido una extraña en ese país y estos personajes le proporcionan la posibilidad de identificarse con ellos y de adentrarse en la historia de Irlanda.

Swift, Stella, Lir o los Brontë también son parte de las obras que su madre dirigía, de los libros que ésta leía, de las historias que contaba su familia irlandesa, de las anécdotas que ellos le contaban, etc.; todo con lo que Howe está familiarizada desde una edad muy temprana. En cierto modo, la mayor parte de estos personajes mantienen vínculos con la vida de la autora. La experiencia de Stella, por ejemplo, hace pensar en su madre: el hecho de ser una extraña viviendo en un país que no ama, o situarse entre dos realidades, dos mundos, y no pertenecer a ninguno. Algunos de los personajes masculinos, como Swift, que también analicé en el apartado 5.1, recuerdan a su padre. Él representa la figura autoritaria y al padre siempre ausente. Cuando Howe era una niña, su padre pasó varios años en Europa luchando en la Segunda Guerra Mundial y a su vuelta permanece distante, sobre todo emocionalmente. Mark De Wolfe Howe está tan dedicado a su carrera profesional que nunca encuentra tiempo para sus hijas, algo que la autora refleja en su poesía. Su padre incluso le niega la posibilidad de estudiar Historia porque piensa que las mujeres no están lo suficientemente preparadas para ello. Personajes como Swift representan el sistema patriarcal en el que la autora nace y contra el que se rebela, y se los utiliza para denunciar aspectos como la falta de igualdad entre los sexos, el silencio impuesto a las mujeres o la falta de objetividad de los relatos históricos al haber formado parte de ese sistema patriarcal.

Al contrario que Swift, Lir y Patrick Brontë son dos figuras masculinas que reciben un trato positivo. Puede decirse que Lir es un elemento típico y característico de Dublín. Tuve la oportunidad de pasear por las calles de esta ciudad y me di cuenta de por qué Howe siente tanto apego por Lir. Este personaje aparece con frecuencia en decoraciones de escaparates, carteles de algunos pubs y hasta en algún cuadro del Museo de Cera. Por tanto, para Howe hablar de Lir es hablar de sus paseos por Dublín, de sus recuerdos de esta ciudad y del apego personal que su madre sentía por el lugar que la vio nacer.

El mito de Lir aparece en dos poemas. El primero de ellos presenta brevemente la historia de este dios, al tiempo que recrea una escena que podría corresponder al momento en que sus hijos, convertidos en cisnes, deleitan a los habitantes del lugar con sus bellas canciones:

Lir was an ocean God whose children turned into swans
 heard the birds pass overhead
 Fianoula Oodh Fiachra Conn
 circle of One
 threshing the sun
 or asleep threshing nor
 nor blood nor flesh nor bone nor

corona
 chromosphere
 Cordelia
 no no no

the hoth(heath
 sline(clear
 crystal
 song
 le
 lac
 pure
 semblance
 aperçu

(Defenestration 87)

Consciente de que se trata de un mito poco conocido para sus lectores, Howe inicia el poema con un verso donde se explica quién es Lir. La autora también pone de manifiesto que este dios es capaz de reconocer a sus hijos transformados ahora en

pájaros e incluso identificar a cada uno por su nombre: “Fianoula Oodh Fiachra Conn”. Los hermanos siempre permanecen juntos, “circle of One”, ya sea volando, “threshing the sun”, o descansando, “or asleep threshing nor”.

El lenguaje utilizado en la segunda parte del poema es fragmentado. No hay frases enteras sino palabras, a veces parcialmente cortadas, que no mantienen ningún vínculo sintáctico entre ellas: “the hoth (heath / sline (clear / cristal / song”. Los términos “clear” y “crystal” podrían aludir a la presencia de agua tranquila, probablemente la de un lago, mientras que la palabra “song” lleva a pensar en una escena conocida de este mito que acontece en el denominado Lake Derryvaragh, el lugar de encuentro de los cisnes con su padre y los otros habitantes de este territorio. Allí los cisnes descansaban y, al mismo tiempo, deleitaban a la gente con sus cantos (Rolleston 1990: 140). El poema también incluye una referencia a Cordelia, la hija del rey Lear con quien Lir está relacionado según varios críticos e historiadores, que mantienen que Lir y Lear son parte de un mismo mito en evolución.²⁷ La historia de Lear tiene lugar en Inglaterra. Sin embargo, dado que este personaje derivaría directamente de Lir, existen razones para que el rey figure en el texto a través de su hija.

El segundo poema referido a Lir gira en esta dirección. Incluye la interpretación de ambos mitos, para lo cual Howe comienza estableciendo un paralelismo entre los nombres: “children of Lir / Lear” (*Defenestration* 91). Más adelante, y escritas del mismo modo fragmentado que el resto del poema, hay dos alusiones a los hijos de Lir transformados en cisnes. La primera dice: “whistling would in air ha / nameless appear – / Can you not see / arme armes” (*Defenestration*

²⁷ Charles Squire, por ejemplo, alude a las fuentes de inspiración que Shakespeare emplea para su personaje: “Llyr, the head of the other family, appears in Gaelic myths as Ler (gen Lir), both names probably meaning ‘the Sea’ . . . called in Welsh Caer Lyr, while through Geoffrey of Monmouth, he has become Shakespeare's “King Lear” (1906: 10). Véanse también Quennell y Johnson (2002: 122) y Conway (1990: 111).

91). En la segunda podemos leer: “waiting in the wings again” (*Defenestration* 91). Los hijos han sido transformados en cisnes, así que han perdido todas sus cualidades humanas: “nor blood nor flesh no bone” (*Defenestration* 91). La parte final del poema está dedicada al otro mito, el de Lear, y alude al destino de Cordelia: “he brought her down” (*Defenestration* 91). Lear destruye la vida de su hija en el mismo momento en el que la expulsa de su casa.

Patrick Brontë representa a todo un grupo de personas, la familia Brontë, y no sólo a sí mismo. Las obras de las hermanas Brontë formaban parte de las lecturas de la madre de Howe, así que la autora está muy familiarizada con ellas desde muy pequeña. Los Brontë representan a una verdadera familia irlandesa. Howe ve en ellos lo que no tiene en casa. Con un padre que está siempre ausente, bien en la guerra o bien dedicado a su carrera profesional, y una madre que combina el cuidado de sus hijas con el desarrollo de su carrera como directora teatral, Howe echa de menos lo que los Brontë tienen: una familia unida donde sus miembros comparten el tiempo cocinando, contando historias, etc.

Los Brontë siempre han sido conocidos por sus habilidades literarias. Sin embargo, Howe no presta atención a este aspecto sino a los seres humanos que se esconden tras los artistas. La autora toma al padre, Patrick Brontë, como punto de partida, dado que él es el único que nace en Irlanda (todos sus hijos nacen en Inglaterra). El interés de Howe por esta familia es tal que llega a escudriñar su historia como lo haría un detective, buscando aspectos que han pasado inadvertidos al público en general, como el hábito de darle nombres originales a los platos de comida que preparaban: “while baking was / called ‘harning’ but / mashing up potatoes / in meal and flour was / called ‘baking’” (*Midnight* 162). Precisamente, algunas de estas actividades se remontan a la infancia de Patrick que, con nueve

años, colaboraba en las tareas del hogar, como nos cuenta William Wright en *The Brontës in Ireland; or, Facts Stranger than Fiction* (1893):

Young Patrick would be occupied in gathering peppermint in the Glen and cultivating it in the garden. It would be his share of the work to cut it and care for it. He would go to the grocer-house for sugar, then very dear. He would fetch milk from Uncle Paddy's, and he would gather the ducks' eggs, which were generally to be found in the furze bushes. He would have a hand in "harning" the bread and stirring the sowans, and he would bear a large share in tending the other children. He would fetch water in a bucket from the well, and sweep the floor; and in the constant round of home errands his young life must have been brimful of domestic duties. By the time Patrick had reached the age of nine he had to take his share in the important agricultural operation of gathering potatoes. (1893: 224-225)

También destaca la gran capacidad imaginativa de los Brontë para hacer una comida con los pocos ingredientes que poseen:

Boiled milk was greatly
appreciated a step on the
road to luxury and there
was slim made of bitter
potatoes broken up when
kindly cottagers strove
to cherish and welcome
Patrick Brontë's childhood
Their guest strove well

(*Midnight* 161)

Los cinco primeros versos de este poema coinciden casi literalmente con fragmentos extraídos de la obra ya citada de Wright. La autora describe las peculiaridades de una

típica familia irlandesa, los Brontë, al mismo tiempo que dibuja un retrato del carácter irlandés: gente orgullosa que trabaja realmente duro, que vive con poco dinero pero que se gana la vida trabajando el día entero en sus tierras. Patrick hace frente a muchas dificultades para ganarse la vida, aunque esto no le hace perder su orgullo en ningún momento: “neither / sought nor accepted sympathy”. Mrs Gaskell, la biógrafa “oficial” de los Brontë, recoge muchos de los episodios que nos cuenta Howe. No obstante, tal y como ilustra la autora, “Mrs Gaskell / exaggerated the facts in this / matter as have many others” (*Kidnapped*). Las biografías rara vez son objetivas de parte de quien las compone.

5.4.1.2. Los acontecimientos históricos

Howe siente un profundo interés por Irlanda y su historia. Presta atención a detalles, a hechos poco conocidos por el gran público para hacer evidente cuánto sabe, al tiempo que demanda del lector un profundo conocimiento del tema o, cuanto menos, una gran capacidad de investigación que le permita entender los hechos a través del uso de fuentes extratextuales. La autora hace un recorrido por la historia de Irlanda que cubre el periodo que va desde los orígenes del país hasta avanzado el siglo XIX. Sus descripciones son breves pinceladas, fragmentos, pequeñas piezas de información que se centran en detalles poco conocidos. Para facilitar el acercamiento a estos acontecimientos, en este apartado seguiré un orden cronológico que no coincide con el que Howe proporciona en sus libros, dado que en éstos los acontecimientos se solapan unos con otros y saltan de un periodo a otro sin orden. El interés de la autora no es construir un libro de historia sino presentar ésta de un modo artístico e innovador.

Howe se sitúa en los orígenes de Irlanda, en los tiempos míticos en los que la historia se mezcla con la fantasía y el mito y donde recuerda a los primeros habitantes de la isla y las particulares ceremonias que practicaban.

Light of our dark is the fruit of my womb
or night falling through the reign of splashes
Liquid light that bathes the landscape in my figure
Clairvoyant Ireland
eras and eras encircled by sea
the barrows of my ancestors have spilled their bones
across the singing ear in hear or shell
as wreck or wrack may be in daring
There were giants on the earth in those days
feasts then on hill and fort
All night the borders of my bed
carve paths across my face
and I always forget to leave my address
frightened by the way that midnight
grips my palm and tells me that my lines
are slipping out of question

(Frame 54)

Algunos de los versos de este poema, como “Clairvoyant Ireland / eras and eras encircled by sea”, hacen pensar en brujas, leyendas y figuras legendarias de la tradición irlandesa. El quinto verso sugiere el aislamiento y la longevidad del país, cuyo origen se pierde en el tiempo, lo que se refleja mediante la repetición de la palabra “eras”. El aislamiento de Irlanda, al tratarse de una isla, es un factor clave en el desarrollo de una identidad propia, con tradiciones únicas que no se encuentran en el continente. Los versos siguientes, “There were giants on the earth in those days / feasts then on hill and fort”, aluden a la existencia de criaturas míticas que, según se cuenta, habitaron Irlanda en los tiempos más remotos de su existencia. La magia y la

historia se entremezclan hasta el punto de que forman parte del día a día, como encontramos en el verso “feasts then on hill and fort”. Los fuertes son parte del día a día, de la necesidad de defenderse de las incursiones de los pueblos enemigos, mientras que las fiestas están más unidas a las celebraciones religiosas, a las ceremonias que tienen lugar en espacios naturales como los promontorios, donde los druidas, primeros habitantes de la isla, realizaban sus ritos (Wright 1849: 29).

Otro de los poemas atrae la atención del lector hacia dos aspectos relativos a las costumbres de los druidas. Éstos estaban íntimamente unidos a un culto denominado “arcaita” –“Oldest idolatries called Arkite” (*Defenestration* 82). Este culto da origen a varias historias que sitúan a los descendientes de Noé o a personas relacionadas con el diluvio entre los primeros habitantes de Irlanda (Cambrian 1832: 144). Los versos “torches of dried bogwood / to light the bride over ravines” (*Defenestration* 82) hacen referencia a la costumbre que los primeros habitantes de Irlanda practicaban durante las bodas, consistente en llevar a la novia en procesión hasta la casa de su esposo, rodeada por su familia y otros miembros de su comunidad (Wilde 1849: 115). En otro poema se alude a otra costumbre nupcial, “Straw dress / straw mask / hike woman / horn and heel” (*Defenestration* 59), donde se nos habla de los “straw mask”, una tradición cuyo origen resulta incierto. La noche previa a la boda la novia recibe la visita de un grupo de nueve individuos vestidos con “straw masks”. El capitán del grupo baila con ella y el resto del grupo con los otros miembros de la familia, siendo importante mantener el anonimato dado que si la persona es descubierta eso se considera un signo de mala suerte entre estos pueblos (Hutchinson 2005: 332).

