



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

“La medida secreta”. Orígenes del verso libre en lengua inglesa: contextos culturales, antecedentes poéticos y el caso de Emily Dickinson

Tesis

que para optar por el grado de
Doctora en Letras
presenta

Rocío Saucedo Dimas

Tutora:

Dra. Irene María Artigas Albarelli

FFyL

Cotutoras:

Dra. Nair María Anaya Ferreira

Mtra. Claudia Elisa Lucotti Alexander

FFyL



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

	Introducción: Las formas de Proteo	1
Capítulo 1	El verso libre como expresión moderna	42
1.1	“the poetry of the landscape is broken”: La prosa moderna y el prosaísmo de la modernidad	42
1.2	“A miracle of rare device”: la medida del fragmento	83
Capítulo 2	Antecedentes del verso libre en la tradición poética en lengua inglesa y su culminación en el modernismo: visiones desde la historia literaria	108
2.1	Orígenes del verso libre en lengua inglesa: del día en que tembló en Verona al día en que un alarido bárbaro resonara sobre los techos del mundo	109
2.2	La poesía modernista estadounidense y el verso libre: “the feel of the thing”, seguido por una singular controversia	153
Capítulo 3	Emily Dickinson: ni Dios, ni marido, ni editor o “Publication – is the Auction / Of the Mind of Man –”	190
	Conclusiones: “a preposterous fiction”	300
	Obras citadas	312

Esta tesis está dedicada a Yasser (eres mi casa).

Agradezco a Nair Anaya (la inspiración, el rigor), a Irene Artigas (la poesía), a Charlotte Broad (la amistad, la formación), a Claudia Lucotti (la mirada crítica, el cariño) y a Mario Murgia (mi primera clase en la carrera) por seguirme enseñando y haberme ayudado de mil maneras.

Agradezco a mi familia (Salvador, Leticia, Silvia, Ricardo) por ser, como diría Tolstoi, una familia parecida a muchas otras.

Agradezco a mis amigxs Laura, Gabriela, Sofia y Jesús, Rosario y Luis, Gilda, y a mis amigxs y colegas: Alberto Aguayo (†), Adriana Bellamy, Julia Constantino, Max Jiménez, Ariadna Molinari, Noemí Novell y José Carlos Ramos.

Agradezco a mis alumnxs.

Gracias también a Mingu y Rulfo.

Lorena / Rocío
Saucedo

Introducción: Las formas de Proteo

Alrededor de diez años antes de que concluyera el siglo XVIII, William Blake se hallaba trabajando en *The Marriage of Heaven and Hell*, una obra que desde su concepción como “illuminated book”, su singular combinación de escritura e imagen, su reconfiguración de distintas tradiciones escriturales —notoriamente, la retórica del versículo bíblico y la poesía de Milton—, entre otras características, puede ser vista ahora como profética, no sólo en los términos en que pretendía Blake, sino en lo correspondiente a los fundamentos estéticos que habrían de manifestarse en la poesía de las siguientes décadas. Blake es, en ese sentido, un “punto de quiebre” entre una tradición poética predominantemente silábica-acental y el desarrollo del verso libre. El presente estudio se propone abordar los orígenes de esta forma poética desde tres perspectivas distintas pero interconectadas: el contexto cultural y las condiciones materiales de las sociedades occidentales en y alrededor del siglo XIX y, en particular, un conjunto de aspectos que conforman lo que aquí se presenta como “el prosaísmo de la modernidad” y que dio pie a la consolidación, por un lado, de la prosa novelística como forma literaria y, por el otro, a la del fragmento como principio estético, ambos elementos clave en el surgimiento del verso libre (capítulo 1); los antecedentes prosódicos de las formas libres en la tradición poética en lengua inglesa y el afianzamiento de éstas en la poesía modernista (capítulo 2); y el caso particular de Emily Dickinson, una poeta liminal en lo que respecta a su particular posición entre el dominio de la estética romántica y la llegada del modernismo (capítulo 3).

El verso libre será aquí visto como derivado de la revolución cultural, intelectual y artística que trajo consigo el Romanticismo y cuyas repercusiones aún se manifiestan en la actualidad. En más de una ocasión se ha visto a Walt Whitman como el *creador* de esta forma poética, al menos en lengua inglesa, y de algún modo lo es. Para varios expertos del verso libre, como se verá más adelante, y con base en la tendencia —más presente en ciertos periodos que en otros y en ciertas

estructuras que en otras— a explorar la flexibilidad de los esquemas métricos en siglos previos al XIX, no se trata tanto de la *creación* de una forma como de la *liberación* de un recurso poético. La exploración de las posibilidades de distintos metros podría plantearse, en términos formales, como el antecedente de la base compositiva del verso libre, a saber, la ausencia de una (incluso relativa) regularidad métrica en la conformación del verso. Si observamos la influencia que la obra de Whitman aún ahora posee, es posible afirmar que, en efecto, más que crear una forma, este autor radicalizó un hábito creativo ya presente en el pasado y que consiste en cuestionar y reelaborar formas poéticas tradicionales. Sin embargo, lo que aquí se designa como verso libre no se refiere a la relajación de los esquemas métricos en, por ejemplo, las odas de Cowley en el siglo XVII o, menos aun, al acentualismo de la poesía medieval. Lo que se entiende aquí como verso libre es el resultado del cuestionamiento y reelaboración de formas tradicionales según se llevaron a cabo bajo el impulso del Romanticismo y a partir de éste, en especial en la poesía modernista. Para muchos de los poetas de generaciones posteriores, seguir el ejemplo de Whitman significó no adoptar el verso libre de *Leaves of Grass*, sino liberar el verso a su manera. O como él mismo nos dice en “Song of Myself”: “He most honors my style who learns under it to destroy the teacher” (XLVII.3).¹ Éste no es, empero, el caso de Dickinson, quien, hasta donde se sabe, jamás leyó a Whitman y cuya relevancia en las historias sobre el surgimiento del verso libre que se continúan escribiendo hoy en día no ha sido, en mi opinión, identificada cabalmente. Es claro que dadas las especificidades de la obra de Dickinson, ésta difícilmente podrá ser considerada “creadora” de formas libres, como Whitman sí lo es para muchos; no obstante, después de dejar atrás más de un siglo de “interpretaciones” editoriales y lecturas selectivas de su poesía, parte de las propuestas de la presente tesis consiste en que es posible releerla y reconocer en ella otro de esos “puntos de quiebre” en el proceso del debilitamiento

¹ A menos que se indique lo contrario, todas las citas de *Leaves of Grass* corresponden a la llamada *deathbed edition* de 1891-1892 y fueron tomadas del *Whitman Archive*: <<http://whitmanarchive.org/published/LG/index.html>>

expresivo de las formas métricas y el advenimiento del verso libre.

Comenzar esta discusión con Blake —quien por diferentes razones y en distintos contextos ha sido asociado con Dickinson— permite realizar un breve recuento de algunos de los rasgos que en este estudio se plantean como decisivos para el surgimiento del verso libre. En *The Marriage of Heaven and Hell* —cuya diversidad formal en sus distintas secciones va del verso que no emplea un metro determinado a la prosa, pasando por el versículo e, incluso, por la escurridiza construcción del proverbio—, se conjuga una marcada subjetividad con cierto distanciamiento formal, mismos que se harán patentes en las cualidades de lo profético y lo irónico, entre los románticos, y en el hermetismo y la autonomía artística de los modernistas. El tono profético que resuena en esta obra de Blake es marcadamente distinto al tono también profético de *Leaves of Grass* y, pese a todo, ambos son claramente expresivos en términos de una subjetividad. Blake parodió aquella voz profética impersonal de la Biblia para exponer su propia visión del mundo, de modo que puede decirse que las construcciones mitológicas de Blake articulan su muy personal perspectiva. Por su parte, el profeta que se erige en la poesía de Whitman es el de la nación que será, una nación que en virtud de su “democracia y libertad” propiciará el desarrollo pleno —en un sentido vitalista y místico, a la vez que social e incluso sexual— de los individuos que orgánicamente la conforman. No obstante, este profeta de la nación posee a la vez una voz que hace explícita su preocupación por proyectar una especificidad identitaria personal y por conferirle a ésta el rango de tema poético: “I, now thirty-seven years old in perfect health begin, / Hoping to cease not till death” (“Song of Myself”, 1.9-10).

A través del entramado conceptual y la forma misma de *The Marriage of Heaven and Hell*, Blake —además de, como se sabe, ironizar los planteamientos hechos por el teólogo sueco Emanuel Swedenborg en su libro *Heaven and Hell* (1758)— denuncia la insuficiencia de la razón en su sentido normativo y práctico como principio regulador en la constitución interna de los individuos y de la

sociedad. Al postulado “erróneo” de que “Energy, call’d Evil, is alone from the Body; and that Reason, call’d Good, is alone from the Soul”, Blake opone las siguientes “verdades”: “Energy is the only life, and is from the Body; and Reason is the bound or outward circumference of Energy” y “Energy is Eternal Delight” (“The Voice of the Devil”).² Lo que Blake llama Razón y Energía son opuestos que se complementan: “Without Contraries is no progression” (“The Argument”) y, así, en un momento histórico obsesionado con la idea del “progreso” basado en la razón, Blake señala una falta de “progreso” propiciada justamente por el dominio del paradigma racionalista en los discursos de poder y en las formas de organización social. En consonancia con lo “demoniaco” según lo conceptualizara, entre otros, Diderot y que identifica la fuerza de lo irracional con la genialidad artística e intelectual y la capacidad de desentrañar verdades ocultas (Berlin 51-52), Blake asocia las pasiones, el deseo, el placer, la energía creativa con una percepción potenciada del mundo equivalente a la facultad visionaria de los profetas bíblicos. El autor se propone de este modo clarificar un “malentendido” perpetuado por siglos en la tradición cristiana y del que Milton fue capaz de desmarcarse sin siquiera saberlo: “The reason Milton wrote in fetters when he wrote of Angels and God, and at liberty when of Devils and Hell, is because he was a true Poet, and of the Devil’s party without knowing it” (“The Voice”). Para tener acceso a la realidad infinita del ser humano y de aquello que lo rodea, Blake nos conmina a incorporar lo “demoniaco” en nuestra experiencia del mundo. La razón como mecanismo único de conocimiento, insiste Blake, ha generado una imagen ilusoria y equivocada de la realidad; no obstante, como dice el autor en uno de los pasajes de este texto que más impacto han tenido entre la comunidad literaria y, más allá, en la cultura popular de habla inglesa, “If the doors of perception were cleansed everything would appear to man as it is, infinite” (“A Memorable Fancy [2]”).

² En lo sucesivo, se indicará entre paréntesis el título de las secciones de *The Marriage of Heaven and Hell*, el cual fue consultado en formato digital (Kindle), de donde provienen cada una de las citas.