En el periodo que comprende los siglos V y VI Howe presta atención a un momento importante de la historia de Irlanda: la evangelización llevada a cabo por

varios misioneros responsables de expandir el cristianismo por la isla. Se menciona a las dos figuras más conocidas del momento y que se han hecho populares después: San Patricio y San Columbkille. El primero de ellos se convierte en el patrón de Irlanda y en uno de sus emblemas más conocidos. En “The Liberties”, un barrio de Dublín que Howe visita a menudo, se encuentra la Catedral de San Patricio, a la que la autora alude en el siguiente poema. Como puede comprobarse, las palabras describen lo que aparece reflejado en la estructura del texto, que se asemeja a una larga columna o a los pilares de la catedral elevándose hacia el cielo.

dilapidation at erected original
 irish granite south was added
 effected attempted wintering
 struck the bay's walls mathemati
 cal indicating perfect choir
 system measuring from breach to
 floor to roof the place tendered
 ancient famous latin
 external aisle or isle eternal
 ante pedes the door opened em
 braced appeased
 an ancient cliff or cleft the
 ende recoiled attempted

and quarreled in churchyard wall
 surmising that this drift
 this treachery Lady East may use
 the arms and highbacked chairs
 wattled dwelling on a thingmount
 perpendicular structure walk and
 purlieus wall perilous
 rotten wood gives light in dark
 mouth of river head of tide
 poddle inlet pool blue china sp
 arkle of view If there be in the
 land Famine wisdom is a fox
 Liberties unperceived

(Defenestration 73)

El poema comienza describiendo el daño en la fachada de la catedral, “dilapidation at erected original / irish granite”, a lo que añade lo que podría considerarse un resumen de las principales características del edificio: “ancient

famous latin". La palabra "ancient" puede referirse a la antigüedad del edificio. La primera edificación, construida en madera, fue realizada en el siglo V mientras que la actual, de piedra, data del siglo XII. De ahí que se diga "irish granite", refiriéndose al nuevo edificio. El término "latin" podría interpretarse como una referencia al santo que da nombre a la catedral, San Patricio, de origen romano y constructor de la primera edificación, donde descansa la actual. El adjetivo "famous" aludiría a la popularidad de la catedral, dado que es uno de los lugares más visitados por los turistas. En último lugar, "eternal" se referiría a la capacidad de este edificio para resistir el paso del tiempo y mantenerse en pie después de siglos.

Una cualidad que destaca de la catedral es la presencia de un río, el Poddle, que originariamente rodeaba ambos lados del edificio pero que, en la actualidad, permanece bajos los muros de la catedral, "mouth of river head of tide / poddle inlet pool". Por otro lado, el techo de la catedral presenta los signos de la falta de cuidados. Las tejas están rotas y a través de ellas penetra la luz del sol, "rotten woods give light in dark". El invierno también golpea con crueldad los muros, "wintering / struck the bay's walls", contribuyendo a este sentimiento de desolación.

Howe no ofrece ningún dato cronológico del momento al que se corresponde esta descripción, pero, teniendo en cuenta el evidente deterioro del edificio, podría situarse entre el siglo XVIII y el XIX, cubriendo el periodo desde el que Swift fue deán en adelante. De hecho, hay documentos históricos fechados en 1845 que hablan de una importante reparación llevada a cabo en la catedral debido a su evidente deterioro estructural.²⁸

²⁸ "A committee has been appointed by the hon. and very rev. the dean of St. Patrick's, for the purpose of superintending the repairs and restoration of the ancient metropolitan cathedral of Dublin, which is fallen into such utter dilapidation, that the dean and chapter have been under the necessity of suspending divine service" (*Church of England Magazine* 1845: 5-6).

Llegados a los siglos XI y XII, en plena Edad Media, se habla de un episodio clave en la historia de Irlanda: las invasiones de otros pueblos, como los daneses y los normandos. Howe incide en el hecho de que Irlanda, y particularmente Dublín, son invadidas por diferentes pueblos a lo largo de su historia, que dejan huella en la cultura y el desarrollo del lugar. Los daneses están presentes en varios versos de un poema dedicado a la ciudad de Swords, localizada muy cerca de Dublín. El fragmento está extraído del libro de Weston Joyce *The Neighbourhood of Dublin: Its Topography, Antiquities and Historical Associations* (1921). Se trata de una antigua guía turística de la ciudad de Dublín elaborada a principios del siglo XX donde figuran fechas y referencias a algunos de los datos históricos más relevantes de este lugar. La autora usa esta guía para acceder a la ciudad porque ella también se siente una extraña, siente que éste aún no es su hogar, sino que ha de explorar los nuevos lugares hasta llegarlos a hacer suyos.

We enter the ancient town of SWORDS, consisting of a long, wide street, situated on a great northern road, at a distance of eight miles from the metropolis. It derives its name from the Celtic word, *sord* meaning pure, originally applied to St Columbkille's well, which from time immemorial has been one of the principal sources of water supply to the town.

According to ancient records, SWORDS was burnt by the Danes in 1012, 1016, 1030, 1138, 1150, and 1166 A.D.; and in 1185 it was taken and sacked by O'Melaghlin, King of Meath.

(Frame 92)

Una de las plagas más devastadoras que asoló Europa, la Peste Negra, llega también a Irlanda en el siglo XIV. Howe dedica uno de sus poemas a este hecho. En él habla de una terrible desolación, de una tierra vacía donde todo el mundo se siente desesperado y clama por ayuda, particularmente en el segundo verso, “a sea of arms

in my dispeopled kingdom” (*Defenestration* 74). Hay una referencia específica a la peste en el quinto verso, “plague famine pestilence” (*Defenestration* 74). A las expresiones “plague” y “pestilence” se añade un tercer término, “famine”, relacionado con las consecuencias derivadas de la peste.

“The Liberties” incluye una sección en prosa titulada “Fragments of a Liquidation”. Este sugerente título habla de distintos momentos en la biografía de Jonathan Swift y Stella en los que percibimos cómo ésta va desapareciendo de la historia y se va difuminando hasta quedar reducida a una mera sombra junto a Swift. No obstante, lo que me interesa destacar en este apartado es la información que se recoge sobre la sociedad irlandesa de la época. Howe habla de aspectos relacionados con la educación, la economía, la cultura o la religión en la Irlanda del siglo XVIII. De sus afirmaciones se deduce que los personajes influyentes del momento, como Sir William Temple, se rodeaban de todos los lujos que les permitía su posición. Los padres de Stella²⁹ serían parte del personal de servicio de la residencia de Temple en Moor Park, en el condado de Surrey (Inglaterra), donde Stella se encontraría por primera vez con Swift. Éste se inició como secretario de Temple en 1689, una circunstancia que evidencia que entre las clases menos pudientes la educación era un lujo que no se podían permitir. Stella recibió una educación porque Swift estaba presente en la casa; de lo contrario, es probable que hubiese seguido los pasos de su madre y hubiese sido la dama de compañía de alguna señora de clase alta.

En otra parte del libro se dice que los hogares de los ministros puritanos eran el lugar de encuentro de los personajes influyentes de la sociedad. Howe se refiere

²⁹ Tal y como apunta Howe, en la época se desataron multitud de rumores respecto a si Stella era hija ilegítima de Temple (Timbs 1862: 11, Wilde 1998: 112), dado el gran parecido existente entre ambos. Este dato es parte importante de la información que la autora proporciona respecto a lo común que era que los grandes señores mantuviesen relaciones extramaritales con el personal de servicio sin que luego hubiese un reconocimiento oficial de los hijos nacidos de esos encuentros.

también a los conflictos religiosos existentes entre católicos y protestantes en este otro fragmento: “In 1710 the bishops of Ireland sent Swift to England with a signed commision to plead the cause of the Irish clergy. The next three years he spent in London close to the court of Queen Anne” (*Defenestration* 67). Swift iría a Londres con el propósito de defender la causa del clero protestante ante la monarquía y el parlamento británico.

5.4.2. América

La presentación que Howe hace de América difiere bastante de la de Irlanda. Aunque su búsqueda de la identidad se mantiene, la proximidad geográfica y cultural con el lugar en el que ha nacido y se ha educado queda patente en su elección de los personajes. En el caso de Irlanda, la autora busca individuos con los que poder identificarse, personajes en los que descubrir su esencia irlandesa. Esta necesidad no la tiene en América, donde prima lo colectivo sobre lo individual. Hay muy pocos personajes a los que Howe identifica por su nombre, dado que en la mayoría de los casos su interés se centra en la comunidad. La autora habla de muchos de los grupos religiosos que se crearon en las colonias (desde los puritanos a otros no tan populares como los sandemanianos o los labadistas) y presta especial atención a un elemento que es característica común de todos ellos: la rebeldía, la oposición a las normas establecidas. Hay que recordar que Howe identifica América con su padre, una figura autoritaria que le impone normas tan absurdas como la de no poder entrar en la biblioteca de la Universidad de Harvard, donde él trabaja como profesor:

Her father . . . "said it would be trespassing" if his daughter Susan entered the stacks of Widener Library So books became her wilderness; "Thoreau said, in an essay called 'Walking,' that in literature

it is only the wild that attracts us. What is forbidden is wild. The stacks of Widener Library and of all great libraries in the world are still the wild to me" (18). In becoming what she calls a "library cormorant," she is at once her father's imitator and his reviser. The texts that were for him authentic appear to her to be tissue with silences, gaps; Harvard was, in her view, a false community of scholars. (en Schultz 1994)

Howe, rebelde en su arte y en la vida, busca personajes y colectivos que muestren esa rebeldía como parte del carácter norteamericano. Otro rasgo que la autora destaca de estos personajes, aunque no lo comparte a nivel personal, es su profunda religiosidad. De hecho, como ya mostré en apartados anteriores, algunos de los personajes que se menciona son ministros puritanos o líderes de grupos religiosos existentes en la época colonial. Para Howe, la rebeldía y la religiosidad son parte de la esencia norteamericana y lo que da origen a las primeras colonias.³⁰

5.4.2.1. Lugares de América

Howe trae a su poesía lugares que le son cercanos y, al contar algunos de los hechos más relevantes acaecidos allí, se siente como si en parte contase su propia historia. Libros como *Pierce-Arrow* reflejan la importancia que tiene lo biográfico en la obra de Howe. El título mismo de esta obra nos proporciona una clave. Además de la similitud que establece entre los términos "Pierce" y "Peirce" en relación con el filósofo Charles Sanders Peirce (algo que ya vimos con anterioridad), el título hace referencia a un lugar existente en Buffalo, la ciudad donde Howe ha residido la mayor parte de su vida. Como explican Freitag y Vester, "Pierce-Arrow is the brand

³⁰ Los enfrentamientos con la jerarquía política y eclesiástica inglesa y la profunda religiosidad de ciertos individuos que buscan una depuración de las bases de la Iglesia de Inglaterra son los precedentes históricos que dan lugar a la formación de las primeras colonias en el Nuevo Mundo.

name of a beautiful motor car that was the hallmark of luxury during the 1920s. It was produced in Howe's hometown Buffalo and a photograph of the dust cover of the book features Howe in front of the now defunct factory” (2008: 44). Este es un dato que pasa inadvertido para el lector que desconozca la historia de la ciudad de Buffalo. Es por esa razón por la que la autora incluye la foto de la fábrica en la contraportada del libro, dándole así pistas al lector para que lo descubra.

Otro dato curioso e interesante aparece en el título de la primera sección de este libro: “Arisbe”. Éste es el nombre de la residencia que Peirce y su esposa construyeron en Milford, Pennsylvania en 1887 (Fontrodona 2002: 51-59). Arisbe es también un nombre relacionado con la cultura griega y designa una colonia al noreste de Troya. De hecho, se especula que Peirce escoge este nombre para su residencia por sus conocimientos sobre la cultura helénica (Peirce 2010: xlviii). Howe utiliza este hecho como excusa para introducir varios poemas referidos a la Guerra de Troya y a los personajes que toman parte en ella. No obstante, la referencia a Arisbe resulta también atractiva por sus connotaciones autobiográficas. La portada de *Pierce-Arrow* incluye una fotografía cuya explicación aparece en la contraportada: “Front cover photograph of Susan Howe as Astyanax bidding farewell to his mother, Andromache, in a production of *The Trojan Women* at the Buckingham School, Cambridge, Massachusetts, 1947”. Howe participa en esta obra sobre la guerra de Troya cuando aún es una niña y, mediante este pequeño guiño, vincula su vida con la de Peirce. La autora hace alusión a momentos cruciales de su vida al tiempo que nos lleva a reconocer que Peirce es parte de su herencia cultural, dado que él vivió en lugares que luego son un hogar para ella.