La respuesta crítica del Romanticismo a lo que se percibía como los excesos de la razón en distintos ámbitos de experiencia humana tiene mucho que ver, como se expondrá más adelante, con los orígenes del verso libre. M. H. Abrams en su clásico y fundamental estudio de 1953 *The Mirror and the Lamp* enfatiza esta actitud crítica en el surgimiento del Romanticismo:

early nineteenth-century philosophy of nature and of art [...] was an essential part of the attempt to revitalize the material and mechanical universe which had emerged from the philosophy of Descartes and Hobbes, and which had been recently dramatized by the theories of [David] Hartley and the French mechanists of the latter eighteenth-century. It was at the same time an attempt to overcome the sense of man's alienation from the world by healing the cleavage between subject and object, between the vital, purposeful, value-full world of private experience and the dead postulated world of extension, quantity, and motion. To establish that man shares his own life with nature was to reanimate the dead universe of materialists, and at the same time most effectively to tie man back into his milieu. (65)

El mundo proyectado por los discursos de poder a finales del siglo XVIII era un mundo en gran parte concebido en términos de, como dice Abrams, “extensión, cantidad y movimiento”. Era, si involucramos la etimología de la palabra “razón”, un mundo que pretendía organizarse con base en el *cálculo*. La realidad que Blake nos llama a buscar más allá de las “puertas de la percepción” es infinita, y lo infinito es precisamente lo que evade el cálculo y la medida, la *ratio*.

Cabe aclarar que cuando hablo del Romanticismo como “respuesta” a la tendencia racionalista de la modernidad como se manifestó en el siglo XVIII, no pretendo negar el fuerte legado de la Ilustración dentro del pensamiento y discurso románticos. Finalmente, tanto la Ilustración como el Romanticismo suelen ser vistos como productos en esencia modernos aunque se contrapongan en más de un sentido. Las nociones de libertad individual, más allá de la ley de Dios y de la ley del Estado, que encontramos en un poeta radical como Shelley, no pueden ser explicadas sin la secularización de la razón y la exaltación del potencial humano llevadas a cabo en el siglo XVIII. Al mismo tiempo, sin embargo, no podemos perder de vista que precisamente por haberse erigido como

“respuesta”, la fuerza y rebeldía del Romanticismo tuvieron un efecto explosivo en el corto plazo, así como uno duradero y autocrítico en el largo plazo. El experto en teoría estética Alfredo de Paz plantea la relación a la vez de consanguinidad y de oposición entre Ilustración y Romanticismo de la siguiente manera:

Enlightenment critical thought can be placed then at the origins of modernity. Yet Romanticism too is to be located squarely at these origins, even if the Romantic origins of the modern are both continuative and antagonistic with respect to those of the Enlightenment. That is to say, Romanticism’s relationship with modernity is, simultaneously, one of affinity and antagonism. An offspring of the critical age, and therefore of the Enlightenment, Romanticism saw itself as a sort of grand transformation of letters, the arts, imagination, sensitivity, taste and ideas. [...] Romanticism can be understood then as *a negation of modernity but within modernity*, or, in other words, *as a modern negation of modernity*. (31)

Es decir, uno de los caminos por el que la Ilustración condujo el racionalismo fue el de la crítica y la autocrítica —tendencia ya presente de forma notoria desde que Descartes hiciera del pensamiento un objeto de estudio para el pensamiento racional— y esta tendencia crítica habría sido una de las semillas del Romanticismo en su arremetida contra la Ilustración y, en términos más generales, contra la modernidad.

Así pues, el Romanticismo parece responder a lo que Foucault concibe como un cambio de raíz en las estructuras cognoscitivas que dan forma a la realidad en la sociedad europea:

Por muy convencidos que estemos de un movimiento casi ininterrumpido de la *ratio* europea desde el Renacimiento hasta nuestros días [...], en el nivel de la arqueología se ve que el sistema de positivities ha cambiado de manera total al pasar del siglo XVIII al XIX. No se trata de que la razón haya hecho progresos, sino que el modo de ser de las cosas y el orden que, al repartirlas, las ofrece al saber se han alterado profundamente. (*Las palabras* 15-16)

El mundo previo al siglo XVIII, nos dice Foucault, es en esencia distinto al mundo de hoy, y esta transformación, sin ser propiamente un “logro” de la razón, es resultado de los usos modernos de la razón. El lenguaje ya no es semejanza ni representación, sino abstracción, y la literatura no será ya

confirmación de la vida del lenguaje, sino una compensación, un resquicio en el que éste renace (65). Es un lugar común todavía válido decir que los románticos dirigieron su atención a la naturaleza anhelando un contacto con ella no mediado por la visión científica o utilitaria. Más allá de la naturaleza estudiada o explotada, los románticos invocaron una naturaleza no abstracta, aún misteriosa, inconmensurable, en gran parte incomprensible, una naturaleza con la que el hombre primitivo habría podido comunicarse libremente al igual que lo harían aquellas culturas no occidentales —como lo ejemplifica el *Kubla Khan* de Coleridge y su mágico paraje— o quizá aún la gente “común”, como los campesinos de Wordsworth. El ímpetu que marcó la exaltación de estos aspectos parece responder a la percepción de una “naturaleza perdida” dentro del horizonte de experiencias del individuo moderno. La naturaleza había sido el territorio por conquistar para la razón ilustrada, pues, como apunta Alain Touraine, desde el punto de vista de la Ilustración, la naturaleza no consiste simplemente en su dimensión física, sino que es el punto de referencia con respecto al cual se fundarán las verdades del mundo moderno. De este modo, “la arbitrariedad de la moral religiosa” es reemplazada “por el conocimiento de las leyes de la naturaleza” (20), y la idea de que “el sometimiento al orden natural de las cosas procura placer y corresponde a las reglas del gusto” será parte del proyecto de la Ilustración tanto en el terreno de lo moral como en el de lo estético (21). Más aún, en esta suerte de apropiación y objetivación de la naturaleza, Adorno y Horkheimer en la *Dialéctica de la Ilustración* incluyen tanto a la naturaleza externa como a la interna (24), es decir, aquello que es naturaleza dentro del individuo mismo: el ser “after the methodical extirpation of all natural traces as mythological, was no longer supposed to be either a body or blood or a soul or even a natural ego but was sublimated into a transcendental or logical subject” (22). Así pues, el proceso de racionalización de la modernidad interviene en el entendimiento que a grandes rasgos y a partir del siglo XVIII tenemos no sólo del mundo físico y el social, sino también en gran medida de la

subjetividad humana.³

En esta trama, el lenguaje es a la vez agente del proceso de racionalización y objeto de éste. En palabras de Adorno y Horkheimer: “For science the word is first of all a sign” o lo que anteriormente llamé abstracción. “As sign, language must resign itself to being calculation and, to know nature, must renounce the claim to resemble it. As image it must resign itself to being a likeness and, to be entirely nature, must renounce the claim to know it” (13). Como lo ejemplifica la concepción organicista de la poesía elaborada por Coleridge, la búsqueda romántica de reasimilación a la naturaleza incluía lo que podemos llamar una recuperación —en sentido inverso al proceso de racionalización— de la naturaleza del lenguaje a través del lenguaje. En el caso de Blake, esta empresa no es sólo simbólica, menos aun estilística. Para este autor, el individuo occidental de su tiempo es un ser incompleto debido a que pretende constituirse únicamente en la razón normativa, el principio institucionalizado como “Bueno” por la sociedad moderna: “Good [...] obeys Reason” (“The Argument”). La ironía en este texto de Blake opera en distintos niveles y direcciones. Parte de esta ironía consiste en la apropiación efectuada por el poeta de una retórica similar a la de los textos bíblicos, uno de los discursos institucionalizados por excelencia, para subvertir ciertas nociones de la teología dominante de su tiempo, pero también para subvertir la idea misma de institucionalización. Las sagradas escrituras han *instituido*, nos sugiere Blake, una serie de presupuestos erróneos con valor de verdad. Sin embargo, en éste, su propio libro profético, el autor sale al encuentro de un lenguaje perdido, un lenguaje en el que aún se expresa la naturaleza, el tipo de lenguaje que, por ejemplo, puede reclamar la substancialidad tanto física como espiritual del cuerpo humano: “Man has no Body distinct from his Soul; for that call'd Body is a portion of Soul discern'd by the five Senses”

³ Para estos autores, quienes escribieron la *Dialéctica de la Ilustración* entre 1940 y 1950, la implantación del principio de lo racional en su sentido instrumental dentro de la subjetividad misma puede llegar a un grado tal que los procesos mentales parecen poder ser reemplazados por “mecanismos automatizados” (23). Más de medio siglo después dicha tendencia de reemplazo parece sólo intensificarse.

(“The Voice”).⁴ De forma muy significativa, Blake incorpora la voz del Diablo tanto en la segunda sección de su libro titulada “The Voice of the Devil” como en los famosos “Proverbs of Hell” y, más aún, nos habla de su proceso mismo de impresión como un método inaccesible para la razón y que contribuirá a las revelaciones suscitadas por la unión del “bien y el mal”: “the notion that man has a body distinct from his soul is to be expunged; this I shall do by printing in the infernal method, by corrosives, which in Hell are salutary and medicinal, melting apparent surfaces away, and displaying the infinite which was hid” (“A Memorable [2]”).

Esta crítica a las instituciones que, en palabras de Foucault, serían parte de ese “orden que ofrece las cosas al saber”, y que organizan la realidad para dar cabida al actuar humano dentro de lo aceptable y lo no aceptable se hará también patente en el caso de Dickinson. Al igual que Blake, ésta empleará un vocabulario bíblico y religioso, además de la estrofa del himno, para llevar a cabo una crítica de la institución religiosa. Asimismo, al igual que Blake, dará un tratamiento a la forma poética que expresará su crítica a la institución literaria.⁵ “Blake and Dickinson looked in the same place for an anti-meter [...]; Blake’s rough fourteeners employ a one-line adaptation of the meter Dickinson favored, the ballad or hymn stanza. The hymn stanza and fourteener carried much less authority than iambic pentameter” (Finch 18). La autoridad a la que se refiere Finch en esta cita es la de la subjetividad masculina (16-17), la cual podemos ubicar en el centro de las instituciones modernas. El ideal moderno de humanidad desarrollado por las élites intelectuales europeas entre los siglos XVII y XVIII (Echeverría 30) estuvo fundado en su fuerza creativa y su capacidad de ser libre (37). En la

4 Compárese esta reafirmación del cuerpo humano en contraste con los preceptos del cristianismo y la tradición metafísica occidental con ésta expresada por Whitman: “I have said that the soul is not more than the body, / And I have said that the body is not more than the soul, / And nothing, not God, is greater to one than one’s self is” (“Song of Myself”, XLVIII, 1-3). También véase la cita del poema “Starting from Paumanok” más adelante.

5 Incluso, así como Blake identificaba su técnica de impresión como parte de su expresión poética, también Dickinson reclamará la libertad de su obra en su aspecto material y, como se verá mas detalladamente en el capítulo 3 de la presente tesis, la mantendrá al margen de los procesos industriales de impresión y los canales acostumbrados de distribución.

práctica, dicho ideal de humanidad se redujo a los atributos ya sabidos: hombre, blanco, heterosexual, racional, económicamente productivo, genéticamente reproductivo, cristiano, conforme con intercambiar la dimensión ética de su vida por una serie de convenciones sociales y feliz ocupante de una única perspectiva autorizada para generar y recibir conocimiento sobre el mundo. Es ésta la reducida subjetividad masculina detrás de las instituciones modernas. No sorprende mucho que Blake, Whitman y Dickinson, entre muchos otros, se hayan opuesto a ellas. Tampoco sorprende que, en general, el Romanticismo se haya propuesto rescatar esa creatividad y libertad en teoría definitorias de lo humano. Tampoco debería sorprender, en consecuencia, que lo que se conoce como verso libre sea un producto que deriva del pensamiento romántico. Éste, en palabras de De Paz, constituye una *crítica moderna a la modernidad* (véase cita arriba) y, en este punto, puede añadirse que el verso libre, en su poetización de lo creativo y lo libre, también lo es.