La mayoría de los espacios geográficos que Howe menciona en sus libros están localizados en Pennsylvania, Massachusetts y Nueva York, así como en el área

del lago George y las montañas de Adirondack. Parte de estos lugares son relevantes para la historia familiar de la autora. Su bisabuelo fue el primer obispo episcopaliano de Pennsylvania durante varios años, mientras que su padre nació en Massachusetts, un hecho del que toda la familia se enorgullece. El lago George forma parte de un acercamiento más personal a la naturaleza de su propio país mientras Howe realiza un viaje de trabajo en la zona, lo que le sirve de excusa para explorar la historia local.

Algunos de los lugares elegidos están relacionados con ciertos grupos religiosos que se asentaron en las colonias, como es el caso de los moravianos.³¹ En ellos también ocurrieron algunas de las batallas más sangrientas entre las tropas británicas y las francesas en la Guerra de los Siete Años, en las que se vieron implicados miembros de las distintas tribus nativas de la época.

La mayor parte de la información que se proporciona sobre las colonias se concentra en el siguiente poema dedicado a Massachusetts Bay Colony, incluido en “Federalist 10”. Contrariamente a lo que es habitual en la mayor parte de la producción de Howe, en esta obra y en *Singularities*, a algunos de cuyos poemas me referiré posteriormente, se identifica cada lugar por su nombre, bien por el que reciben en la actualidad o bien por el que recibieron en el pasado. En el poema mencionado destacan varios aspectos relativos al modo de vida y a los habitantes que ocuparon dicha colonia. Los versos “Where Gods walked leaving no trace / invisible halos of mass” descubren que el lugar estuvo habitado tanto por nativos americanos con una religión politeísta, “Gods”, como por los puritanos, “halos of mass”. Y en ambos casos parece que sólo queda el recuerdo de su paso: “leaving no trace” se dice respecto a los nativos, mientras que para los puritanos se emplea el término “halos”,

³¹ Considerados por algunos como una secta, otros los presentan como héroes, situándose entre los primeros grupos religiosos que dejan Europa con el propósito de propagar la fe cristiana entre los nativos americanos.

insistiendo en que de ese pasado no queda ya nada, "tracks of emptiness".

Incorrigible positivist illusion

Long hierarchical ordering
apparent teleology of phenomena

No straight line in nature
no pattern no perfect center

Winter passage between house and barn
One-room-deep houses

All bridges are broken
Antique cameos and intaglios

Immeasurable meadow Sough
of gale vengeance Soft settlement

bay legend buoy legend
Least and least constellation

where Gods walked leaving no trace
invisible halos of mass

Pine tree money of Massachusetts colony

Plunder every sort of plunder
Signal and then signal

Wouldbe waving and waving
luminous cosmogonies half-forgotten

Connected farms haphazardly strung together

Tracts of emptiness dungeon our universe
Our masters re-interpreted as monsters

Addresses of Peace to Truth
or Truth to Peace

Briar tare thorn nettle
Submission and use of reason

Recollective empty heaven
Gaze endures infinite scars

sense in the scale of events
Name as yet but stray Irreal

chronological Counter-nature

Heaps of manure cover the stubble
I ask my way to lost Zion

Rapid walks absolute certainty

(Federalist 12-13)

El poema llama la atención sobre dos aspectos: por un lado, la crueldad del clima que soportan los colonos y cómo esto determina su modo de vivir, y, por otro,

el tipo de actividades que tienen lugar en las colonias. Además, se presta atención a las edificaciones aún existentes, así como a las ruinas dejadas por el paso del tiempo. El clima extremo y la dureza de la tierra, cubierta por todo tipo de vegetación, “Briar tare thorn nettle”, obliga a los colonos a adaptar las edificaciones a las características del suelo, “No straight line in Nature / no pattern no perfect centre,” haciendo necesaria la edificación de estructuras que permitan la comunicación entre los distintos edificios durante el invierno: “Winter passage between house and barn”. Este tipo de edificación específica de Massachusetts se extenderá luego al resto de las colonias (Hubka 2004: 12-14). También se introduce una breve descripción de cómo son las casas: “one-room-deep houses”. Ambos versos ayudan al lector a situarse cronológicamente, dado que tanto este tipo de pasajes de comunicación como las casas con una habitación central eran propios del siglo XIX en Nueva Inglaterra.³²

Un segundo aspecto general al que se presta atención en el poema es la presencia de estructuras defensivas. Éste es un periodo de conflictos, tanto entre las distintas facciones de nativos americanos como entre éstos y los colonos llegados al Nuevo Mundo. Por tanto, la construcción de fuertes y otras edificaciones será parte de la vida diaria de las colonias. Howe siente especial interés por analizar las relaciones entre los nativos americanos y los colonos. Ambos grupos se enfrentan continuamente por el control de las tierras que habitan, por lo que son frecuentes los conflictos armados en los que las fortificaciones permanecen como testimonios silenciosos de ese pasado. La autora, como es habitual, no se centra en aquellas

³² En *Singularities*, se proporciona más información sobre las edificaciones que utilizaron los colonos, como ocurre en el siguiente verso: “Fence blown down in a winter storm” (44) donde se explica cómo eran las granjas y, por asociación, la vida de los colonos. Una cerca implica sentido de la propiedad, de posesión. Pese a vivir en comunidad, cada individuo tiene su propia porción de territorio. Asimismo, la presencia de la cerca habla de un tipo de vida rural, en granjas en la que habría animales que proteger.

fortificaciones más conocidas. Una de las que menciona en otra parte de “Federalist 10” está en la ciudad de Brownsville y es conocida como “Old Fort” –“Defensible woods are clear / old Fort may be traced” (Federalist 10)– un edificio construido por los nativos americanos tiempo antes de que los colonos llegaran a estas tierras (Day 1843: 342) y que es utilizado posteriormente por éstos en su lucha contra el Imperio británico.

Como es bien sabido, los nativos americanos no estaban constituidos como una única nación, sino que eran una multitud de grupos enfrentados continuamente. Lo mismo les sucede a los colonos, que también se enfrentan entre ellos. Es el caso de los británicos y los franceses en la Guerra de los Siete Años, que se menciona en el siguiente verso: “Armageddon at Fort William Henry” (*Singularities* 51). Con el término “Armageddon” se hace alusión a una de las masacres más sangrientas ocurridas en esa guerra (Starbuck 2002: 4-5; Steele 1990: 180-5). Los soldados y los habitantes del Fuerte William Henry fueron masacrados a las puertas del edificio por un grupo de nativos americanos aliados de las tropas francesas que tomaron el control del fuerte en 1757 tras la rendición de los británicos.

Howe recoge otro episodio similar ocurrido en el lugar conocido como German Flatts, una zona ocupada por colonos de origen alemán que es atacada por nativos americanos aliados de los franceses en noviembre de 1757 (Perkins y Hogson 2010: 7-8): “The German Flatts / Their women old men and children / Numerous than I imagined / Singing their war song” (*Singularities* 47). La autora se limita a ofrecer los datos más importantes, tales como el lugar (“German Flatts”), la presencia de personas débiles e indefensas, y el elemento fundamental para adivinar que lo que allí sucedió fue un hecho terrible (“Singing their war song”). Los europeos no cantan canciones de guerra antes de luchar, de modo que no es difícil

adivinar que se habla de los nativos americanos.

En otros versos se alude al hecho de que los europeos resuelven sus conflictos con los nativos por medio de tratados de paz: “As we stand and as you stand/ Two belt brothers” (Federalist 8). Estos dos versos sin relación aparente son un breve fragmento de un texto que pertenece al Tratado de Paz firmado el 3 de agosto de 1757 entre el gobernador de Philadelphia y los representantes de las tribus que forman el grupo conocido como las “Diez Naciones”. Como en otras ocasiones, he subrayado las palabras que Howe extrae del texto original:

Now, at this Day and this time is appointed to meet and confirm a lasting Peace, we, that is, I and my Uncles, as you stand, and you, as you stand in the name of the Great King, there of us standing, we will all look up, and by continuing to observe the Agreements. . . . Now, as I have two Belts . . . , by these Belts, Brothers, in the presence of the Ten Nations, who are witnesses, I lay hold of your hand. (en Kalter 2006: 275)

En *Singularities* se hace referencia a dos nuevos tratados de paz, uno firmado en Oswego y el otro en Fort Stanwix, ambos en el estado de Nueva York. Además de esta coincidencia geográfica, estos tratados tienen un protagonista común: Sir William Johnson, un irlandés que se uniría a las tropas británicas en su conquista del territorio de las colonias y que peleó y negoció, particularmente con los nativos, para establecer tratados de paz que aseguraran la estabilidad de los colonos que ocupaban, como él, ese territorio. El siguiente poema alude, en concreto, al tratado de Oswego:

Parted with the Otterware
at the Three Rivers, & are
Gone to have a Treaty
with the French at Oswego

& singing their war song.
The French Hatchet
Messages.

(Singularities 56)

El texto está compuesto por varios trozos de información y su estilo es muy fragmentado. Howe proporciona algunas pistas con las que iniciar la aventura de dar una explicación lógica al poema. Dichas pistas se resumen en las siguientes palabras y expresiones: “Three Rivers” (Friends 2001: 7), “Treaty”, “French”, “Oswego” y “French Hatchet”. Como se puede observar, lo que tenemos son las piezas principales de un gran puzzle que completar.

El poema nos sitúa geográficamente en dos localizaciones concretas: “Three Rivers” y “Oswego”, uno de los fuertes existentes en esta zona. Otro elemento importante es “French Hatchet.” Aparte de referirse al instrumento que los nativos empleaban para sus batallas, la expresión “The French Hatchet/ Messages” podría estar tomada de los diarios de William Johnson.³³ El verso “Gone to have a Treaty” puede referirse a él, dado que el 17 de agosto de 1765 Johnson firma un tratado de paz con uno de los jefes de los nativos americanos llamado Pontiac y pone así fin a las hostilidades que dieron lugar a la denominada Guerra de Pontiac (Peckham 1994: 288-297).

El poema contiene otro hecho histórico: “with the French at Oswego / & singing their war song”. En principio no puede guardar relación con el tratado anterior porque históricamente no se firmó ningún tratado entre los franceses y las

³³ Estas expresiones podrían ser parte del siguiente texto: “Addressing William Johnson, an Indian speaker thanks him for the message that he had sent from Oswego. His appeal for neutrality had been well understood. It was for this reason that this meeting was taking place. . . . ‘We who are present here as Representatives of 8 Nations,’ he specified, ‘...will bury the French hatchet we made use of...never to be Seen more by us or our Posterity’” (Vaugeois 2002: 177).

tribus nativas en Oswego. Por ello, lo más probable es que se refiera a la rendición del fuerte en 1756, en la que se vieron implicadas las tropas francesas y donde sucedió una masacre similar a la ocurrida en Fort William Henry (Warburton 1849: 99-104). La expresión “singing their war song” puede indicar la existencia de una batalla y la violencia propia de este tipo de enfrentamientos.

La información sobre Fort Stanwix es más sencilla de interpretar: “At Fort Stanwix the Charrokey / paice / only from that Alarm / all those guards / Constant parties of guards up and down” (*Singularities* 46). Estos versos se refieren al tratado que firman los Cherokees con sus enemigos los Iroquois en 1768 auspiciado por Sir William Johnson (Fenton 1998: 535). Howe se refiere así a uno de los acuerdos territoriales más importantes llevados a cabo por los nativos americanos y los británicos por el cual se determinaron las fronteras existentes entre los territorios de ambas naciones.

Un último aspecto destacable en cuanto a la descripción de los lugares está relacionado con los viejos asentamientos de los nativos americanos. Siguiendo su particular recorrido por la historia de las colonias, la autora nos habla de algunas de las zonas donde se asentaron los nativos, tales como Shenks Derry, Sacandaga o las montañas de Adirondack. En estas zonas se han descubierto algunos de los yacimientos arqueológicos más importantes para conocer la vida y costumbres de los habitantes de estos lugares. Howe menciona los nombres de algunas de las tribus que ocuparon esas zonas --“To Lake Superior to view / that time the Shannas & Dallaways” (*Singularities* 17)-- e incluye también algún término que recuerda la presencia de éstos, como ocurre con la expresión “Sacandaga Vlâie / vision” (*Singularities* 58), que podría referirse tanto al nombre de uno de los ríos de la zona como a una variación de la palabra “Valley”, imitando así la grafía de estos pueblos.