Todas estas búsquedas y más, como la recuperación del lenguaje incluso en su expresión física y el reclamo urgente del cuerpo planteados por Blake, pueden verse en *Leaves of Grass* que, a diferencia de *The Marriage of Heaven and Hell*, es una obra en su mayor parte escrita en lo que conocemos propiamente como verso libre:

Was somebody asking to see the soul?
 See, your own shape and countenance, persons, substances, beasts, the trees, the
 running rivers, the rocks and sands.
 [...]

Not the types set up by the printer return their impression, the meaning, the main
 concern,
 Any more than a man's substance and life or a woman's substance and life return
 in the body and the soul
 [...]

Behold, the body includes and is the meaning, the main concern and includes and
 is the soul ("Starting from Paumanok", XIII, 1-2, 8-9, 11)

En este pasaje de *Leaves of Grass*, el cuerpo es una suerte de palabra escrita dentro del gran texto de

la naturaleza que, en su carácter insondable, es evocada en la aparente arbitrariedad del verso. El cuerpo es una palabra viva y posee una transparencia con respecto a su infinitud que es el alma, “la vida y sustancia” de hombres y mujeres, al igual que la palabra impresa se muestra infinita en su “significado”.⁶ En las dimensiones de esta interconexión entre naturaleza, subjetividad y lenguaje podemos apreciar la fuerza que poseyó el Romanticismo en su calidad de respuesta a los aspectos más ásperos del, pese a todo, Siglo de las Luces.

Así pues, para exponer con mayor detalle de qué manera el verso libre es un producto cultural moderno y cuáles son las implicaciones de ello, en el primer capítulo de esta tesis me adentraré en el concepto de modernidad especialmente como fue planteado por algunos miembros de la escuela de Frankfurt y pensadores cercanos a o descendientes de ella. Muy en particular, uno de los puntos de partida de esta investigación es un planteamiento elaborado por Georg Lukács a comienzos del siglo XX con respecto a las formas literarias: “Every form is the resolution of a fundamental dissonance of existence” (62). Lukács formula lo anterior en el contexto de una disertación sobre la novela vista como la épica de la modernidad en su obra conocida en español como *La teoría de la novela* (1920). En un inicio, las ideas desarrolladas por este autor podrían parecer un tanto ajenas al tema y propósito de esta tesis. Por ello, considero necesario llevar a cabo un análisis de la relación que propone Lukács entre el mundo moderno y la prosa como forma literaria; de la visión de la modernidad proyectada por Lukács en conexión con otras visiones que sugieren o, incluso, afirman un cierto “prosaísmo” como característico de la vida moderna; y, finalmente, de la posible influencia que dicho prosaísmo, tanto textual como cultural, pudo haber tenido en el origen del verso libre. Asimismo, otro de los aspectos que retomaré de la propuesta de Lukács es su tratamiento de las nociones de totalidad y

⁶ Conviene recordar que Whitman tenía el oficio de impresor, de modo que para él la imprenta supuso una labor manual y, en ese sentido, no tan diferente a lo que fueron para Blake sus grabados y para Dickinson sus manuscritos.

fragmento en lo que respecta a la percepción de la realidad que una comunidad cultural pueda tener en un momento determinado así como en lo que respecta a la forma de las obras literarias que dicha comunidad produzca. Aquí, de nuevo, se verá cómo el mundo que el siglo XIX recibe de manos del XVIII es un mundo que en algún momento se había pretendido totalizar mediante lo que Foucault llama una “ciencia del orden” —la cual va más allá de la simple sistematización de la realidad bajo la óptica científica y tiene que ver con cómo dicha realidad se entiende y se organiza cotidianamente— y que, sin embargo, emergió ante los ojos de los románticos como un mundo fragmentado a consecuencia de la distancia impuesta entre la sociedad y la naturaleza y la creciente objetivación de las relaciones entre individuos.

De la misma manera en que el verso libre, en diversas manifestaciones y estilos, es una forma aún viva y llena de posibilidades tanto en la poesía en lengua inglesa como en la de otras lenguas, no pocos de los rasgos que artistas y pensadores europeos comenzaron a notar como constitutivos del “mundo moderno” desde mediados del siglo XVIII —como Rousseau en Francia o Goethe en Alemania, o antes con Swift como crítico del imperio británico— aún son reconocibles en nuestros días. Tal es una de las premisas de *Georgians Revealed: Life, Style and the Making of Modern Britain*, una exposición recientemente llevada a cabo (entre noviembre de 2013 y marzo de 2014) en la British Library. En opinión de Moira Goff, su curadora, la época georgiana atestiguó una revolución en el estilo de vida de los británicos, sobre todo en lo relativo a sus hábitos de socialización, entretenimiento, consumo y en lo que respecta a la manera en que la ciudad fue reconfigurándose como causa y a la vez efecto de un nuevo modo de ser ciudadano:

From beautifully furnished homes to raucous gambling dens, *Georgians Revealed* explores the revolution in everyday life that took place between 1714 and 1830. Cities and towns were transformed. Taking tea, reading magazines, dancing, gardening and shopping for leisure were commonplace, and conspicuous consumption became the pastime of the emerging middle classes.

Popular culture as we know it began, and with it the unstoppable rise of fashion and celebrity.⁷

Al traer a cuento lo anterior, no es mi intención dar por hecho que es posible fechar los inicios de la modernidad: aun si la vemos y tratamos como un periodo histórico, resulta improbable poder asignarle un momento o evento inaugural, o bien, asegurar cuándo concluyó o, incluso, si ha concluido. Entre la Reforma Protestante, el cartesianismo, la Revolución Francesa, la revolución científica que tiene entre sus figuras centrales a Galileo, la Ilustración misma, entre otros, Fredric Jameson hace una lista de al menos “catorce propuestas”, hechas por distintos autores desde distintas perspectivas, como posibles “arranques” de la modernidad (*Singular* 31-32). De acuerdo con Jameson, una vez concluido el célebre “debate ente antiguos y modernos” en algún momento a comienzos del siglo XVIII —conclusión que consistió en la aceptación de un lado y de otro “that the past [...] is neither superior nor inferior, but simply different”—, los europeos adquieren una nueva conciencia histórica: “This is the moment of the birth of historicity itself” (22). Obviando el hecho de que Jameson dude de la posibilidad de atribuirle una fecha de nacimiento a la modernidad y, sin embargo, pueda declarar con asumida exactitud el comienzo de la “conciencia histórica de la diferencia” (22), es cierto que tanto ilustrados como románticos exhiben, en efecto, una marcada conciencia histórica, la cual influyó, no en menor grado, en su percepción de los tiempos que les tocó vivir y en el gesto de asumirse como modernos. En lo que respecta al arte y, en particular, a la literatura, los creadores e intelectuales de los siglos XIX y XX tendrán conciencia de ser resultado, e incluso aún partícipes, de una transformación histórica en relación con el pasado, que es ahora tradición, pero que puede también llegar a ser conservadurismo, arcaísmo, estancamiento:

In essence the transformation is [...] from a universe that is governed by eternal laws and rules to one that admits modification over time, from an appeal to perfection in

⁷ Véase la nota curatorial en <http://www.bl.uk/whatson/exhibitions/georgiansrevealed/index.html>

ahistorical accomplishment to a call for originality and creativity. The prerequisite for the consciousness of nineteenth- and twentieth-century modernism, understood as a break with tradition, has its intellectual roots in the romantic endeavour to distinguish itself historically from classicism. (Holub 278)

Cuando románticos y modernos echen mano de la tradición, no lo harán imitativamente —como, pensaban, lo hacían los neoclásicos—, sino con distancia irónica, con el reconocimiento sombrío o satírico, nostálgico, crítico y aun orgulloso de su posicionamiento histórico.⁸

Así pues, más que como un periodo claramente fechable, la modernidad ha sido descrita más significativamente por diversos autores como una serie de tendencias manifiestas en las distintas esferas de la cultura occidental y que comenzaron a gestarse a partir del Renacimiento —que, por cierto, en décadas recientes ha sido también denominado “modernidad temprana” en los círculos académicos. Dichas tendencias han establecido conexiones complejas y hasta contradictorias entre ellas, pero ya a mediados del siglo XVIII parecen afianzarse, aunque no de manera estática ni homogénea, entre las sociedades occidentales y, hoy en día, tienen presencia en mayor o menor grado, gracias a la globalización, en todo el mundo. Al estudiar la modernidad, distintos autores coincidirán en ciertas cualidades identificadas como distintivas de lo moderno, aunque la mayoría de ellos centren su atención en o enfatizan la importancia de distintos fenómenos: Weber se ocupará de la afinidad de la ética protestante y el capitalismo, así como de los distintos tipos de razón —notablemente la “razón instrumental”— que se han manifestado en siglos recientes y su función dentro del llamado proceso de modernización; para Adorno, como ya adelanté, el mundo moderno busca someter la naturaleza y plantea contradictoriamente el desarrollo inagotable de las facultades del individuo a expensas de otros individuos, lo que deriva en lo que el marxismo describió como la

⁸ Elizabeth Barrett Browning —una de las autoras del grupo de los “spasmodics” y quien fuera muy admirada por Dickinson— incluso protestará ante la idea, al parecer bastante esparcida a mediados del XIX, de que la época que le tocó vivir era, ante todo, una época de mera transición: “Ay, but every age / Appears to souls who live in it, (ask Carlyle) / Most unheroic. Ours, for instance, ours! / [...] An age of mere transition, meaning nought” (*Aurora Leigh* v. 155-163).

reificación de las relaciones humanas; para Benjamin este paisaje de *cosas*, de una pesada concentración física, constituirá paradójicamente un mundo fantasmagórico en el que la experiencia del mundo se reduce a momentos inconexos; más recientemente, Habermas ha re trabajado el concepto de racionalización en relación con la práctica de la democracia y de la libertad individual que en la visión de Adorno, por ejemplo, parecía imposible. Por su parte, Foucault, tomando algunos de los aspectos anteriores en cuenta, pero en lo que podemos asumir como un intento por establecer la base que dichos aspectos puedan tener en común, dice:

I wonder whether we may not envisage modernity rather as an attitude than as a period of history. And by “attitude,” I mean a mode of relating to contemporary reality; a voluntary choice made by certain people; in the end, a way of thinking and feeling; a way, too, of acting and behaving that at one and the same time marks a relation of belonging and presents itself as a task. A bit, no doubt, like what the Greeks called an *ethos*. (“What is Enlightenment?” 39)

En este texto de mediados de los 80, Foucault se cuestiona qué es la Ilustración y propone que ésta es, al menos en parte, una forma crítica de pensamiento indisociable del *ethos* moderno. En particular, destaca que en la Ilustración —y de nuevo la visión historicista cobra preeminencia— las sociedades europeas comienzan a incorporar nociones de su pasado, presente y futuro al pensarse a sí mismas (38), de modo que “criticism is no longer going to be practiced in the search for formal structures with universal value, but rather as a historical investigation into the events that have led us to constitute ourselves and to recognize ourselves as subjects of what we are doing, thinking, saying” (46). En otras palabras, el impulso crítico basado en una conciencia de la diferencia histórica y que sirve como fundamento de distintas teorías de la modernidad es, en sí mismo, característico del pensamiento moderno.⁹

Ya mencioné que el lenguaje fue percibido por los románticos como parte de esa naturaleza

⁹ Véase también la cita de Alfredo de Paz al comienzo de esta Introducción.

perdida a la que aspiraron reasimilarse. Justo en el lenguaje entendido ahora como abstracción tiene su origen otro fenómeno que será clave, dentro de los planteamientos de esta tesis, para el desarrollo de las formas poéticas libres. “Language itself, says Schlegel, is a structured rational system that by its very nature cannot capture or articulate the unstructured and chaotic. [...] The mystery of becoming can be linguistically expressed only as hints, cyphers, and hieroglyphs, and never as lucid, logical discourse” (Mellor 10-11). Es decir, los románticos alemanes se rebelaron ante la visión racionalista del mundo, pero pronto fueron conscientes de que su crítica no podía ser elaborada sin ese discurso racional que era parte del sistema que cuestionaban: “they were aware of the paradoxes of a critique of reason. [...] The only possible response to this predicament would be irony: a speech which at once made a claim to be heard, but which also signalled or gestured to its own limits and incomprehension” (Colebrook 46). La ironía romántica, pues, se entiende como el ejercicio de la libertad creativa que distinguiría al ideal de humanidad moderno, pero parte de ese ejercicio consiste en reconocer, de algún modo u otro, las limitaciones del mismo, su calidad de artificio, de sucedáneo de la libertad creativa en la experiencia vivida misma. La infinitud en la que insiste Blake corresponde en este caso a una concepción del universo como ricamente caótico: “Romantic irony is both a philosophical conception of the universe and an artistic program. Ontologically, it sees the world as fundamentally chaotic. No order, no far goal of time, ordained by God or right reason, determines the progression of human or natural events. This chaos is abundantly fertile, always throwing up new forms, new creations” (Mellor 4).¹⁰ Sin embargo, mientras que el artista romántico debe encontrar “an aesthetic mode that sustains this ontological reality, this never-ending becoming”

10 Otro interesante punto de encuentro entre Blake y Schlegel es que así como el primero llama a la “reunión de opuestos”: “Attraction and Repulsion, Reason and Energy, Love and Hate, are necessary for Human existence” (“The Argument”), para Schlegel “[e]very person is dominated by two opposing psychic drives: one seeks order and coherence (to become being), while the other seeks chaos and freedom (to be becoming or to become nonbeing)” (Mellor 8).

(4-5), tiene que a la vez admitir “the inevitable limitations of his own finite consciousness and of all man-made structures or myths” (5).

Hasta aquí es posible reconocer ideas que cobran un sentido adicional si son pensadas en relación con el verso libre. El privilegiar el caos por sobre el orden; el reconocimiento de los límites propios y no de límites externamente impuestos; la evocación de la irracionalidad y la arbitrariedad como principios creativos en el universo y en el arte; la reafirmación de que cada poema —más que en su imitación de la vida, en su aspiración a ser vida— es una creación no sólo humana, sino además personal: “Having ironically acknowledged the fictiveness of his own patternings of human experience”, el poeta romántico “engages in the creative process of life by eagerly constructing new forms”. No obstante, estas nuevas formas deben también morir “to give way to new patterns, in a never-ending process that becomes an analogue for life itself. [...] At the center of these works lies an all-important liminal experience of unstructured openness” (Mellor 5-6). Si Lukács dice que la novela es el equivalente moderno de la epopeya, Schlegel, en uno de sus famosos fragmentos, dirá que “Novels are the Socratic dialogues of our time” (*apud* Mellor 20). Con lo anterior quiere decir que la novela conjuga múltiples perspectivas que *ironizan* la idea de una verdad única y muestran que la subjetividad humana, pese a constituir el centro de la existencia de cada individuo, se pierde en el gran y fascinante caos del mundo. Es decir, la vida humana se experimenta como fragmentaria. De acuerdo con Claire Colebrook:

it is only in diverse life itself, in all its difference and fragmentation, that we get any sense or idea of some whole or origin. The origin or foundation is a created effect of life, not its preceding cause. Far from finite daily life being a fall from an original infinite plenitude, it is only the fragmentary, the finite and the incomplete that can give us a sense of the infinity that lies beyond any closed form. (48)

La totalidad que Lukács declara perdida en la modernidad, pero que los clásicos habrían percibido como inherente a su mundo, es para la ironía romántica sólo una ficción que se crea al cobrar

conciencia de la fragmentariedad de la experiencia de vida de cada individuo. De un modo similar, Benjamin propone que, al caminar por las calles de París, lo que Baudelaire vio fue un mundo “prosaico” que entre las multitudes y la nota roja, la saturación de eso que ya entonces se experimenta como información, se presenta como un continuo que, sin embargo, esconde un mundo fragmentado y de “experiencias aisladas”. De este modo, en el primer capítulo, tras establecer cómo la prosa novelística guarda una correspondencia con el mundo fragmentado de la modernidad, plantearé el surgimiento del verso libre como resultado de la contaminación de verso y prosa, es decir, como resultado del encuentro entre lírica y modernidad. Asimismo, valiéndome de las implicaciones de la palabra “fragmento” —la cual evoca un todo perdido o nunca logrado, un trozo de tamaño indeterminado— podremos, por último, plantear el fragmento como la “medida” del verso libre.

Como podrá notarse, la relación entre forma literaria y condiciones históricas no siempre es obvia. Quizá pueda sonar contradictorio que el medio empleado por el novelista para criticar el prosaísmo de su entorno cultural sea la prosa misma, pero, como diría Jameson, “the socio-economic is inscribed in the work, but as concave to convex, as negative to positive” (*Marxism and Form* 34-35) o en otro tipo de interacciones igualmente complejas. Con respecto al gusto manifestado durante el siglo XVIII por el *heroic couplet*, hay quienes ven, al menos, dos posibilidades interpretativas en relación con las circunstancias históricas en que dicha forma floreció: “it may convey a neoclassical ethos (aesthetic, political, social) of balance and symmetry; or it may pose a highly wrought artificial contrast to the messiness of material life in its economic turmoil, political intrigues and perils, and unrelenting urban filth” (Wolfson 498). Finalmente, como sostiene Terry Eagleton, la generación de formas literarias es un proceso que involucra fuerzas externas que sobrepasan los esfuerzos conscientes del autor (9), y que también se prestan al análisis interpretativo.

A este trasfondo que tiene que ver con las condiciones históricas y culturales de las

sociedades modernas alrededor del periodo en que el verso libre comienza a prefigurarse y manifestarse en una forma similar a la que en la actualidad identificamos como tal, sumaremos, en el segundo capítulo de la presente tesis, una suerte de genealogía en la que es posible rastrear los antecesores del verso libre a lo largo de los siglos de escritura poética en lengua inglesa. Así pues, se llevará a cabo un recuento de lo que diversos autores, desde la perspectiva de la historia literaria y el ámbito de la poética, han señalado como instantes clave en la expresión de una suerte de flexibilidad en el uso de la métrica. Chris Beyers, uno de estos autores, le asigna a esta tendencia el rango de tradición y la llama “loose tradition”, algo así como la “tradición flexible”. Beyers, entre otros, encuentra antecedentes del versolibrismo ya en la poesía clásica griega y, desde luego, en la poesía medieval escrita en inglés antiguo y que empleó verso aliterado o acentual. Varios de estos autores, asimismo, coinciden en la importancia de Shakespeare y las odas de Abraham Cowley en esta revisión histórica. Cowley representa una importante reanimación en el siglo XVII de las ideas reivindicadas por Longino en su tratado *De lo sublime* (c. siglo I d. C), tratado que, como en su momento apuntó Abrams, habría de tener un poderoso efecto entre la primera generación de románticos debido, principalmente, a su desarrollo de los conceptos de genio e inspiración. A la predilección durante el siglo XVIII por estructuras simétricas, como lo ejemplifica el *heroic couplet*, le sucede el uso sostenido del pentámetro yámbico —un verso en muchos sentidos cercano a la prosa, especialmente en su variante *blank verse*— y cierta experimentación formal como constatamos en la obra de Blake, Coleridge y Shelley. Finalmente, en 1855, Whitman publica la primera edición de *Leaves of Grass*, y con ésta, en opinión de muchos, la historia del verso libre tiene su inicio oficial.

A partir de dicha publicación, Whitman se volvió bastante popular en los Estados Unidos, al menos dentro de un círculo no pequeño de lectores y defensores. En otros círculos, su poesía era desdeñada tanto por motivos formales como morales. Para finales de la década de 1860, una nueva

edición de *Leaves of Grass* se publicó en Inglaterra y pronto su poesía sería leída y admirada por un grupo de poetas franceses simbolistas. Es así que Whitman habría de influir, de algún modo u otro, en sus compatriotas modernistas por dos vías: como un fenómeno nacional y como autor de una propuesta poética recibida como afín por poetas vanguardistas en Francia. T. S. Eliot, por ejemplo, hizo famosamente explícita la influencia que tuvo Jules Laforgue en él. Laforgue es uno de aquellos simbolistas franceses —los otros dos fueron Émile Verhaeren y Gustave Kahn— que acuñaron y emplearon el término *vers libre* para referirse a su poesía en 1886, “the same year that saw the advent of the *horseless carriage*” (Duffell, “Liberated Line” 185). Coincido con Beyers en que cuando a la distancia se observan los casos de Whitman, Arnold, W. E. Henley y su publicación de *In Hospital* en la década de 1870, Laforgue y los simbolistas en la década siguiente, además de, en mi opinión, Dickinson, es posible decir que la renovación del verso era parte del espíritu de la época (91).

Uno de los antecedentes más notorios del *vers libre* francés es, sin duda, el *vers libéré* propuesto en el siglo XVII por La Fontaine (Wesling y Bollobás 425). Más adelante, como señala Barthes, Hugo “distorsiona” el alejandrino, gesto que contiene “ya el porvenir de toda la poesía moderna” (51). De este modo, en 1886 *La Vogue*, revista literaria editada por Kahn, publica las *Iluminaciones*, y otros poemas de Rimbaud —a partir de quien, y no de Baudelaire, tanto en opinión de Barthes como del poeta Randall Jarrell, surgiría propiamente la poesía moderna—; en esa misma revista se publican traducciones de Whitman al francés hechas por Laforgue, y poemas de este último y de Gustave Kahn (Scott 1344). En la opinión de Jarrell:

a section of French poetry was developing a third of a century ahead of English poetry: Rimbaud wrote typically modernist poetry in the 1870s; in the nineties a surrealist play, Jarry’s *Ubu Roi*, scared the young Yeats [...]. France, without England’s industrial advantages and enormous colonial profits, had had little of the Victorian prosperity which slowed up the economic and political rate of change in England [...]. English poetry was not *ready* to be influenced by French modernism for many years. (271)

El comentario arriba citado contribuiría a explicar por qué “French modernist poetry first influenced poetry in English through Americans who, lacking a determining or confining tradition of their own, were particularly accessible and susceptible: Pound and Eliot [...] were in some sense expatriates in both space and time” (271). En efecto, Pound y Eliot se mostraron “particularmente accesibles y susceptibles” no sólo ante la influencia de la poesía francesa de su tiempo, sino ante la influencia de otras literaturas y culturas de distintos periodos. Conviene recordar que todavía hasta comienzos del siglo XX era parte importante de la identidad estadounidense el definirse en oposición a la cultura inglesa, su monarquía, “exquisitez” literaria, rígidas convenciones sociales y la prosperidad económica de la que gozaban como resultado de su dominio imperialista. No es gratuito que en su poema autobiográfico “E.P. Ode Pour L’election De Son Sepulchre” (1920), Pound hable de los Estados Unidos como “a half-savage country” y que Williams diga que “there are many more *hints* toward literary composition in the American language than in English—where they are inhibited by classicism and ‘good taste’” (“The Poem as a Field of Action”). Sin embargo, es cierto que a finales del siglo XIX la nación estadounidense había sufrido varias recesiones económicas y su hegemonía en el plano mundial aún habría de esperar algunas décadas. En conclusión, pese a que el comentario de Jarrell podría estar influido por esa necesidad de autoafirmación de la identidad estadounidense en oposición a la inglesa, es muy cierto que el verso libre no tuvo adherentes en Inglaterra como los tuvo entre poetas provenientes del otro lado del Atlántico.