Si tomamos estas y otras de las referencias históricas que introduce Howe y las colocamos en una línea cronológica podemos darnos cuenta de que su poesía hace un recorrido que abarca unos dos siglos de la historia de Estados Unidos, como se observa en el siguiente esquema:

1600		
1629		Massachussets Bay Colony
1634		Primer puente de madera construido en Massachussets Bay Colony
1649		Ejecución de Carlos I
1662		"Act of Uniformity"
1663		Origen de los labadistas
1666		Nonconformist's Memorial
1675		Inicio de la Guerra del rey Felipe
1676		Aventura de Hope Atherton y fin de la Guerra del rey Felipe
1682		Rapto de Mary Rowlandson
1683		Labadistas en América (Bohemia Cecil County)
1700		
1728		William Byrd escribe <i>Secret History of the Dividing Line</i>
1740		Shekomeko
1754		Comienzo de la Guerra Franco-India
1757		Masacre en Fuerte William Henry y German Flatts
1763		Fin de la Guerra Franco-India
1765		Fin de la "Guerra de Pontiac"
1766		Tratado de Paz en Oswego
1768		Tratado de Paz entre Iroquois y Cherokees auspiciado por Johnson
1771		Mr Sprout
1772		Gnadenhütten
1791		Primera Enmienda de la Constitución Americana (Federalist 10)
1800		
1861-65		Guerra Civil Americana

5.4.2.2. Los acontecimientos políticos, económicos y religiosos

En su obra Howe alude a determinados acontecimientos políticos, económicos y religiosos. La presentación de cada uno de ellos varía en cada ocasión: en unas se limita a la mención de un hecho a través del título de un libro o una pequeña referencia en un verso, mientras que en otras se produce un seguimiento mayor, convirtiéndose ese acontecimiento en el tema principal de una sección o de un libro. Todas estas referencias, en su conjunto, constituyen una revisión de la historia de las colonias desde la perspectiva de una escritora actual cuyo estilo se caracteriza por la fragmentación. De todos los apartados que hemos analizado hasta el momento, el que comienza aquí puede considerarse el más complejo por el modo en que la autora presenta la información.

Los acontecimientos políticos son los menos frecuentes en la poesía de Howe. Pocas veces esta escritora ha demostrado su interés por este tipo de hechos, que se concentran prácticamente en uno de sus libros: "Federalist 10". Esta obra toma su nombre de un artículo escrito en 1787 por James Madison, presidente de los Estados Unidos y autor de la Primera Enmienda y de uno de los textos más populares en torno a esta cuestión: "Federalist 10". En él advierte a los ciudadanos de lo peligroso que puede resultar para la sociedad que se creen sectas o grupos que no trabajen por el bien común. Para Mark De Wolfe Howe, éste fue un concepto clave en su vida al que dedicaría varios libros y gran parte de su investigación académica (Hitchcock 1981: 1-21; Hamburger 2002: 5-8; Cox, Howe and Wiggins 1968: 393-5; Conley 1992: 28, 129, 158). No resulta, pues, extraño que Howe quiera profundizar en este tema.

"Federalist 10" trata de cómo los ciudadanos conviven con la cuestión de la

libertad política, económica y religiosa en el periodo colonial. En los poemas se habla sobre diversos grupos religiosos que se asientan en las colonias y la manera en que modifican el panorama social de la época. Además, se incluyen referencias al desarrollo de una moneda única como parte del origen de la independencia política de los Estados Unidos. Toda esta información se proporciona de un modo muy fragmentado. La forma de escribir recuerda las pinturas abstractas que vemos en los museos, aunque estos cuadros están hechos de palabras. La autora corta la información en partes, en pequeñas piezas que luego mezcla. Una vez el lector es capaz de identificar esas piezas, sólo necesita establecer relaciones entre ellas para así intentar obtener una visión más completa. El lector, por tanto, tiene una participación activa en la construcción del significado.

Estrecha conocedora del trabajo de su padre, abogado y experto legalista, Howe dedica parte de “Federalist 10” a introducir varios aspectos relacionados con esta área de estudio. Sin abandonar la aproximación histórica que caracteriza su poesía, la autora centra su atención en varios aspectos que considera cruciales para el desarrollo de los Estados Unidos como nación independiente. La obra destaca cómo las colonias desarrollan su propio sistema monetario distinto del que existía en Inglaterra. Versos como “the codification of money” (Federalist 1), “Pine tree money of Massachusetts Bay Colony” (Federalist 12) o “Paper money and tender acts” (Federalist 1) resumen cómo las colonias inician su camino hacia la independencia económica.

Massachusetts se convierte en la primera colonia que crea su propia moneda, el “pine tree money”, que se caracteriza porque en una de las caras tiene un pino, elemento simbólico de los bosques de Nueva Inglaterra, en lugar de un retrato del monarca (Shea 2012; 71). Éste es un claro acto de rebeldía contra el Imperio

Británico. Tal es la necesidad que los colonos tienen de comerciar que crean su propio dinero para no verse tan limitados por el uso del dinero que se les acuña y envía desde Inglaterra, siendo este acto una de las primeras señales de la futura independencia de los Estados Unidos (Dow 2002: 168; Dobson 2006: 27-28). En el siguiente poema se alude a esos hechos:

The protection of sleep
The protection of sheep

Patron of stealthy action
The stealthy

Real and personal property

Paper money and tender acts

Fiction of administrative law
Fathers dare not name me

Chasm dogma scoops out

The invention of law
the codification of money

Democracy and property
Rules are guards and fences

In the court of black earth
to be infinite

(Federalist 1)

Los billetes y los “tender acts” son dos de las cuestiones que crean numerosos conflictos dentro de las colonias. Cualquier intento de crear dinero por parte de los gobiernos locales atentaba contra la autoridad de la monarquía y no era bien recibido. Algo similar sucede con los “tender acts”, una línea de créditos creada para financiar los diferentes conflictos en los que tomaron parte las colonias y que se recuperan con futuros impuestos.

Las colonias desarrollaron su propio sistema legal. Como manifiesta la autora, la ley es uno de los instrumentos más importantes en el desarrollo de cualquier nación: “Land and bits of land/ Law and notions of nations” (Federalist 1). La vida

en el campo sirve para describir el sistema legal de las colonias. En los dos primeros versos del texto anterior, los ciudadanos son comparados con ovejas, “The protection of sleep / The protection of sheep”, y las leyes son los medios para ejercer esa protección: “Rules are guards and fences”. La imagen de la oveja recuerda, además, el estilo de vida de las colonias, la presencia de granjas y el cultivo de la tierra. Por otro lado, este animal se caracteriza por su vulnerabilidad y su necesidad de ser dirigido por un pastor. Lo mismo que le ocurre a los territorios nuevos, que necesitan leyes para organizar a sus ciudadanos. Estas leyes son una invención humana, “the creation of law” y, como consecuencia de ello, son totalmente arbitrarias, “Fiction of administrative law”, porque no están conectadas a ningún principio natural o espiritual. Son creadas por hombres que quieren guiar a otros hombres, pero cuyos principios no son siempre bien entendidos por la mayoría, tal y como Howe expresa en uno de sus versos: “our fathers reinterpreted as monsters”, refiriéndose a los Padres Fundadores, creadores de las leyes y la Constitución.

“Federalist 10” alude también al nacimiento de ésta y pone énfasis en la Primera Enmienda, que ofrece la posibilidad de que diferentes grupos religiosos se desarrollen dentro de las colonias. Howe se refiere a algunos de los aspectos que provocaron los mayores debates durante el proceso de creación de la Constitución americana. Uno de ellos es la conexión que se establece entre “democracy and property” (Federalist 1). En esta época la mayoría de las leyes se inspiran en el sistema legal inglés, según el cual a la gente sólo se les permite votar o ser elegidos para un cargo público si poseen un grado específico de “real or personal property” (Federalist 1). Con el tiempo, esta circunstancia cambia porque no todo el mundo tiene la posibilidad de participar en el sistema democrático. Hay otros dos conceptos, el de paz y verdad, que la autora menciona en los versos siguientes --Addresses of

Peace to Truth / or Truth to Peace” (Federalist 13)-- y que están estrechamente unidos a la Primera Enmienda (cf. Dry 2004). De hecho, “Federalist 10” puede considerarse como la interpretación que Howe hace de ésta.

La autora se centra, además, en el origen y desarrollo de las colonias, así como en las dificultades que surgen a la hora de establecer las fronteras. En el origen de las colonias existe un importante componente religioso, pero la cuestión económica también es primordial. Gran parte de las colonias son creadas por las potencias europeas más importantes del momento (Francia, Inglaterra, España Dinamarca, etc.) con el propósito de abrir sus fronteras comerciales, al tiempo que adquieren materias primas escasas en su país (Algeo 2001: 7-9; Mask y Oakland 2005: 51). Este es el caso de Massachusetts Bay Colony, que se cita en “Federalist 10”. Está claro que de todos los ejemplos posibles Howe escoge éste por su proximidad geográfica y emocional. Como ya señalábamos, la autora nace en Boston, Massachusetts, con lo cual muchos de sus recuerdos se circunscriben a esta zona, unido al hecho de que una parte importante de su familia vive allí. A través del ejemplo de Massachusetts se habla de la importancia que el comercio adquiere dentro de las colonias.

La división fronteriza entre éstas se convierte también en una circunstancia polémica. Las diferencias en los impuestos o la existencia de leyes más permisivas en unas colonias que en otras dan origen a constantes luchas por determinar las nuevas fronteras. Algunos de los autores de la época relatan esta cuestión en forma de diario. Es el caso de William Byrd, con sus obras *History of the Dividing Line* y *Secret History of the Dividing Line*. Byrd fue uno de los miembros elegidos por el gobierno de Virginia como parte de la comisión que estableció las fronteras definitivas entre North Carolina y Virginia. Mientras que *History of the Dividing*

Line es la narración “oficial” del evento, *Secret History of the Dividing Line* es una narración más personal donde Byrd se permite criticar aquellos aspectos de la política colonial con los que discrepa.

Howe utiliza el segundo de estos títulos para uno de sus libros, publicado en 1978. En él la autora alude a las enormes dificultades que existen al establecer divisiones territoriales, y lleva esta cuestión a un terreno más personal. Howe no se centra específicamente en las fronteras geográficas sino en las emocionales. En el libro encontramos una diversidad de poemas que giran en torno a diversos temas. Algunos de ellos nos hablan de Irlanda (*Frame* 92); otros contienen fragmentos o referencias a la obra de Shakespeare *A Midsummer's Night Dream* (*Frame* 114), y otros introducen referencias históricas muy concretas que nos sitúan de nuevo en Massachusetts. La autora busca establecer su propia frontera emocional entre su parte irlandesa y su parte americana. Su libro está constituido a partir de elementos que nos hablan de ambos aspectos de su identidad. Por ejemplo, las alusiones y los fragmentos de *A Midsummer's Night Dream* evocan sus recuerdos infantiles y sus años en Irlanda, cuando participaba en obras teatrales dirigidas por su madre.

Otros poemas, los que se inician con “Dear Parents” o “Elders who remembered revolution”, son un homenaje a su padre. Howe emplea elementos parecidos a los que usa Byrd en su libro *Secret History of the Dividing Line*. Así, hace uso frecuente de la primera persona, a modo de diario, e incluye poemas que se asemejan a cartas como las que escribirían los protagonistas de la historia de Byrd. Dichos poemas se inspiran en el libro *Touched with Fire*, editado por Mark De Wolfe Howe, que contiene el diario y las cartas que el abogado y miembro de la Corte Suprema de los Estados Unidos Oliver Wendell Holmes, Jr. dirige a sus padres durante la Guerra Civil americana. Los poemas escritos por Howe tienen también la

forma de diarios o cartas donde se citan algunos fragmentos del libro en el que trabajó su padre. Ocurre, por ejemplo, en este poema:

Dear Parents,

I am writing by candlelight

All right so far

after a long series of collisions

had a good night's rest.

Belief in the right of our cause

Tomorrow we move

(Frame 91)

En él, casi la totalidad de las palabras están tomadas de distintos fragmentos del libro de su padre, como puede comprobarse a continuación. Los términos subrayados se corresponden con los que aparecen en los versos: “All right / So far / Direct to Capt O W H, Jr.” (2000: 120); “Yesterday & today tolerably quiet, a quiet that you will easy believe was needed after the long series of collisions beginning on the 5th” (2000: 120); “May 16 / Had a good night's rest- Below it is a map of part of our present locality” (2000: 120); “I never I believe I have shown, as you seemed to hint, any wavering in my belief in the right of our cause” (2000: 79); “Now I fancy the time is counted by days almost, rather than by weeks, before we move” (2000: 91).

En este otro poema, vemos otra forma alternativa de acercarse al libro de su padre, del que no sólo se citan trozos sino que se cambian palabras:

Twigmen through a glass
were pickets walking across.

Cold as the ninth circle of Inferno
I took a canteen for a pillow

“I can't carry the world on my shoulders.”

Indifferent justice

(Frame Structures 107)

Los fragmentos de los escritos de Holmes con los que se correspondería este poema son los que siguen: “It seems so queer to see an encampment & twig men through a glass & think they are our enemies & hear of some of our pickets talking across & so on” (Howe 2000: 12), donde Howe cambia el verbo original “talking” por “walking”; “I secured a covenant slant & took a canteen for pillow but it was cold as the tenth circle of Inferno” (Howe 2000: 11; el subrayado es mío).

En cuanto al tercero de los aspectos que conforman este apartado, Howe da protagonismo en su obra a varios grupos religiosos de la época, la mayoría no muy conocidos. Las colonias no fueron un lugar tan uniforme a nivel religioso. Hubo multitud de sectas y de grupos religiosos conviviendo en una misma zona, siendo los puritanos los que adquirieron más trascendencia por ser los más numerosos. Pero también existieron otros grupos, como los moravianos, los sandemanianos y los labadistas.