Para varios expertos, la genealogía del verso libre alcanza su culminación con el modernismo de Eliot, Pound, Williams y Stevens y de algunas generaciones posteriores como el de Charles Olson y Denise Levertov. Sin embargo, parte de esta historia es también la controversia que se desató aún en tiempos del modernismo, apenas meses después de que Ezra Pound publicara su famoso ensayo “The Tradition” (1913), donde el autor señala que la escritura del verso libre obedece a “the feel of

the thing”. Imposible de desmentir, pero, para muchos, imposible de comprobar, esta frase todavía resuena en los estudios sobre el verso libre de décadas recientes. Aún ahora se le reprocha su falta de claridad, aunque, en mi opinión, al cuestionarla con tanto interés, varios críticos nos confirman sin querer que la frase sigue siendo muy sugerente y reveladora —si bien no explicativa— sobre la naturaleza del verso libre. A comienzos del siglo XX, surgieron detractores y defensores del verso libre y la controversia que sostuvieron por un par de décadas tuvo como plataforma las revistas literarias de la época. Las interrogantes centrales de dicha controversia fueron, por ejemplo, si la poesía escrita en verso libre podía ser considerada poesía, si ante la ausencia de metro era necesario buscar otro principio de composición como el de “cadencia”, incluso si habría un método científico, que involucrara la acústica y la fonología, capaz de determinar la “medida secreta” del verso libre, etcétera.¹¹ Al debate contribuyeron poetas, críticos y estudiosos por igual y, mientras tanto, el verso libre se iba diversificando en estilos y tendencias, a la vez que algunos autores optaban por volver a emplear formas tradicionales —como el soneto, la sextina o el *villanelle*— ya fuera en todas sus composiciones o en algunas de ellas.

Así pues, el paisaje poético tras la primera edición de *Personae* de Pound en 1909 es bastante variado y, aunque el verso libre se consolida, también convive con formas métricas y establecidas. En 1914, por ejemplo, se publican dos libros muy diferentes en términos estilísticos: *Chicago Poems*, de Carl Sandburg, quien emplea un verso libre vigoroso y arriesgado, y el más tradicional *North of Boston* de Robert Frost. Al año siguiente, 1915, “The Love Song of J. Alfred Prufrock” de Eliot aparece en la revista *Poetry* y en 1922 se publica *The Waste Land*, que es, en opinión de muchos, una

11 Alice Corbin Henderson, comienza un artículo de 1913 con un comentario bastante atinado: “The essential difference between prose and poetry is in the quality of the rhythmic phrase” (70); no obstante, poco después nos ofrece una paráfrasis de dicha observación aventurando una legitimación científica: “Prose rhythms differ from poetic rhythms according to the inherent, scientific divisions of the rhythmic wave lengths” (71). Henderson fue editora asistente de Harriet Monroe, la fundadora y editora de la revista *Poetry*, publicación que, como veremos, fue clave en la difusión de la poesía modernista y durante la controversia.

obra definitoria del modernismo y, en general, para la poesía en lengua inglesa escrita a lo largo del siglo XX. Sin embargo, no todos los modernistas de este periodo obtendrán fama y posteridad literaria empleando verso libre; un ejemplo de ello es Edna St. Vincent Millay, cuya obra *A Few Figs From Thistles* (1920) incluye una serie de sonetos aún muy leídos y claramente innovadores para su tiempo. Por su parte, entre los años 20 y 30, e. e. cummings publicó cerca de diez libros de poesía en el estilo impredecible que lo caracteriza, y poco después de la publicación de *New Hampshire* (1922), el volumen de Frost que incluye el celeberrimo “Fire and Ice”, William Carlos Williams publica el legendario *Spring and All* (1923), Mina Loy realiza una propuesta vanguardista en *Lunar Baedeker* (1923) y H. D. publica algunos de sus poemas más provocadores en *Heliadora and Other Poems* (1924). Langston Hughes hace un primer pronunciamiento a nombre de los poetas afroamericanos de generaciones venideras con *The Weary Blues* en 1926, el mismo año en que Hart Crane publica su primer libro de poemas, *White Buildings*, el cual incluye textos experimentales no sólo en términos de su versificación, sino también en su uso metafórico del lenguaje y el tratamiento de los temas.

Igualmente a comienzos de la década de 1920 se formó el grupo poético conocido como los *Fugitives* y que en varios sentidos fue cercano a la Nueva Crítica, corriente teórica que dominará los círculos académicos en el campo de los estudios literarios hacia mediados de siglo. Los poetas que formaron parte de los *Fugitives* mostraron preferencia por el rigor formal, y en el espectro de la poesía modernista se sentían afines a Frost y deliberadamente alejados de Sandburg, aunque, como se sabe, su gran influencia fue Eliot, el poeta, el ensayista y el conservador (Burt y Lewin 153-156). Los tres poetas más influyentes de este grupo fueron John Crowe Ransom, cuyos *Selected Poems* se publicaron 1945 y se reimprimieron en 1977; Allen Tate, que reunió décadas de su obra en *Collected Poems, 1919-1976* (1977); y Robert Penn Warren, quien en la década de los 80 publicó *New and Selected Poems, 1923-1985*. En 1930 los *Fugitives* se reconstituyeron como los *Agrarians* e

incorporaron sus intereses políticos a su actividad grupal.

Mientras tanto, en 1931, Wallace Stevens publica la versión extendida de *Harmonium* (originalmente publicado en 1923), y unos años más adelante Marianne Moore da a conocer *Selected Poems* (1935), un volumen que incluye una introducción escrita por Eliot y poemas escritos con base en un esquema silábico, como es característico de la autora, al igual que poemas escritos en verso libre. En la década de los 40 y las que le siguen, destaca la publicación de *Four Quartets* de Eliot (1944), libro cuyo verso libre es marcadamente menos convulso que el de *The Waste Land*, así como la publicación de *A Street in Bronzeville* de Gwendolyn Brooks (1945); *The Lost Son* (1948) de Theodore Roethke; los primeros *Maximus Poems* (1953) de Charles Olson; *Howl and Other Poems* (1956) de Allen Ginsberg; y *Life Studies* (1959) de Robert Lowell, todos éstos volúmenes en los que los autores presentan su propia propuesta de verso libre. En 1950 Olson publica por primera vez su muy influyente ensayo-manifiesto “Projective Verse”, en el cual define una nueva poesía que se opone “to the inherited line, stanza, over-all form, what is the ‘old’ base of the non-projective” (web).¹² Diez años más tarde, Jarrell, quien en los años 40 había escrito poesía de mayor rigor formal bajo la influencia de los *Fugitives*, publica *The Woman at the Washington Zoo* (1960). *Pictures from Brueghel, and Other Poems* de Williams aparece en 1962; en este volumen, el autor emplea de forma brillante el terceto modernista o estrofa triádica, cuya “invención” podría adjudicársele tanto al propio Williams como a Stevens, si bien existen antecedentes de dicha forma en la poesía de siglos anteriores. El terceto que Williams presenta aquí es sucinto y carente de una base métrica más allá de esa suerte de metro abstracto y conceptual que el autor denominó “variable foot”. Derivaciones de este terceto modernista¹³ las encontramos en la poesía de, por ejemplo, A. R. Ammons o James

¹² La publicación está en línea. El resto de la información aparece en la lista de obras citadas.

¹³ Los expertos a cuya obra he tenido acceso lo llaman simplemente “three-line stanza” (Hartman), “tercet” o “triadic stanza” (Brogan).

Merrill y se han convertido en una forma muy extendida dentro de la poesía estadounidense de comienzos del siglo XXI. Otros estilos de verso libre pueden apreciarse en *Ballad of Remembrance* (1962) de Robert Hayden; *For Love* (1962) de Robert Creeley; *77 Dream Songs* (1964) de John Berryman; *Ariel* (1966) de Sylvia Plath; *The Carrier of Ladders* (1970) de W. S. Merwin; y *Self-Portrait in a Convex Mirror* (1975) de John Ashbery. Por su parte, Elizabeth Bishop, poeta que cultivó el verso medido, pero también una forma tan aguda como sutil de verso libre, reimprime en 1964 *North & South* (que originalmente vio la luz en 1946), y publica *Questions of Travel* (1965) y *Geography III* (1976). Por último, en esta muy breve revisión de la producción poética estadounidense del siglo XX, no podemos dejar de mencionar a Denise Levertov, cuya prolífica obra en verso libre va de los años 50 hasta los 90, y a Adrienne Rich, quien comenzó su carrera escribiendo verso medido en *A Change of World* (1951) y quien a partir de *The Will to Change* (1971) y hasta su último volumen de poesía *Tonight No Poetry Will Serve* (2010) experimentó de modo crítico con diversas formas de verso no métrico. Como diría Donald Wesling en un artículo publicado en 1975, ya para los 60 las formas medidas y el verso libre coexisten equitativamente:

The left-leaning poets of the Thirties, Auden and Day Lewis and MacNeice and Spender, curiously return to rather regular stanzaic structures and the rhyme-track. With the 1960's in England and America, after a considerable period when carefully corrective post-Modernists like Philip Larkin and Richard Wilbur are most typical, poets finally and by violence of denunciation escape the powerful field of influence of Eliot and Pound. The Sixties and Seventies display the equality of free with traditional prosodies. ("Modern" 465)