El primero de ellos fue fundado en el siglo XV en la ciudad de Bohemia, en la República Checa, por un individuo llamado Jan Hus. Su llegada a América tiene lugar hacia el año 1740, cuando se asientan en Pennsylvania; de ahí que despierten el interés de la autora. Ciertas expresiones que utiliza en sus poemas, como “fratrum for natural brethren” (Federalist 10), coinciden con alguno de los nombres por los que es

conocido este grupo, como el de Unitas Fratrum. En cuanto a los lugares que se menciona --Shekomeko, Gnadenhütten, Freidenshütten (Tents of Peace) y Skippack-- son los nombres de las misiones más importantes que los moravianos fundaron en Pennsylvania. En ellas los colonos no sólo enseñan el Evangelio a los nativos americanos sino que, además, hacen que éstos formen parte de las comunidades. De hecho, Shekomeko es la primera misión fundada en América constituida por nativos americanos.

Los sandemanianos son una secta que tiene su origen en Escocia en el año 1728. Fundada por John Glas, se los conocería inicialmente como “Glasites”. Sin embargo, cuando Glas es expulsado de la Iglesia de Escocia, sus seguidores se reúnen en torno a otro de los miembros, Robert Sandeman, que marca las pautas de organización, y el grupo se acaba estableciendo, entre otros lugares, en Boston (Evans 1808: 203-206; Hayward 1842: 126-127). Howe habla de los sandemanianos en dos de sus poemas incluidos en *The Midnight*. Uno de ellos (*Midnight 22*) es un fragmento extraído casi literalmente de un libro que cuenta la historia de Guilford, en Connecticut, el lugar al que Howe se trasladaría a vivir con su segundo marido, David von Schlegell. El libro lleva por título *Proceedings at the Celebration of the 250th Anniversary of the Settlement of Guildford, Conn.* (1889). También se menciona al ministro protestante James Sprout (“Sproat” en algunas crónicas históricas), el primer representante religioso que tiene la primera iglesia de Guildford.

El otro poema (*Midnight 29*) alude a Sprout y a su agitada vida --“Mr Sprout / was sent as a vagrant person/ from constable to constable”-- para luego referirse específicamente a los sandemanianos. De este movimiento se indica que no tiene la difusión que otras sectas pero, pese a ello, su vida no es tan precaria como le

vaticinan algunos críticos: “they have not / became extinct as rapidly as/ might be expected in Andrew/ Fuller's *Works*” (*Midnight* 29). Fuller fue ministro baptista de los sandemanianos y dedicó varios de sus libros a discutir las teorías de éstos, así como las diferencias existentes entre la visión que tienen de la religión respecto a otros grupos. Con estos ejemplos Howe no sólo habla de una secta religiosa sino que da protagonismo a un lugar, Guildford, al que se siente muy unida.

La última de las sectas religiosas a las que me referiré son los labadistas, un grupo fundado por un antiguo sacerdote jesuita de origen francés, Jean de Labadie. La comunidad se inicia hacia 1666 en Holanda y se establece en América en 1684 en el lugar conocido como Bohemia Hundred, en Maryland, extinguiéndose por completo en 1722 (Johnston 1989: 96-100). *Souls of the Labadie Tract*, el libro de Howe, alude directamente a este grupo. La elección de la palabra “souls” es significativa, pues sugiere que se nos va a hablar del pasado, de individuos que ya nos dejaron y de los que sólo quedan vestigios. El “Labadie Tract” del título no sólo es válido para los labadistas sino que puede entenderse como la propia senda de la historia por la que todos los personajes que se menciona en el libro, directa o indirectamente, se adentraron.³⁴

Las referencias a los labadistas se resumen en un par de páginas al inicio de la obra (*Souls* 23-24), donde se hace una brevísima presentación del grupo y su asentamiento en América, y en dos poemas intercalados en medio del libro. El primero contrapone los dos estilos de vida que se dan en las colonias: el de los labadistas, que ponen todo en común y viven fieles a unos principios férreos -- “Labadists theology/ faith its condition/ Obedience its sign” (*Souls* 44)-- y el de los

³⁴ El resto del libro gira en torno a otros temas que no guardan relación con los labadistas. Se trata de alusiones a aspectos menos conocidos de la cultura no sólo americana sino también europea. Por ejemplo, se menciona la obra de Henry Carey *The Tragedy of Chrononhotonthologos* (1770), los “emblemata” de Alciato, o el libro de Edward Taylor *Christographia*, entre otros.

colonos, centrados en la propiedad privada, marcando así las diferencias sociales y de clase: “Tall clocks some of/ them old and not in/ the humbler houses” (*Souls* 44). Howe incide en que la presencia de los labadistas en Nueva Inglaterra fue limitada y bastante escasa, una idea que se repite en los versos de este otro poema: “One secret and resolute wow/ Carolled to our last adieu/ Our message was electric” (*Souls* 69). La autora insiste también en lo poco conocida que fue esta secta, de cuyo paso sólo queda constancia mediante nombres geográficos: “That's tree 'Labadie Poplar' / Labadists- New Bohemia” (*Souls* 24)

De este modo tan particular se enfrenta Howe a la cuestión de la identidad, un tema que la acompaña a lo largo de su carrera. La Historia es la excusa, el punto de partida desde el que se aborda la cuestión de la identidad. La autora habla de la creatividad del trabajo de su madre y del alto grado de conocimiento de la historia americana que posee su padre, situándose ella en la frontera entre ambos. El conflicto de la autora está en encontrar la frontera perfecta, el equilibrio entre estos dos mundos y que su mitad irlandesa no quede ahogada o desaparezca a causa de su mitad americana.

CAPÍTULO VI

CONCLUSIONES

Howe es una de las escritoras contemporáneas más experimentales. Leer sus poemas puede resultar una actividad sumamente compleja pero, al mismo tiempo, se convierte en una tarea apasionante, dado que esta autora rompe con las expectativas del lector y abre nuevas formas de concebir la literatura y, en concreto, la poesía. Como he intentado reflejar a lo largo de mi tesis, Howe ha ido mostrando una evolución gradual en el uso de la experimentación. No obstante, siempre hay elementos comunes que se mantienen desde los primeros poemas hasta los más recientes, como son los juegos con la gramática, la sintaxis y los signos de puntuación.

Es con los minimalistas con quien esta escritora se inicia en la experimentación, adoptando tanto los planteamientos visuales del grupo como su afán por reducir la información a la mínima expresión. Es así cómo Howe comienza a prescindir de elementos que considera innecesarios, entre ellos la puntuación y los signos tipográficos. Éstos aparecen esporádicamente y no hay indicación del final de las oraciones, lo que da lugar a la ambigüedad y a la multiplicidad de lecturas. Howe pasa luego a eliminar conjunciones y nexos. Algunos de sus poemas, como analicé en el capítulo 3, parecen compuestos meramente de listados de palabras y no de oraciones. Junto al minimalismo se observa también cierta influencia de la poesía visual. Howe no llega a dibujar con las palabras como lo hacían Apollinaire y sus contemporáneos, pero sí aprende que la página es un espacio donde crear con los versos y donde dar rienda suelta a la expresión artística. No obstante, como ya vimos, mientras en la poesía visual el contenido se supedita a la forma, en los poemas de Howe forma y contenido son igual de importantes.

Con el paso de los años, la experimentación en la obra de esta poeta se ha ido centrando más en el contenido. La temática histórica de sus obras refleja esa

complejidad y requiere que el lector se familiarice mínimamente con temas poco comunes, que siempre giran en torno a dos grandes ámbitos: Nueva Inglaterra e Irlanda, las dos fuentes principales de inspiración en todos sus libros.

En sus últimas obras, Howe ha hecho notorio su interés por volver a la faceta visual. Libros como *That This* o *Tom Tit Tot* son buen ejemplo de ello. Estos libros nacen de collages hechos con multitud de lecturas tomadas de fuentes muy variadas: historia, literatura, filosofía, etc. La presentación de los poemas recuerda en muchos aspectos un cuadro minimalista o abstracto, sólo que construido con palabras. No en vano, como ya señalábamos, algunos de los poemas de esta autora han sido expuestos en galerías de arte como si de cuadros se tratase.

El lector que demanda Howe tiene que tomar un papel activo porque en ocasiones se encuentra con poemas totalmente desestructurados que ha de intentar componer para entender el contenido. Ese lector ha de ser capaz de manejar herramientas extratextuales, pues los poemas contienen sólo unos datos, unas pistas para que el lector se sitúe y sea capaz de construir un mensaje coherente ayudado de otras fuentes. Esto es particularmente importante en poemas como los que he analizado y que están constituidos meramente por listas de palabras.

Howe coincide con Derrida en su concepto de la creación artística. La autora la describe como un misterio a desvelar, como un proceso que se inicia con el texto pero que va más allá hasta donde evocan las palabras. En “La Farmacia de Platón” Derrida expresa algo similar: “Un texto permanece además siempre imperceptible. La ley y la regla no se le esconden en lo inaccesible de un secreto, simplemente no se entregan nunca, en el presente, a nada que rigurosamente pueda ser denominado una percepción” (1975: 93).

Howe busca una nueva aproximación al texto literario más acorde con el

modelo de pensamiento humano y menos con la artificialidad del lenguaje. Gran parte de su poesía, a la que se ha tildado de compleja e ilegible en muchas ocasiones, se construye como si siguiese el patrón de pensamiento de la autora. Howe salta de una idea a otra, rompe las oraciones e introduce elementos dispares que en apariencia no tienen cabida. Por tanto, el lenguaje pretende ser reflejo de su pensamiento, del proceso por el cual el objeto artístico adquiere forma material.

En este aspecto Howe también coincide con Derrida en su aproximación al lenguaje escrito. En su ruptura con las bases de la sintaxis, en sus juegos y en la fragmentación de la que hacen gala, sus poemas ponen de manifiesto que el lenguaje es falible, que las relaciones que se establecen son del todo arbitrarias y que, por tanto, el lenguaje está abierto al cambio y al juego artístico sin que ello vaya en detrimento del mensaje. Como he querido reflejar en este trabajo, Howe nos demuestra a través de sus poemas que es posible comunicar sin usar oraciones, sin usar signos de puntuación o cualquier otro elemento sintáctico.

Otro aspecto destacable de la experimentación en Howe es la mezcla de géneros. En sus libros de poesía es frecuente encontrar secciones en prosa. Asimismo, como ya he comentado, esos libros contienen objetos poco habituales para este tipo de género, como fotos familiares, ilustraciones tomadas de los libros que ha leído, o copias literales de fragmentos extraídos de multitud de fuentes, y todo esto en medio de sus poemas, ya que para la autora todo constituye parte de su obra.

Interesada en la historia y en la recuperación de las voces perdidas de la historia, Howe hace de la intertextualidad una constante en su poesía. La mayoría de los ejemplos de intertextualidad podrían pasar desapercibidos dentro de sus composiciones. La autora reta al lector a tratar de identificar esas fuentes y demanda una participación activa por su parte. Y es que, como indicaba Riffaterre, muchos

ejemplos de intertextualidad quedan en el olvido si el lector no es capaz de identificarlos. Esos trozos de texto forman parte de las voces que la autora intenta rescatar.

La historia es, precisamente, el saber favorito de Howe, sobre todo la historia de Nueva Inglaterra y del periodo colonial, así como los hechos acaecidos en Europa, especialmente en Inglaterra, que llevan a multitud de individuos a buscar en América el cobijo que Europa les negaba. Otro tema de interés para la autora es la literatura. Aquí hay referencias variadas a escritores de muy diversas épocas. En mi tesis sólo he mencionado algunos ejemplos de los muchos que hay en la producción de Howe, donde encontramos fragmentos de obras de Shakespeare, Dickens, Addison, Mangan, Melville, Olson y otros muchos escritores. Hay también referencias de tipo religioso, no sólo relacionadas con la Biblia sino también con toda la literatura generada en la época colonial americana, como sermones, reflexiones personales, diarios donde sus autores relatan sus experiencias de fe, etc.

Algunas de estas referencias aparecen vinculadas de un modo especial a un personaje al que Howe parece admirar --Jonathan Edwards-- tal y como he analizado en algunos ejemplos, particularmente aquellos donde se citaban fragmentos de los diarios de la hermana de éste. Hannah Edwards representa sólo alguna de las muchas voces femeninas que Howe rescata del silencio a través de la intertextualidad. No obstante, sí que sorprende que la mayor parte de citas intertextuales en la obra de esta escritora hacen referencia a más autores masculinos que femeninos. Pese a que Howe es una ardiente defensora de la mujer, en su uso de la intertextualidad opta por enfatizar el silencio de la mujer y mostrar que es la gran olvidada de la historia.

Llegados a este punto me gustaría retomar una cuestión importante: ¿para qué emplea Howe la intertextualidad? Hay un afán por hacer de la intertextualidad un

instrumento importante en su poesía y eso, en mi opinión, responde a varias razones. En primer lugar, la intertextualidad parece ser una manera de transmitir conocimientos. La mayor parte de los ejemplos de intertextualidad son de libros que pertenecen sólo al ámbito de unos pocos especialistas. Podría decirse que la autora quiere que sus lectores descubran el mismo tesoro que ella ha encontrado tras esos libros y lo hace de la manera que se le da mejor: mediante la poesía. Las referencias intertextuales son también reflejo del intenso amor de esta escritora por las bibliotecas, lugares prohibidos en un tiempo por su padre y que ahora le abren los brazos ofreciéndole miles de ideas para sus composiciones.

En segundo lugar, considero que la intertextualidad no es más que una continuación en la literatura de una etapa artística que Howe iniciara con la pintura. Lo mismo que la autora gustaba de poner frases en sus cuadros, ahora gusta de poner las frases de otros escritores en sus poemas. Howe crea collages que contienen las palabras de otros autores sobre o junto a sus propias palabras. Creo que el uso que Howe hace de la intertextualidad se asemeja a lo que ocurre en su libro *Melville's Marginalia*. En él, la autora narra, entre otras cosas, cómo Melville hacía anotaciones al margen de los libros que leía y, con el tiempo, esas anotaciones fueron transcritas por otros que las tomaron por las impresiones del autor sobre esas lecturas. Howe no escribe sus pensamientos en los libros que lee sino en sus propios poemas, a los que trae fragmentos de esos libros.

Un tercer aspecto de la intertextualidad es su vertiente lúdica. Como ya he señalado, Howe reta al lector a hallar sus fuentes de inspiración y le deja que descubra, que se zambulla en los textos para que aprecie la belleza que a ella también la cautivó. La visión del lector como detective, como buscador de pistas, es muy característica de toda la obra poética de esta escritora. El marcado carácter

experimental de los textos y sus intereses temáticos, como analicé en el capítulo dedicado a la historia, hacen que en ocasiones los poemas de Howe lleguen a ser bastante críticos para el lector no habituado a ellos. No es una literatura de consumo sino que requiere participación, búsqueda de fuentes extratextuales y capacidad para organizar ideas que habitualmente aparecen fragmentadas. Pero la satisfacción que obtiene el lector cuando lo logra es enorme. Se siente como si estableciese un diálogo secreto con la autora, algo que nadie más puede entender y que une a ambos en un lazo invisible de complicidad y enriquecimiento personal.

CAPÍTULO VII

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

- Howe, Susan. *A Bibliography of the King's Book or, Eikon Basilike*. Providence: Paradigm, 1989.
- _____. *Articulation of Sound Forms in Time*. Windsor: Awede, 1987.
- _____. *Bedhangings*. New York: Granary Books, 2001.
- _____. *Bedhangings II*. Tipperary: Coracle, 2002.
- _____. *Cabbage Gardens*. Chicago, Il.: Fathom, 1979.
- _____. *Chanting at the Crystal Sea*. Boston, MA: Fire Exit, 1975.
- _____. *Defenestration of Prague*. New York: The Kulchur Foundation, 1983.
- _____. *Europe of Trusts*. Los Angeles: Sun and Moon, 1990.
- _____. "Federalist 10". *Abacus* 30 (November 1987). 1-18.
- _____. *Frame Structures: Early Poems (1974-1979)*. New York: New Directions, 1996.
- _____. *Hinge Picture*. Chicago, Il.: Fathom, 1974.
- _____. *Incloser*. Santa Fe, NM: Weaselsleeves, 1992.
- _____. *Kidnapped*. Tipperary: Coracle, 2002.
- _____. *The Liberties*. Guildford, CT: Loon Books, 1980.
- _____. "Melville's Marginalia." *The Nonconformist's Memorial*. New York: New Directions, 1993. 83-150.
- _____. *My Emily Dickinson*. Berkeley: North Atlantic Books, 1985.
- _____. *Pierce-Arrow*. New York: New Directions, 1999.
- _____. *Poems Found in a Pioneer Museum*. Tipperary: Coracle, 2009.
- _____. *Pythagorean Silence*. New York: Montemora Foundation, 1982.
- _____. *Secret History of the Dividing Line*. New York: Telephone, 1978.

- _____. "Since a Dialogue We Are". *Acts 10* (1989): 166-173.
- _____. *Singularities*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1990.
- _____. *Sorting Facts; or, Nineteen Ways of Looking at Marker*. New York: New Directions, 2013.
- _____. *Souls of the Labadie Tract*. New York: New Directions, 2007.
- _____. *Souls of the Labadie Tract* (Audio CD). Blue Chopsticks, 2009.
- _____. *Spontaneous Particulars: The Telepathy of Archives*. New York: New Directions, 2014.
- _____. *That This*. New York: New Directions, 2010.
- _____. *The Birth-mark: Unsettling the Wilderness in American Literary History*. Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1993.
- _____. *The Europe of Trusts*. 1989. New York: New Directions, 1990.
- _____. *Thiefth* (Audio CD). Blue Chopsticks, 2005.
- _____. *The Midnight*. New York: New Directions, 2003.
- _____. *The Nonconformist's Memorial*. New York: New Directions, 1993.
- _____. *The Western Borders*. Berkeley: Tuumba Press, 1976.
- _____. *Tom Tit Tot*. Portland: Yale Union, 2013.
- _____. "Writing Articulation of Sound Form in Time." *The Sound of Poetry / The Poetry of Sound*. Eds. Marjorie Perloff y Craig Dworkin. Chicago: The University of Chicago Press, 2009. 199-204.

Obras de ficción

- Mathers, Avery, Susan Howe y Lee Williams. *Triclops*. Milton Keynes: YouWriteOn, 2011.

FUENTES SECUNDARIAS

- Algeo, John, ed. *The Cambridge History of the English Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Allen, Graham. *Intertextuality*. New York: Routledge, 2000.
- Almack, Edward. *A Bibliography of the King's Book; or, Eikon Basilike*. Blades: East & Blades, 1896.
- Andre, Carl. *Cuts: Texts 1959-2004*. Cambridge, MA.: MIT, 2005.
- Artisson, Robin. *The Flaming Circle: A Reconstruction of the Old Ways*. Sunland, CA.: Pendraig, 2008.
- Atherton, Ian. *Ambition and Failure in Stuart England: The Career of John, 1st Viscount Scudamore*. Manchester: Manchester University Press, 1999.
- Barnett, Louise. *Jonathan Swift in the Company of Women*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Barton, Chester M. *212th Anniversary of the Indian Attack on Hatfield, and Field-day of the Pocomtuck Valley Memorial Association at Hatfield, Massachusetts, Thursday, Sept. 19th, 1889*. Northampton, MA: Gazette Printing Company, 1890.
- Beckett, Tom. "The Difficulties Interview". *The Difficulties* 3.2 (1989): 17-27.
- Bernstein, Charles, ed. *Live at the Ear: First Audio-Anthology of Post Modern L = A = N = G = U = A = G = E = P = O = E = T = R = Y*. Elemenope Productions. 1993. CD.
- Beyer, Landon E. y Daniel P. Liston. *El currículo en conflicto: perspectivas sociales, propuestas educativas y reforma escolar progresiva*. Madrid: Akal, 2001.
- Bloom, Harold. *T.S. Eliot's The Waste Land*. New York: Chelsea, 2006.

- Bohn, Willard. *Apollinaire, Visual Poetry and Art Criticism*. London: Bucknell University Press, 1993.
- _____. *Modern Visual Poetry*. Newark: University of Delaware Press, 2001.
- _____. *The Aesthetics of Visual Poetry: 1914-1928*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.
- _____. *Reading Visual Poetry*. Maryland: Fairleigh Dickinson University Press, 2011.
- Bonwick, James. *Irish Druids and Old Irish Religions*. Whitefish, MT: Kessinger, 2005.
- Boswell, James. *The Life of Samuel Johnson*. Oxford: William Pickering, 1826.
- Bottoms, Janet. “*Look on her, look on her: The Apotheosis of Cordelia*.” *King Lear and its Afterlife*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Boynton, Victoria y Jo Malin. *Encyclopedia of Woman's Autobiography*. Vol. 1. Westport, CT: Greenwood, 2005.
- Bradley, Lynne. *Adapting King Lear for the Stage*. Farnham: Ashgate, 2010.
- Brito Marrero, Manuel. “El nuevo mapa historicista y femenino de Susan Howe”. *Asparkía* 18 (2007): 101-118.
- Bury, J.B. *The Cambridge Medieval History*. Vol. II: *The Rise of the Saracens and the Foundation of the Western Empire*. New York: MacMillan, 1913.
- Byrd, William. *William Byrd's Histories of the Dividing Line betwixt Virginia and North Carolina*. New York: Dover, 1967.
- Calamy, Edmund y Samuel Palmer. *The Nonconformist's Memorial: Being an Account of the Ministers who Were Ejected or Silenced after the Restoration Particularly by the Act of Uniformity, which Took Place on Bartholomew-day, Aug. 24, 1662. Containing a Concise View of Their Lives and Characters*,

- their Principles, Sufferings and Printed Works*. London: W. Harris, 1765.
- Carnag, Rudolf. *The Logical Syntax of Language*. Chicago, Ill.: Open Court, 2002.
- Cawley, Robert Ralston. *Unpathed Waters: Studies in the Influence of the Voyagers on Elizabethan Literature*. New York: Octagon, 1967.
- Charles I. *Eikon Basilike: The Portraiture of His Sacred Majestie in His Solitudes and Sufferings. Together with His Private Prayers, used in the time of his Restraint, and delivered to Dr. Juxon, Bishop of London, immediatedly before his death*. London, 1649.
- Chastain, Emma. *Shakespeare*. New York: Sparknotes, 2004.
- Chilton, Bruce y Craig A. Evans, eds. *Authenticating the Activities of Jesus*. Boston: Brill, 2002.
- Christensen, Lena Holm. *Editing Emily Dickinson: The Production of an Author*. New York: Taylor & Francis, 2008.
- Collier, Michael, ed. *Wesleyan Tradition: Four Decades of American Poetry*. Middletown, MA: Wesleyan University Press, 1993.
- Conley, Patrick T. et al. *The Bill of Rights and the States: The Colonial and Revolutionary Origins of American Liberties*. Madison, Wis.: Madison House, 1992.
- Conway, D.J. *Celtic Magic*. St. Paul, Minn.: Urwellyn, 1990.
- Cowen, Walker. *Melville's Marginalia*. New York: Garland, 1987.
- Cox, Archibald, Howe, Mark De Wolfe and J.R. Wiggins. "Civil Rights, the Constitution and the Courts." *American Bar Association Journal* 54 (April 1968): 393-5.
- Cummings, Abbot Lowell et al. *Bedhangings: A Treatise on Fabrics and Styles in the Curtaining of Beds, 1650-1850*. Boston: Society for the Preservation of

- New England Antiquities, 1994.
- Cushman, Stephen et al., eds. *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*.
New Jersey: Princeton University Press, 2012.
- Daems, Jim. *Seventeenth Century Literature and Culture*. London: Continuum, 2006.
- Daems, Jim y Holly Faith Nelson, eds. *Eikon Basilike: Portraiture of His Sacred
Majesty in his Solitudes and Sufferings, with Selections from Eikonoklastes,
John Milton*. Plymouth: NBN Plymbridge, 2006.
- Day, Sherman. *Historical Collections of the State of Pennsylvania*. Philadelphia:
George W. Gorton, 1843.
- Davidson, Michael. "Palimtexts: George Oppen, Susan Howe, and the Material
Text". *Ghostlier Demarcations: Modern Poetry and the Material Word*.
Berkeley: University of California Press, 1997.
- DeGategno, Paul J. y R. Jay Stubblefield. *Critical Companion to Jonathan Swift: A
Literary Reference to His Life and Works*. New York: Facts on File, 2006.
- Derrida, Jacques. *De la Gramatología*. México: Siglo XXI, 2005.
- _____. "La Farmacia de Platón." *La Diseminación*. Madrid: Espiral, 1975. 91-261.
- De Toro, Fernando. *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*. Buenos
Aires: Galerna, 2008.
- Dickens, Charles. *The Personal History of David Copperfield*. London: Bradbury &
Evans, 1850.
- Dobson, John M. *Bulls, Bears and Bust: A Historical Encyclopedia of American
Business Concepts*. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2006.
- Donald, Peter. *An Uncounselled King: Charles I and the Scottish Troubles, 1637-
1641*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Dow, George Francis. *Every Day Life in the Massachusetts Bay Colony*. Bowie,