Salvo algunas excepciones, la obra de Emily Dickinson no suele ser contemplada por los estudiosos del verso libre. Hay razones para ello: la mayor parte de sus poemas parece evocar como base métrica la estrofa del himno religioso o la balada, formas con las que Dickinson habría estado en contacto de forma cotidiana a lo largo de su vida en su natal Amherst, Massachusetts. En el capítulo 3 de esta tesis, empero, plantearé cómo leer la obra de esta poeta en el contexto de los orígenes del

verso libre tiene sentido, especialmente ahora que se tiene acceso a los manuscritos de la autora. A la visión de que los poemas de Dickinson “aspiraban” formalmente a la estrofa del himno han contribuido décadas de editores que, desde 1890 (e incluso antes), han “normalizado” los cortes de verso, disposición de estrofas, ortografía y puntuación de los originales. En la actualidad, cuando los estudiosos y parte del público en general pueden consultar los facsímiles o imágenes digitalizadas de los manuscritos, han surgido nuevas interrogantes con respecto a qué tan justificada ha sido esta “normalización” incluso en las ediciones *variorum* de Johnson (1955) y Franklin (1998) —ambas publicadas por la Universidad de Harvard—, que se jactan de preservar el estilo “original” de la autora incorporando de nuevo los guiones y el uso de mayúsculas que alguna vez se habían decretado arbitrarios e innecesarios. Al revisar los manuscritos, la presencia de la estrofa del himno se diluye aun más en términos visuales; sonoramente se mantiene, aunque como esquema métrico base del cual el poema se separa, en ocasiones, por completo (de esto daré varios ejemplos en el capítulo correspondiente). Todo lo anterior conduce a replantear la pregunta de qué tanto Dickinson “aspiraba” al apego riguroso a esta forma. Los procesos de edición, formación e impresión en lo que respecta a la práctica del verso libre poseen una importancia central ya desde tiempos de Blake y, más adelante, de Whitman, quien, como sabemos realizó él mismo la formación tipográfica de gran parte de la primera edición de *Leaves of Grass* quizá de modo decisivo.¹⁴ En el caso de Dickinson, ésta dejó sus poemas en una suerte de cuadernos hechos a mano, que han sido llamados fascículos, y en los que no puede minimizarse la función como “editora” de la propia poeta. De este modo, hablar de forma poética en Dickinson implica tener como fundamento la indeterminación con respecto a si es posible editar fielmente su obra, sobre todo en una época en la que tanto el verso libre como ciertas

¹⁴ En lo que respecta al papel desempeñado por los procesos y medios de producción editorial, hay quienes incluso han llegado a especular sobre la influencia de la máquina de escribir entre la primera generación de modernistas estadounidenses y sus innovaciones formales (véase Lake 782-783).

formas tradicionales poseen una identidad visual reconocible y que influye mucho en cómo se lee poesía.

Sin embargo, las nociones sobre las que elaboraré en los primeros dos capítulos permitirán ver en la indefinición formal de la obra de Dickinson un síntoma de la transformación por la que estaba atravesando el verso en ese momento intermedio entre los románticos y los modernistas. Ya sugerí que en la sensibilidad del siglo XIX se hará patente una resistencia hacia las formas frías de la razón, manifestadas sobre todo en la organización de la vida social con base en instituciones, en las dinámicas laborales y económicas, y, entre otros, la generación de un conocimiento científico hasta cierto punto indiferente a aspectos de la naturaleza y del ser humano por siglos percibidos como fundamentales. Dicha resistencia se materializará también en el debilitamiento de la métrica como principio organizativo del verso. Específicamente, el enfoque que emplearé para abordar la poesía de Dickinson se basa en el rechazo de ésta a instituciones —incluyendo, claro está, la literaria— que habrían sido determinantes en la vida de una poeta mujer en la Nueva Inglaterra decimonónica. Desde esta perspectiva, el caso de Dickinson, aunque a simple vista no sea tan evidente como el de Whitman, nos revelará tensiones profundas que pudieron haber tenido repercusiones en las formas que va adquiriendo el verso a lo largo del siglo XIX y que desembocarán en el verso palpitante y diverso del modernismo.

Finalmente, en lo que respecta a la intención de teorizar sobre el verso libre como forma literaria, es posible dar cuenta de un desarrollo que va de la época de la “controversia” a comienzos del siglo XX hasta los estudios académicos de la actualidad. Es a partir, nuevamente, de los 70 —aunque hay, desde luego, antecedentes como el libro *American Prosody* (1935) de Gay Wilson Allen, quien le dedica una sección al análisis de la poesía de Whitman (Hartman 7)— cuando el interés de la academia por estudiar y dar cuenta del verso libre se materializa de manera sostenida y se publican

diversas investigaciones en formato de libros y artículos, particularmente desde la perspectiva de la prosodia. En inglés, el término *free verse* fue en un comienzo “a term of derogation” (Wesling y Bollobás 425). Lo anterior explica la aclaración que hace Amy Lowell en 1920 con respecto a la inexactitud de la traducción del francés *vers libre* y su propuesta de un nuevo término, el cual evidencia la influencia de Pound: “The French word *vers* does not mean ‘verse,’ but ‘line.’ *Vers libre*, then, meant ‘free line,’ or a line which was not obliged to contain a prescribed number of feet. [...] The proper English term is really ‘cadenced verse’; that is, verse built upon cadence and not upon metre” (141). El término “cadencia” o sus derivaciones demostraron ser lo suficientemente ambiguos y versátiles para ser empleados una y otra vez por aquéllos que buscaban, ante las presiones de ofrecer una definición legitimadora, describir prosódicamente el verso libre. Una de las posturas antagónicas más socorridas durante la controversia consistió en sostener que el verso libre carecía de forma. Por extraña que esta aseveración pueda resultar hoy en día, no hay que olvidar que a finales del siglo XIX y comienzos del XX la prosodia poseía el rango de ciencia en el ámbito anglófono: con base en una concepción cuantitativa del metro en inglés, el estadounidense Sidney Lanier publica en 1880 el volumen titulado *Science of English Verse*; el inglés George Sainsbury, adepto, en cambio, a una visión acentual del verso, publica entre 1906 y 1910 su “monumental three-volume *History of English Prosody*” (Hartman 5); y en 1907, T. S. Omond da a conocer *English Metrists* que, de acuerdo con Hartman, “was more or less ground up between these stones” (6), las autoridades de Lanier y Sainsbury. El editor Llewellyn Jones publica una respuesta al artículo recién citado de Amy Lowell en ese mismo año, 1920, y en resumen, Jones acusa a Lowell de ignorancia con respecto al verso tradicional. De este modo, parece ser que la ciencia prosódica aceptada como válida en ese momento era el territorio a defender y con respecto al cual se habría de validar o descalificar el verso libre.

En 1922, en un muy citado artículo de Robert Bridges, célebre Poeta Laureado del Reino Unido de 1913 y 1930 y también recordado por haber dado a conocer la obra de Gerard Manley Hopkins, leemos:

we shall naturally ask whether, having discarded the old forms, we are to have any new forms, or whether “freedom” is merely absence of all form. And since formlessness can have no place in Art, and since any discussion on the nature of free verse implies some form in it, however critics may have failed to define it, we may assume that, besides the negative quality of lacking all the distinctions of metrical verse, there must be some positive quality imagined for it by which it will be distinguishable from prose. (648)

La idea de que el verso libre implica *descartar* las formas tradicionales; la sospecha de la ausencia de forma en el verso libre, o bien, el fracaso de los críticos en definirla; la suposición de que el verso libre, en comparación con el verso medido, sólo puede ser definido en términos negativos, con la salvedad de que debe ser posible *imaginar* una cualidad positiva que, además, la diferencia de la prosa: Bridges aquí condensa varias de las objeciones expresadas en contra del verso libre hasta mediados del siglo XX. Más adelante, el autor iguala el verso libre con lo que en este caso denomina “cadenced prose” y manifiesta un ansia por la sistematización de las características de esta forma poética que veremos también en otros comentaristas: “Now in so far as this free verse (or cadenced prose) actually creates [...] expectancy, its rhythms can no doubt be analyzed and reduced to rule” (653). Tenían que pasar aún varias décadas para que esta equivalencia prejuiciosa entre verso libre y prosa rítmica o poética desapareciera. Curiosamente, en un comienzo se había visto en la prosa una influencia revitalizante para el verso; así lo habían propuesto, como se sabe, Wordsworth en su prefacio a *Lyrical Ballads* (1800 y 1802), y un siglo después, Eliot: “[r]hyme removed, much ethereal music leaps up from the word, music which has hitherto chirped unnoticed in the expanse of prose” (“Reflections” 6). Esta postura sugiere más un enriquecimiento del vocabulario poético, un nuevo sonido incluso para las mismas palabras, gracias a la influencia de la prosa que una simple similitud

entre una forma y otra.

Expresiones como “the feel of the thing”, “cadence”, “ethereal music”, o como diría Williams: “a new measure or a new way of measuring that will be commensurate with the social, economic world in which we are living as contrasted with the past” (“Poem as a Field”) son maneras en las que los poetas han descrito los principios formales del verso libre. Es decir, si la estructura y longitud de un verso no están ya determinadas por el metro, ¿qué las determina? Muchos opinan que la base ya no es métrica, sino ahora rítmica. De cualquier manera, ¿cuál es el principio rítmico del verso libre? Esta pregunta y las respuestas dadas por Pound, Eliot y Williams han atormentado, y no exagero al decir esto, a más de un crítico hasta la actualidad. Incluso uno de nuestros contemporáneos, Beyers, expresa cierta impaciencia cuando dice: “theoretical vagueness in free-verse theory has been consistently troped as actual profundity” (218), y más tarde añade: “Concomitant with such profundity is the assumption that the form is not fully describable” (221). Y, en mi opinión, en efecto, no lo es, lo cual no quiere decir que de las muy variadas manifestaciones del verso libre no podamos abstraer ciertos principios compositivos útiles tanto para su descripción como para su análisis. Más aún, me pregunto por qué Beyers parece partir de la idea de que el verso libre habría de ser, como forma literaria, “fully describable”. ¿Acaso el verso medido lo es? Creo que las tipologías fijas correspondientes a las distintas configuraciones métricas (variedad y números de pies) podrían crear la ilusión de que lo es, pero la forma del verso medido no es reducible a su métrica. En todo caso, que los distintos metros sean reconocibles y relativamente predecibles es parte de su función y valor poéticos, al igual que la función y valor poéticos de la “no metricidad” del verso libre radican en su capacidad de eludir la regularidad y predictibilidad del verso medido.

Wesling denuncia el desfase de la poesía escrita a partir del modernismo y la prosodia como herramienta de análisis a mediados de siglo, notablemente bajo la influencia de la Nueva Crítica. El

autor enmarcará su discusión de la poesía contemporánea dentro de un movimiento que, según su planteamiento, tiene su origen con Wordsworth y Coleridge, y que denomina *avant-gardism*. Dicho vanguardismo es definido en este caso como “the attempt by writers to appear unprecedented” (“Modern” 458),¹⁵ y es una tendencia que se mantiene a través del Romanticismo, el modernismo y las poéticas posteriores al medio siglo: “In themes and also in prosodies, Modernism is a logical working out, or perhaps one should say an acceleration, of Romanticist premises” (464), mientras que las propuestas poéticas de los 60 y 70 se distinguen por su “pluralismo estilístico”: “Many styles co-exist, but no style dominates” (465). Uno de los enfoques empleados en este artículo y que resulta muy pertinente destacar en el contexto de esta tesis es la visión de la forma literaria como expresiva de la cultura en que se origina: “forms have in themselves their human meanings. Their history is also part of the history of culture” (455). El rechazo de principios estéticos dieciochescos por parte de los románticos comienza, de acuerdo con Wesling, como “an ideological-stylistic aversion” (459), que en otra parte llamará “prosodic-epistemological break” (460), y este cambio de mentalidades se materializará en una nueva “métrica” con la obra de Whitman (459).

Dos años antes de la publicación de este artículo de Wesling, el poeta británico Andrew Crozier obtuvo el grado de doctor en letras por la Universidad de Essex en 1973 con una tesis titulada “*Free Verse*” as *Formal Restraint* y que, dada la reputación del autor y las aportaciones en sí del texto, fue publicada en 2015 en forma de libro (lo cual pone de manifiesto el interés que el tema atrae en la actualidad). Parte del planteamiento central de este estudio es que el verso libre se manifiesta de dos maneras: “as an art of rhythmical composition”, que como tal se desarrolla “to the detriment of

15 Recuérdese que Holub señala cómo el Romanticismo supuso un cambio de paradigma con respecto al neoclasicismo en el sentido de que para éste aún existía un ideal de belleza y formas basadas en principios estables para producirla, mientras que para la perspectiva romántica, la originalidad cobrará un valor estético propio, lo cual todavía se manifiesta en la poesía de nuestros días. Véase cita pp. 13-14* (en lo sucesivo, un asterisco después de un número de página indicará que se trata de una página dentro de esta tesis).

the qualities of poetry as speech, while at the same providing various means for ensuring the formal integrity of the verse line; the other, poetry as speech, offers a non-musical and natural restraint to purely rhythmic qualities” (86). Es decir, lo que da estructura al verso libre son dos procesos simultáneos, el ritmo y lo que yo traduciría como “discurso”, pues, con el término *speech*, Crozier hace referencia no sólo a la sonoridad del habla cotidiana, sino también a la capacidad de las palabras de expresar una idea. En cuanto a la poesía libre como un arte de composición rítmica y discursiva, el autor retoma, al igual que lo haré yo, el concepto de “absolute rhythm” de Pound, el cual hace referencia a los ritmos “personales” de cada poeta en contraste con los ritmos determinados por la métrica o por esquemas tradicionales. El planteamiento de Crozier se vuelve, no obstante, sumamente complejo cuando complementa lo anterior con “the suggestion that modern theories of perception and of nature encourage us to understand a nature in which rational structure inheres, so that the restraints afforded by language to verse form are not merely arbitrary, but are consistent with potential meaning” (14). Las teorías a las que hace referencia el autor son principalmente aquellas elaboradas por el filósofo Alfred N. Whitehead, las cuales, en términos muy generales, enfatizan el aspecto relacional de todos los elementos que conforman la realidad, incluyendo a los sujetos, sus lenguajes, sus procesos mentales y los objetos que los rodean. Sin atreverme a decir que entiendo con claridad este planteamiento de Crozier, me parece que es desde esta perspectiva que el autor concibe las palabras empleadas en el verso libre como capaces de procurar límites formales, es decir, de procurar una forma propiamente artística: dichas palabras poseen una función activa y no arbitraria en los procesos de la experiencia y es esa interconexión entre mente y mundo a través del lenguaje la que le confiere forma y sentido al poema. Es con base en esto que Crozier puede aventurar la hipótesis de que al emplear el lenguaje en un esquema nuevo, a saber, el verso libre, se lleva a cabo “a transformation both of the world which is implied in any particular instance of verbal structure, and

by the same token a transformation of the rules for organising language which are to be inferred from any such implied world. This means that a poem might effect a transformation of the culture of which it was in part an expression” (18).

Por su parte, en *Free Verse: an Essay on Prosody* —publicado originalmente por Princeton en 1980 y reimpresso en 2014 por parte de Princeton Legacy Library—, Charles O. Hartman comienza prometedoramente su aproximación al tema con la aclaración de que, con respecto al verso libre, “[t]o search out an exclusive definition [...] is to seek the chimaera or the true shape of Proteus” (12). El propósito de este libro es rastrear los elementos prosódicos que prevalecen en el verso libre tras la desaparición del metro (24), lo anterior basado en una definición de prosodia en la que los elementos del habla figuran de modo central, especialmente el de “límite”, directamente asociado por este autor con la versificación. Si bien la distinción o cercanía entre prosa y verso fue, como hemos visto, fundamental desde los tiempos de la controversia, Hartman abordará una expresión y otra como formas discretas y sostendrá que prosa y verso no establecen un espectro, sino una dicotomía: “Lineation distinguishes them” (52).

En la propuesta de este autor, para entender el verso libre hay que primero entender el verso en sí: “When rhythm renounces the support of abstract [...] systems [...] the basic principle of the line emerges [...]. The details of its rhythm are discovered (by poet and reader) with what it says” (92). Esta observación no es de importancia menor, pues si alguna vez se le reprochó al verso libre su “carencia de forma”, a partir de esta época se invertirá de cierto modo la ecuación; al desaparecer los metros, las estrofas y formas poéticas establecidas (los “abstract systems” de la cita anterior), lo que queda debe ser el verso en sí, el “principio básico” de la forma. Dicho principio básico es, para Hartman, el hecho de que un verso posee un comienzo y un final, así como una extensión deliberada, a diferencia de la prosa, cuyos renglones se acomodan en función de la caja de texto. Que este

principio básico sea, en sí mismo, una convención (13) es fundamental dentro del planteamiento de este autor. Para que el verso libre pueda ser producido y apreciado, los elementos prosódicos que sobreviven a la ausencia del metro, es decir, otras convenciones poéticas reconocibles, deberán cargar con el peso de la composición. De ningún modo es mi intención negar la existencia de convenciones poéticas, pero, en su insistencia en reducir todo a una “convención” (lo cual es característico del constructivismo de los 80 en respuesta a los viejos esencialismos), me parece que este enfoque posee una visión un tanto limitada y tecnicista de su objeto de estudio: “Free verse, like all verse, is prosodically ordered [...]; this is my basic assumption. Rhythm, to function as meaning, must be prosodically ordered, and some convention must endorse that order” (24). Compárese esta noción de ritmo con la que plantea Culler en un texto mucho más reciente: “rhythm, repetition, and sound patterning” son elementos independientes “that need not be subordinated to meaning and whose significance may even lie in a resistance to semantic recuperation” (p. 241). Con todo, de los varios estudios consultados para esta tesis, considero el de Hartman uno de los más valiosos. Ese autor propone la noción de la “forma descubierta” —que retomaré en repetidas ocasiones a lo largo de esta disertación— y enfatiza cómo ésta es “not a form but a way of thinking about poetic forms” (86). Así pues, pese a que las materias primas que los poetas toman del habla y sus funciones prosódicas son, por momentos, vistas por este autor como poco más que convenciones en movimiento, Hartman acierta, en mi opinión, en varios puntos que establece a lo largo de su exposición, como, por ejemplo, cuando subraya la interacción de las dinámicas del pensamiento mediante el lenguaje hablado y el lenguaje poético: “poetry and speech necessarily form the background of any poem [...]. Prosodic form is an essential, semantic element of poetic language. But, on the other hand, the poem imitates speech and, ultimately, the dynamics of thought codified [...] by speech [...]. The relation between these two languages—the imitating one and the one imitated—has varied considerably in different

phases of poetic history” (140).

Como muestra de que aún en décadas recientes el verso libre podía ser objeto de ataques, en 1990, uno de los llamados Nuevos Formalistas, el poeta y académico Timothy Steele, publicó un libro titulado *Missing Measures: Modern Poetry and the Revolt Against Meter*. Sin embargo, también en la década de los 90 se suscitó un renovado interés por el tema del verso libre, como se puede constatar al mencionar los siguientes títulos, todos ellos publicados en 1996: *Metre, Rhythm and Verse Form* de Philip Hobsbaum; *The Scissors of Meter. Grammetrics and Reading* de Donald Wesling; *The Origins of Free Verse* de H. T. Kirby-Smith; y de Derek Attridge, una de las autoridades en el tema de la métrica y formas poéticas en lengua inglesa, *Poetic Rhythm: An Introduction*, el cual, al igual que el libro de Hobsbaum, posee un capítulo dedicado al verso libre. Cada uno de estos estudios presenta un enfoque y un propósito distintos. No obstante, tienen en común el mostrarse más allá de la necesidad de establecer la validez del verso libre como forma poética. Asimismo, cada uno de ellos propone alguna definición o al menos descripción, así como clasificaciones de diferentes tipos de verso libre.

Aunque el libro de Kirby-Smith se presenta propiamente como una revisión crítica e histórica de los antecedentes y manifestaciones posteriores de esta forma poética, el autor sí ofrece una suerte de definición: “Free verse, to succeed as poetry, *must depart in a distinctive and recognizable way from one or more conventions that have in the past governed the organization of the poetic line, or the stanza taken as a whole*” (11). Aunque esta afirmación aparenta ser muy precisa y abarcar a la vez el fenómeno del verso libre en su totalidad, me resulta problemática en, al menos, dos sentidos. Más que descriptiva, es normativa al señalar lo que el verso libre *debe* hacer para lograr ser poesía (además, no queda claro a quién va dirigido el *dictum*: a autores en su ejecución, a lectores en su apreciación o a críticos en su análisis). En segundo lugar, coincido en que el verso libre se distancia

de ciertas convenciones del pasado, particularmente una, la del metro en sus diferentes expresiones; sin embargo, ante, de nuevo, lo que se percibe como el riesgo de no proporcionar una sistematización que dé cuenta de los mecanismos del verso libre, el autor insiste en que dicho distanciamiento debe ser “distinguible” y “reconocible”. Esto implica que no sólo la convención de la que un verso se desmarca debe poder ser claramente identificable, sino que el modo mismo en que eso sucede debe ser explicable (¿“fully describable”?). Creo que precisamente la reducción de todo lo que acontece en la poesía a una convención conduce a este tipo de callejones teóricos: en el uso que muchos académicos hacen de este término, se sobreentiende que una convención es siempre inteligible; ni siquiera el hecho de que muchas convenciones (poéticas o no) tienen su fundamento en la costumbre —la cual también con frecuencia se resiste a una explicación sistemática— parece ser central en la comprensión del término dentro de parte del discurso académico actual. Por tanto, desde esta perspectiva, si todo en la poesía es convención, ésta misma debe ser también inteligible.

En *The Scissors of Meter*, un estudio mucho más ambicioso, Wesling da continuidad a y desarrolla muchas de sus ideas previamente expuestas. El autor percibe dos sistemas prosódicos de análisis no compatibles, uno tradicional (académico) y uno vanguardista (“open-field metrics”, en clara alusión a Williams, y que ha sido desarrollado por poetas practicantes del verso libre en sus manifiestos, ensayos, etc.), por lo que su intención es elaborar “a unified theory of metrics” (52) que sirva para la lectura crítica de la poesía tradicional y la más reciente, que involucre una perspectiva histórica y contextual. En sustitución del pie métrico, Wesling propone los conceptos de *grammetrics*, para la poesía métrica, y el de *grammesures*, para la no métrica. Ambos se basan en la idea de que el corte de verso es realizado por las *tijeras* de la acción conjunta de lo cognitivo y lo estético: “One blade of the shears is meter, the other grammar” (67), es decir que en cada verso “meter is sentenced and the sentence is metered” (56). En su planteamiento, Wesling enfatiza la importancia de estos

“hybrid concepts that show the aesthetic in the cognitive, the cognitive in the aesthetic: equations of sentence measure with line measure, sentencing or syntax as a prosodic category” (53). También otros autores aquí citados destacan la pertinencia de considerar la interacción entre unidad sintáctica y verso, pero Wesling hace de dicha interacción el eje de su propuesta.