- MD.: Heritage, 2002.
- Dry, Murray. *Civil Peace and the Quest for Truth: The First Amendments Freedoms in Political Philosophy and American Constitutionalism*. Lanham, MD: Lexington, 2004.
- Dundes, Alan, ed. *Cinderella: A Casebook*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1988.
- DuPlessis, Rachel. *The Pink Guitar: Writing as Feminist Practice*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2006.
- Dworkin, Craig. *Reading the Illegible*. Evanston: Northwestern University Press, 2003.
- Engelandt's memoriael tot eeuwige gedachtenis. Verbalende de proceduren, declaratien, beschuldigingen, defencien, vonissen, laetste woorden en executien van de Vice-Roy van Yrlandt [Strafford], de Bisschop van Cantelbury [Laud], den Koningh van Engelandt, Schotland, en Yrlandt, Karolus Stuart d'eerste van dien. Name in desen letsten druck vermeerdert*. Amsterdam: Joost Hartgerts, 1649.
- Evans, John. *A Sketch of the Denominations of the Christian World*. London: J. & E. Hodson, 1808.
- Farmer, J. and J. B. Moore. *Collections, Topographical, Historical & Biographical, Relating Principally to New Hampshire*. Concord: Hill and Moore, 1822.
- Fenton, William Nelson. *The Great Law and the Longhouse: A Political History of the Iroquois Confederacy*. Norman: University of Oklahoma Press, 1998.
- Fink, Thomas. "A Different Sense of Power": *Problems of Community in Late-Twentieth Century U.S. Poetry*. Massachusetts: Rosemont, 2001.
- Flavius Josephus. *The Whole Genuine Works of Flavius Josephus, the Learned and*

- Authentic Jewish Historian, and Celebrated Warrior*. Vol. 3. London: Blackie and Son, 1859.
- Fontrodona, Juan. *Pragmatism and Management Inquiry: Insights from the Thought of Charles S. Peirce*. Westport, CT: Quorum, 2002.
- Foster, Edward. "An Interview with Susan Howe". *Talisman: A Journal of Contemporary Poetry and Poetics* 4 (1990): 14-38.
- Freitag, Kornelia y Katharina Vester. *Another Language: Poetic Experiments in Britain and North America*. Münster: LITT, 2008.
- Friends of History in Fulton, New York. *Fulton and the Oswego River*. Charleston, SC: Arcadia, 2001.
- Frost, Elisabeth A. *The Feminist Avant-Garde in American Poetry*. Iowa City: University of Iowa Press, 2003.
- Fuller, Jean Overton. *Swinburne: A Biography*. New York: Schocken, 1971.
- Gauden, John. *Basilika: The Workes of King Charles the Martyr: with a Collection of Declarations, Treaties, and Other Papers Concerning the Differences Betwixt His Said Majesty and His Two Houses of Parliament. [With the History of His Life; as Also of His Triall and Martyrdome]*. London: James Flesher, 1662.
- Gause, Tara Shenéa. *Goddysey Museum of Poetry Presents: Creative Corridors*. Bloomington, IN: AuthorHouse, 2010.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- Gibbon, Edward. *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*. Vol. 10. London: T. Cadell and W. Davies, 1802.
- _____. *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*. Vol. 6. Oxford: William Pickering and D. A. Talboys, 1840.

- Grant, Mathew Jenkins. *Poetic Obligation: Ethics in Experimental American Poetry After 1945*. Iowa: University of Iowa Press, 2008.
- Greene, Roland et al. *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 2012.
- Griffin, Gabriele. *Who's Who in Lesbian and Gay Writing*. London: Routledge, 2002.
- Griffin, Winn. *God's Epic Adventure*. Woodinville, WA: Harmon, 2007.
- Grubbs, David y Susan Howe. (2011). *Frolic Architecture* (Audio CD). Blue Chopsticks.
- Habermehl, Anne. "Where in the World is the Tower of Babel?" *Answers Research Journal* 4 (2011): 25-53.
- Hale, Shalma. *History of the United States from the First Settlement as Colonies to the Close of the Administration of Mr. Madison in 1817*. Vol. 1. New York: Harper and Brothers, 1841.
- Halliwell, James Orchard. *A Dictionary of Archaic and Provincial Words, Obsolete Phrases and Ancient Customs from the Fourteenth Century*. Vol. 1. London: John Russell Smith, 1846.
- Hamburger, Philip. *Separation of Church and State*. Cambridge, MA.: Harvard University Press, 2002.
- Hargrave, Francis. *Complete Collections of State Trials and Proceedings for High Treason, and other Crimes and Misdemeanours; Commencing with the Eleventh Year of the Reign of King Richard II*. Vol. 1. Dublin: Graisberry and Campbell, 1793.
- Harris, Jonathan. *Constantinople: Capital of Byzantium*. London: Continuum, 2009.
- Hartshorne, Charles y Paul Weiss, eds. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Cambridge, MA: Belknap, 1974.

- Hayward, John. *The Book of Religions; Comprising the Views, Creeds, Sentiments or Opinions of all the Principal Religious Sects in the World*. Boston: John Hayward, 1842.
- Hefling, Charles y Cynthia Shattuck. *The Oxford Guide to the Book of Common Prayer: A Worldwide Survey*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Hitchcock, James. "Church, State and Moral Values: The Limits of American Pluralism." *Contemporary Problems* 44.2 (1981): 1-21.
- Higgins, Dick. *Pattern Poetry: Guide to an Unknown Literature*. Albany: State University of New York Press, 1987.
- Hoover, Paul, ed. *Postmodern American Poetry: A Norton Anthology*. New York: W.W. Norton, 1994.
- Howard, W. Scott. "Literal / Littoral Crossings: Re-Articulating Hope Atherton's Story After Susan Howe's *Articulation of Sound Forms in Time*." *Reconstruction: Studies in Contemporary Culture* 6.3 (Summer 2006), <http://reconstruction.eserver.org /063/howard.shtml> (02/03/2013).
- Howe, Mark De Wolfe. *The Garden and the Wilderness: Religion and Government in American Constitutional History*. Chicago: The University of Chicago Press, 1967.
- Howe, Mark De Wolfe, ed. *Touched with Fire: Civil War Letters and Diary of Oliver Wendell Holmes, Jr. (1861-1864)*. Cambridge: Harvard University Press, 1946.
- Hubka, Thomas C. *Big House, Little House, Back House, Barn: The Connected Farm Building of New England*. Lebanon, NH: University Press of New England, 2004.
- Hughes, David. *The British Chronicles*. Westminster, MD: Heritage, 2007.

- Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge, 2002.
- Hutchinson, H. N. *Marriage Customs in Many Lands*. Whitefish, MT: Kessinger, 2005.
- Hunter, William Bridges et al. *A Milton Encyclopedia*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1978.
- Jacobs, Nicholas. "Conflictus Ovis et Lini. A Model for *The Owl and the Nightingale*". *Journal of the Spanish Society for Medieval English Language and Literature* 4, 1994: 7-19.
- Jaeger, C. Stephen. *The Origins of Courtliness: Civilizing Trends and the Formation of Courtly Ideas, 939 – 1210*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.
- Jenkinson, Matthew. *Culture and Politics at the Court of Charles II, 1660-1685*. Woodbridge: Boydell, 2010.
- Jezneel, Adiel A. *Christianity, Yesterday and Today: The Discord Among Christian Sects*. New York: Logical Alternatives, 2005.
- Johnston, George. *History of Cecil County, Maryland*. Baltimore, MD: Genealogical Pub., 1989.
- Kalter, Susan. *Benjamin Franklin, Pennsylvania and the First Nations: The Treaties of 1736-62*. Urbana, IL: University of Illinois Press, 2006.
- Keller, Lynn. "An Interview with Susan Howe". *Contemporary Literature* 36.1 (1995): 1-35.
- _____. *Forms of Expansion: Recent Long Poems by Women*. Chicago: The University of Chicago Press, 1997.
- Kesich, Vesselin. *The First Day of the New Creation: The Resurrection and the Christian Faith*. Crestwood, NY: Vladimir's Seminary Press, 1981.

- Kilfeather, Sidohán Marie. *Dublin: A Cultural History*. New York: Oxford University Press, 2005.
- Killen, W.D. *The Old Catholic Church: or The History, Doctrine, Worship and Polity of the Christians Traced from the Apostolic Age to the Establishment of the Pope as a Temporal Sovereign, AD 755*. Edinburgh: T & T Clark, 1871.
- Kirk, Connor Ann. “‘Fluid` Text and the Problem of Editing.” *Emily Dickinson: A Biography*. Westport, CT: Greenwood, 2004.
- Kittel, Gerhard et al. *Theological Dictionary of the New Testament*. Grand Rapids, Mich.: W.B. Eerdmans, 1985.
- Knachel, Philip A., ed. *Eikon Basilike: The Portraiture of His Sacred Majesty in His Solitudes and Sufferings*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1966.
- Knoppers, Laura Lunger. *Constructing Cromwell: Ceremony, Portrait and Print, 1645-1661*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Krahan, Jeffrey. *King Lear: New Critical Essays*. New York: Routledge, 2008.
- Kutash, Emilie. *Ten Gifts of the Demiurge: Proclus on Plato’s Timaeus*. London: Bloomsbury, 2013.
- Kynes, Sandra. *Sea Magic: Connecting with the Ocean’s Energy*. Woodbury, Minn.: Llewellyn, 2008.
- Lakowski, Romuald Ian. *Sir Thomas More and the Act of Dialogue*. Tesis Doctoral. 1993. <<http://www.shu.ac.uk/emls/iemls/work/chapters/rich3chp.html>>. 23/06/2014
- Lacey, Andrew. *The Cult of King Charles the Martyr*. Woodbridge: Boydell, 2003.
- Lakyer, Herbert. *Last Words of Saints and Sinners: 700 Final Quotes from the Famous, the Infamous and the Inspiring Figures of History*. Grand Rapids, Michigan: Keegel, 1969.

- Lambdin, Thomas y Laura Cooner Lambdin, eds. *Encyclopedia of Medieval Literature*. New York: Routledge, 2000.
- Lathbury, Thomas. *A History of the English Episcopacy; from the Period of the Long Parliament to the Act of Uniformity; with Notices of the Religious Parties of the Time, and a Review of Ecclesiastical Affairs in England from the Reformation*. London: John W. Parker, 1836.
- Lawrence, Elizabeth Atwood. *Hunting the Wren: Transformation of Bird to Symbol: A Study in Human-animal Relationships*. Knoxville: The University of Tennessee Press, 1997.
- Leaven, Robin A, ed. *A Communion Sunday in Scotland C.A. 1780: Liturgies and Sermons*. Plymouth, UK: Scarecrow, 2010.
- Lévi-Strauss, Claude. *The Savage Mind*. Chicago: The University of Chicago Press, 1966.
- Lilley, Kate. "Blackwork: On Susan Howe's *The Midnight*." *Heat* 21. (2009): 11-33.
- Liljegren, Sten Bodvar. *Studies in Milton*. Lund: C.W.K. Gleerup, 1918.
- Lind, Bruno. *Vagabond Scholar: A Venture into the Privacy of George Santayana*. New York: Bridghead, 1962.
- Littelton, George. *Observations on the Conversion and Apostleship of St. Paul*. Burlington, N.Y.: David Allinson, 1805.
- Lockyer, Herbert. *Last Words of Saints and Sinners: 700 Final Quotes from the Famous, the Infamous, and the Inspiring Figures of History*. Grand Rapids, Michigan: Kregel, 1969.
- Loeb, Daniel. *The Qabalah A.D.: The Christian Kabbalah*. Lulu Press, 2012.
- Loewenstein, Joseph. *The Author's Due: Printing and the Prehistory of Copyright*. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.

- Logan, James. *The Scottish Gael; or Celtic Manner, as Preserved Among the Highlanders*. Vol. 2. London: Smith, Elder, 1831.
- Lopez, Tony. "Susan Howe's Visual Poetics." *Études Anglaises* 61 (2008): 202-214.
- Lynch, Kathleen. *Protestant Autobiography in the Seventeenth Century Anglophone World*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Lyon, Travis. *Forms of Poetry*. Pittsburgh, PA: Tealemon, 2003.
- Ma, Ming-Qian. "Poetry as History Revised: Susan Howe's 'Scattering as Behavior Toward Risk'". *American Literary History* 6.4 (Winter 1994): 716-37.
- Marius, Richard. *Thomas More: A Biography*. Harvard: Harvard University Press, 1999.
- Marsden, George M. *Jonathan Edwards: A Life*. New Haven, Conn.: Yale University Press, 2003.
- Marvin, Frederic Rowland. *The Last Words (Real and Traditional) of Distinguished Men and Women Collected from Various Sources*. New York: Fleming H. Revell, 1901.
- Mask, David y John Oakland. *American Civilization: An Introduction*. New York: Routledge, 2005.
- Mason, Fran. *Historical Dictionary of Postmodernist Literature and Theater*. Lanham, MD: Scarecrow, 2007.
- Mays, Dorothy A. *Women in Early America: Struggle, Survival and Freedom in a New World*. Santa Barbara, CA.: ABC-CLIO, 2004.
- McDanell, Colleen, ed. *Religions of the United States in Practice*. Vol. 1. Princeton: Princeton University Press, 2001.

- McDonald, Mark Ellen. *Shakespeare's King Lear with The Tempest: The Discovery of Nature and the Recovery of Classical Natural Right*. Maryland: University Press of America, 2004.
- Melton, J. Gordon. *Faith Across Time: 5.000 Years of Religious History*. Santa Barbara, Calif.: ABC-CLIO, 2014.
- Messerli, Douglas, ed. *From the Other Side of the Century: A New American Poetry 1960-1990*. Los Angeles: Sun & Moon, 1994.
- _____. *The Gertrude Stein Awards in Innovative American Poetry: 1995-1996*. Los Angeles: Sun & Moon, 1998.
- _____. *Language Poetries: An Anthology*. New York: New Directions, 1986.
- Meyer, James. *Minimalism Art and Polemics in the Sixties*. New Haven, CT; Yale University Press, 2001.
- Middleton, Peter. "On Ice: Julia Kristeva, Susan Howe, and the Avant-Garde Poetics." *Contemporary Poetry Meets Modern Theory*. Eds. Anthony Easthope y John O. Thompson: London: Harvester Wheatsheaf, 1991. 81-95.
- Mikics, David. *A New Handbook of Literary Terms*. New Haven, Conn.: Yale University Press, 2010.
- Miller, James E., Jr. *T.S. Eliot Personal Waste Land: Exorcism of the Demons*. Pennsylvania: Pennsylvania University Press, 1978.
- Milton, John. *Eikonoklastes: In Answer to a Book Entitled Eikon Basilike, The Portraiture of His Majestie in His Solitudes and Sufferings*. London: A. Millar, 1756.
- Mitchell, W.J.T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- Montgomery, William. *The Poetry of Susan Howe: History, Theology, Authority*.

- Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.
- Moran, Patrick Francis. *Essays on the Origin, Doctrines and Discipline of the Early Irish Church*. London: James Duffy, 1864.
- More, Thomas, y George M. Logan. *The History of King Richard the Third*. Bloomington: Indiana University Press, 2005.
- Muir, Kenneth and Stanley Wells, eds. *Aspects of King Lear*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- Musa, Mark. *Dante Alighieri's Divine Comedy: Purgatory Commentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2000.
- Naylor, Paul. "Writing History Poetically: Walter Benjamin and Susan Howe." *Genre* 28.3 (Autumn 1995): 323-378.
- Nelson, Nicholas H. *The Pleasure of Poetry: Reading and Enjoying British Poetry from Donne to Burns*. Westport, CT: Praeger, 2006.
- Nubiola, Jaime y Sara Barrena. "Charles Peirce's First Visit to Europe, 1870-71: Scientific Cooperation and Artistic Creativity." *European Journal of Pragmatism and American Philosophy* I.1 (2009): 1-18.
- Obendorf, Harnut. *Minimalism: Designing Simplicity*. London: Springer-Verlag, 2009.
- Olson, Charles. *Call me Ishmael*. Austin: University of Texas Press, 1979.
- Pantaleo, Sylvia. *Exploring Student Response to Contemporary Picturebooks*. Toronto: University of Toronto Press, 2008.
- Parini, Jay. *The Columbia History of American Poetry*. New York: Columbia University Press, 1993.
- Pasetti, Dorothea Vorgeli. "Collage, arte, antropología." *Claude Lévi-Strauss en el pensamiento contemporáneo*. Buenos Aires: Colihve, 2009.

- Peckham, Howard H. *Pontiac and the Indian Uprising*. Detroit: Wayne State University Press, 1994.
- Peery, Carolyn y Mary Weakslexter, eds. *The History of Southern Women's Literature*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2002.
- Peirce, Charles Sanders. *Selected Writings: (Values in a Universe of Change)*. New York: Dover, 1958.
- _____. *Writings of Charles S. Peirce, Volume 8, 1890-1892: A Chronological Edition*. Bloomington: Indiana University Press, 2010.
- Pentcheva, Bissera V. *The Sensual Icon: Space, Ritual and the Senses in Byzantium*. Philadelphia, Pa.: Pennsylvania State University Press, 2010.
- Perkins, Susan R. y Caryl A. Hopson. *German Flatts*. Charleston, SC: Arcadia, 2010.
- Perloff, Marjorie. "Avant-Garde Tradition and Individual Talent: The Case of Language Poetry". *Revue Française d'études Américaines* 103 (2005): 117-141.
- _____. "Canon and Loaded Gun: Some Reflections on Feminist Poetics and the Avant-Garde." *Stanford Literary Review* 4.1 (Spring 1987): 31-52.
- _____. *Poetic License: Essays on Modernist and Postmodernist Lyric*. Evanston, Il.: Northwestern University Press, 1990.
- _____. "Recharging the Canon: Some Reflections on Feminist Poetics and the Avant-Garde." *The American Poetry Review* 15.4 (July/August 1986): 12-20.
- _____. *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago: The University of Chicago Press, 2010.
- Perloff, Nancy. "Sound Poetry and the Musical Avant-Garde: A Musicologist's Perspective". *The Sound of Poetry / The Poetry of Sound*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009. 97-117.

- Phillips, J.J. et alii. *The Before Columbus Foundation Poetry Anthology: Selections from the American Book Awards 1980-1990*. New York: W.W. Norton, 1992.
- Porterfield, Amanda. *Female Piety in Puritan New England: The Emergence of Religious Humanism*. New York: Oxford University Press, 1992.
- Posner, Roland. *Rational Discourse and Poetic Communication: Methods of Linguistic, Literary and Philosophical Analysis*. Berlin: Walter de Gruyter, 1982.
- Prickett, Stephen. *Words and the Word: Language, Poetics and Biblical Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- Quatremain, Peter. *Disjunctive Poetics: From Gertrude Stein and Louis Zukofsky to Susan Howe*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Quennell, Charles y Hamish Johnson. *Who is Who in Shakespeare?* London: J. M. Dent, 2002.
- Rawson, Claude Julien. *Politics and Literature in the Age of Swift: English and Irish Perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Reed, Brian. "‘Eden or Ebb of the Sea’: Susan Howe’s Word Squares and Postlinear Poetics". *Postmodern Culture* 14:2 (January 2004): 1-37.
- Reinbott, Andreas. *17th Century Puritan Readership and the Legitimacy of Mary Rowlandson’s Captivity Narrative*. Munich: GRIN.
<http://www.grin.com/en/e-book/81919/17th--century-puritan-readership-and-the-legitimacy-of-mary-rowlandsons>. 28/02/2013
- Ricardou, Jean. *Le Nouveau Roman*. Paris: Seuil, 1973.
- Riccio, Ottone Michael y Ellen Beth Siegel. *Unlocking the Poem*, New York: iUniverse, 2009.
- Riffaterre, Michael. *Semiotics of Poetry*. London: Methuen, 1980.

- Robinson, Kim. *II Triggering Morphologies - Colonial Stutter into Linguistic Norm*. 2000.
- Rolleston, T.W. *Celtic Myths and Legends*. New York: Dover, 1990.
- Rosenberg, Marvin. *The Masks of King Lear*. Berkeley: University of California Press, 1972.
- Rosner, Linda y John Theibault. *A Short History of Europe: 1600-1815, Search for a Reasonable World*. Armand, NY: Sharpe, 2000.
- Rowlandson, Mary. *The Narrative of the Captivity and Restoration of Mrs. Mary Rowlandson*. Boston: Thomas and John Fleet, 1856.
- Sauer, Elizabeth. 'Paper-Contestations' and Textual Communities in England, 1640-1675. Toronto: University of Toronto Press, 2005.
- Schultz, Susan. "Exaggerated History". *Postmodern Culture* 4.2 (January 1994). <http://www.writing.upenn.edu/~afilreis/88/howe-review.html>. 24/2/2014.
- Shakespeare, William. *A Midsummer Night's Dream*. New York: Augustin Daly, 1888.
- _____. *The Tragedy of King Lear*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Shaughnessy, Robert. *The Routledge Guide to William Shakespeare*. New York: Routledge, 2011.
- Shea, Michael A. *In God We Trust: George Washington and the Spiritual Destiny of the United States of America*. Derry, NH: Liberty Quest, 2012.
- Sheldon, George. *A History of Deerfield, Massachusetts: The times when the people by whom it was settled, unsettled and resettled with a special study of the Indian wars in the Connecticut valley*. Deerfield, MA.: E.A. Hall, 1895.
- Sheridan, Thomas, ed. *The Works of Jonathan Swift, D.D., Dean of St Patrick's, Dublin, with Notes, Historical and Critical*. Vol. II. London: John Nichols

and Son, 1803.

Silliman, Ron, ed. *In the American Tree: Language, Realism, Poetry*. Orono, ME: National Poetry Foundation, University of Maine Press, 1986.

Simpson, Megan. *Poetic Epistemologies: Gender and Knowing in Women's Language Oriented Writing*. Albany: State University of New York Press, 2000.

Squire, Charles. *Mythology of Ancient Britain and Ireland*. London: Archibald Constable, 1906.

Stanton, Andrea L. et al. *Cultural Sociology of the Middle East, Asia & Africa: an Encyclopedia*. Thousand Oaks, Calif.: Sage, 2012.

Starbuck, David R. *Massacre at Fort William Henry*. Hanover, NH: University Press of New England, 2002.

Steele, Ian K. *Betrayals: Fort William Henry and the "Massacre"*. New York: Oxford University Press, 1990.

Stevenson, Robert Louis. *Kidnapped*. New York: Scribner's Sons, 1886.

Stone, William Leete. *The Life and Times of Sir William Johnson Bart*. Vol. 1. Albany: J. Munsell, 1865.

Strelan, Rick. *Strange Acts: Studies in the Cultural World of the Acts of the Apostles*. Berlin: de Gruyter, 2004.

Swift, Jonathan. *The Works of the Rev. Jonathan Swift, D.D., Dean of St. Patrick's, Dublin*. Princeton: Princeton University Press, 1987.

Synge, Margaret Bertha. *The Tudors and the Stuarts*. Gloucester: Dodo, 2008.

Takashi, Yoshinaka. *Marvell's Ambivalence: Religion and the Politics of Imagination in Mid-Seventeenth Century England*. Cambridge: D.S. Braver, 2011.

Tanselle, G. Thomas. "Emily Dickinson as an Editorial Problem". *Emily Dickinson*.

- New York: Bloom's Literary Criticism, 2008.
- Thacher, James. *History of the Town of Plymouth: From its first Settlement in 1620 to the Present Time, with a Concise History of the Aborigines of New England, and their Wars with the English*. Boston: Marsh, Capen and Lyon, 1835.
- The Cambrian Quarterly Magazine and Celtic Repertory*. Vol. IV. London: H. Hughes y T. Hookham, 1832.
- The Church of England Magazine: Under the Superintendence of Clergymen of the Church of England and Ireland. Volume XIX (July to December): 1845*.
- The Holy Bible. King James Version*. London: Collins, 2003.
- Timbs, John. *Lives of Wits and Humourists*. London: Richard Bentley, 1862.
- Tinnemeyer, Andrea. *Identity, Politics of the Captivity Narrative After 1848*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2006.
- Toulouse, Teresa. *The Captive's Position: Female Narrative, Male Identity, and Royal Authority in Colonial New England*. Philadelphia: University Press of Pennsylvania, 2007.
- Vaugeois, Denis. *The Last French and Indian Wars: An Inquiry into a Safe-conduct Issued in 1760 that Acquired the Value of a Treaty in 1990*. Montreal: McGill Queens University Press, 2002.
- Veinstein, Cindy y Christopher Looby. *American Literature's Aesthetic Dimensions*. New York: Columbia University Press, 2012.
- Wagner-Martin, Linda. *A History of American Literature: 1950 to the Present*. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2013.
- Warburton, George. *The Conquest of Canada*. Vol. 2. London: Richard Bentley, 1849.
- Warburton, John et al. *History of the City of Dublin from the Earliest Accounts to the*

- Present Time*. Vol. 2. London: T. Cadell and W. Davies, 1818.
- Webster, Richard. *The Encyclopedia of Superstitions*. St. Paul, Minnesota: Llewellyn, 2008.
- Wesseling, Elizabeth. *Writing as a Prophet: Postmodernist Innovations in the Historical Novel*. Philadelphia: John Benjamins, 1991.
- Wilde, Lady Francesca Speranza. *Ancient Legends, Mystic Charms, and Superstitions of Ireland*. London: Ward & Downey, 1887.
- Wilde, Oscar. *The Soul of Man Under Socialism and Selected Critical Prose*. London: Penguin, 2001.
- Wilde, Sir William Robert W. *The Closing Years of Dean Swift's Life; with an Appendix Containing Several of His Poems Hitherto Unpublished and Some Remarks on Stella (1849)*. Norman: University of Oklahoma Press, 1998.
- Wilkinson, Jessica. "Resurrecting/ Absence: Susan Howe's *A Bibliography of the King's Book Or, Eikon Basilike* and the Historically Unspoken". *Cultural Studies Review* 14.1 (March 2008): 162-178.
- Wright, Thomas. *The History of Ireland: From the Earliest Period of the Irish Annals to the Present Time*. London; New York: John Tallis, 1849.
- Wright, William. *The Brontës in Ireland; or, Facts Stranger than Fiction*. New York: D. Appleton, 1893.
- Ziarek, Krzysztof. *The Historicity of Experience: Modernity, the Avant-garde and the Event*. Evanston: Northwestern University Press, 2001.