Por su parte, Attridge se centra en la unidad del verso y la variabilidad del ritmo, el cual, al igual que en el estudio de Hartman, es aquí visto en una inextricable relación con el habla:

in free verse, the line on the page has an integrity and function of its own. This has important consequences for the movement and hence the meaning of the words. [...] the category “free verse” (like the category “metrical verse”) embraces widely differing uses of rhythm. [...] All kinds of free verse depend on the intrinsic rhythmic characteristics of spoken English, but they exploit it in a variety of ways. (5-6)

El ritmo, como un elemento que puede generar un patrón y, por tanto, darle unidad formal al poema es también retomado por Hobsbaum, quien lo vincula con el aspecto semántico al decir que “rhythm is decided by tone of voice and the course of the argument” (116). Como es posible apreciar hasta aquí y según los puntos de vista de estos diferentes autores, la longitud del verso libre puede deberse a razones diversas (estilísticas, rítmicas, discursivas, sintácticas, etc.). Quizá por ello Attridge sostiene que “in commenting on the rhythms of free verse no single approach is adequate” (173) y señala que en ocasiones vale la pena aplicar “metrical analysis” (172), especialmente en aquellos poemas que se ajustan a la famosa observación de Eliot con respecto a que “the ghost of some simple metre should lurk behind [...] even the ‘freest’ verse” (“Reflections” 187); “rhythmic analysis”, el cual pone al descubierto “[t]he general dynamic texture of a free verse poem — the ease or difficulty with which it moves, the nearness or distance from the rhythms of speech (and of different kinds of speech), its moments of heightened attention and of relaxation” (177); o bien, “phrasal analysis”, el cual presta atención a la conformación gramatical del verso y como ésta, ya sea en su continuidad o en sus rupturas, repercute en la distribución de acentos, es decir, en el ritmo (182).

Pocos años después de que fueran publicados los estudios aquí referidos, surgió otro acercamiento al verso libre, no sólo desde una perspectiva formal o prosódica, sino que busca, además, establecer correspondencias entre formas poéticas y los entornos culturales en las que éstas se generan. De 2000 es el libro *The Ghost of Meter: Culture and Prosody in American Free Verse* de Annie Finch; en éste la autora propone un entendimiento del metro que ella denomina “metrical code”: “it concentrates on meter as a cultural artifact that evokes previous literary associations and relates a poem to a poetic lineage [...]. [T]he metrical code also sheds light on what is to me the essence [...] of poetry: the mysterious connections between speech patterns, the body’s memory of rhythm, and the individual and cultural unconscious” (12). Así pues, si tanto Whitman como Dickinson evadieron el uso del pentámetro yámbico, esto se debe a que dicho metro, de acuerdo con Finch, evocaba la tradición y autoridad inglesas de un modo que minaba su libre exploración del lenguaje poético (36). Particularmente en el caso de Dickinson, el pentámetro yámbico habría evocado la autoridad masculina en la tradición poética (16-17). Al año siguiente, Chris Beyers publica *A History of Free Verse* (2001), libro al que ya hice referencia y en el que su autor propone y explica la existencia de una suerte de tradición paralela al desarrollo de la poesía canónica en lengua inglesa: “a tradition of poetry underrepresented in anthologies and underappreciated by critics” (61). Uno de los rasgos que distinguiría a esta *otra* tradición sería la flexibilidad en su manejo de los metros y esquemas estróficos. Unos años después, James Longenbach publica *The Art of the Poetic Line* (2007). Para contrarrestar un poco la tendencia a enfatizar como definitoria la diferencia del verso en relación con la prosa en términos visuales, Longenbach nos dice que la función del verso no puede entenderse “merely from its visual appearance on the page. The line’s function is sonic, a way of organizing the sound of language” (xi-xii), y más adelante agrega: “line doesn’t exist as a principle in itself. Line has a meaningful identity only when we begin to hear its relationship to other elements

in the poem” (5). En este ensayo de Longenbach también sobresale lo que podría llamarse el “paradigma sintáctico”, cuyo precedente más notorio sería la propuesta de *grammetrics* (o *grammesures*) elaborada por Wesling. De acuerdo con Longenbach: “the music of a poem—no matter if metered, syllabic, or free—depends on what the syntax is doing when the line ends” (vii) y lo que hace “in relationship to other line endings” (35).

En 2008, Martin Duffell da a conocer *A New History of English Metre*, que incluye el capítulo titulado “The Advent of Free Verse”. En éste, Duffell reflexiona en torno al verso libre como resultado de una forma de versificar: “The fact that the horizontal bars that free-verse poets prefer have no fixed length does not prevent them from being a form of confinement. Free-verse poets, like all others, versify, but in doing so they employ much more varied and less predictable structures than those to which poetry audiences had grown accustomed in the period from 1580 to 1880”. Es decir, el verso libre, aunque no es métrico, es “measured language”, como cualquier verso (187). Una de las razones por las que el verso libre se volvió la norma en el siglo XX es, de acuerdo con Duffell, porque “the new balance between security and surprise that free verse offered appealed to Western audiences, who became increasingly familiar with change, shock, and surprise” (187). Por último, en 2015, la revista académica *Style* publicó un número especial dedicado a “Free Verse Rhythms”, lo cual sugiere que la noción de ritmo —como lo había expresado Pound en sus manifiestos, de los que me ocuparé más adelante, y el extenso uso del término *cadence* durante la controversia— sigue siendo clave para aproximarse al fenómeno del verso libre. El editor del número, Roy Tartakovsky, señala en la introducción al mismo que incluso el concepto de ritmo es teóricamente escurridizo: “rightly described in a parenthetical aside by T.V.F. Brogan as ‘surely the vaguest term in criticism’” (1). Tartakovsky también señala cómo algunos estudios publicados sobre esta forma poética han constituido “attempts to disprove the freeness of free verse” (3). En efecto, voluntariamente o no,

algunos de los textos revisados para la presente tesis, al menos en algunas de sus proposiciones, se esfuerzan por destacar más los rasgos de continuidad que los de ruptura del verso libre en relación con la tradición, perdiendo de vista que el impulso revolucionario que llevó a Whitman a escribir *Leaves of Grass* o a los simbolistas franceses a adoptar la denominación *vers libre* fue parte de su poética, de su proyecto artístico. Asimismo, algunos autores, como el ya mencionado caso de Beyers, parten del supuesto de que así como hay patrones métricos en la poesía medida, debe haber algún principio compositivo base en el verso libre, más allá de los elementos prosódicos que son reconocibles tanto en un tipo de poesía como en el otro. O como diría el propio Robert Bridges respecto de los ritmos que se manifiestan en el verso libre: “its rhythms can no doubt be analyzed and reduced to rule” (653).

No creo que sea posible *explicar* el verso libre ni indicar cuál es su “medida secreta”. Lo que sí creo es que hay varios aspectos de dicha forma poética que son describibles, analizables e interpretables. Una idea implícita en los diferentes planteamientos aquí presentados es que el verso, independientemente de los factores que parezcan regular su extensión, establece una unidad en sí mismo que interactúa de forma orgánica con el resto del poema. La relación que cada verso o poema, en su falta de métrica pero múltiples referencias rítmicas, establece tanto con la tradición poética como con el habla cotidiana o con la prosa es también una constante en estos acercamientos al tema. La interacción entre sintaxis y verso, los distintos movimientos que cada frase supone tanto a nivel semántico como rítmico, el empleo de recursos prosódicos básicos como la aliteración y la generación de efectos de sentido diversos como la paradoja y el contraste, entre muchos otros elementos, contribuyen a una lectura crítica de la poesía escrita en verso libre sin negar su carácter irregular e impredecible sino, al contrario, entendiendo éste como un rasgo poético central. Como varios de estos autores insisten, el verso libre no conlleva ni la ausencia de forma ni la pérdida de

límites. Los límites están ahí, no en un esquema métrico, sino en la forma que cada poema inaugura, en sus ritmos, sus ideas, sus imágenes y sus sonidos. No es posible, pues, *explicar* el verso libre, pero sí es posible entender algunos de sus aspectos, razón por la cual vale la pena preguntarse por sus orígenes, llevando a cabo una revisión del entorno cultural en que surgió, de la tradición que le precedió y viéndolo dar unas de sus primeras señales de vida en una obra específica.

Capítulo 1. El verso libre como expresión moderna

1.1. “the poetry of the landscape is broken”: La prosa moderna y el prosaísmo de la modernidad

I wander thro' each charter'd street,
Near where the charter'd Thames does flow.
William Blake, “London”

...as the shades of the second evening came on, I grew wearied unto death, and, stopping fully in front of the wanderer, gazed at him steadfastly in the face. He noticed me not, but resumed his solemn walk, while I, ceasing to follow, remained absorbed in contemplation. “This old man,” I said at length, “is the type and the genius of deep crime. [...] *He is the man of the crowd.*”
Edgar Allan Poe, “The Man of the Crowd”

En un capítulo de *Law & Order*, un acusado, al ser interrogado en un tribunal por Jack McCoy, asistente del Fiscal de Distrito de Manhattan, expresa lo siguiente:

I run a business, Mr. McCoy. Everybody likes a perfect product, but if it's too expensive or inconvenient no one buys it. The airlines could hand-search every passenger on every flight, but the delays would put them out of business. Cars could be made as safe as tanks, but how many people could afford a car that costs as much as a house? Risk-return analysis isn't reckless. It's responsible business.¹⁶

El hombre que aquí habla es presidente de una cadena de comida rápida, quien ha sido acusado de causar la muerte de cinco niños al no cumplir cabalmente con las medidas de higiene en la preparación de los alimentos que su restaurante ofrece. ¿Qué tienen que ver estas palabras — deliberadamente cínicas y burdas— con el tema que aquí nos compete: el surgimiento del verso libre como fenómeno lírico en esencia moderno? Directamente, no mucho, pero si escarbamos un poco, quizá existan más conexiones de las que podrían en un primer momento sospecharse. Por principio de cuentas, el parlamento arriba citado parece una paráfrasis en términos populares de aquella frase

¹⁶ “Slaughter” (33'00"-33'31'"): escrito por Rob Wright y coproducido por Wolf Films, NBC y Universal, se estrenó el 10 de abril de 2002. Éste es el episodio número 272 de un total 456 episodios producidos para esta serie a lo largo de veinte años (1990-2010). Dicha cifra no incluye los episodios producidos para las distintas series, cinco en total, que conforman la franquicia *Law & Order*.

famosa de Hannah Arendt: “*Progress and catastrophe* are the opposite faces of the same coin”.¹⁷ Las palabras de este acusado en *Law & Order* sólo tienen sentido en el contexto del capitalismo avanzado y el paradigma de la modernización, tal como se viven en las sociedades hegemónicas contemporáneas y que son producto de esquemas ideológicos y prácticas asentados a lo largo de los últimos siglos. Aun más, este programa televisivo se inscribe dentro del subgénero de la serie policiaca, descendiente directo del relato detectivesco que tuviera su origen en el entorno urbano decimonónico con Poe y que, como tal, es una de las manifestaciones más distintivas de la prosa de ese siglo.

Es cierto, como veremos más adelante en esta tesis, que algunos de los rasgos formales que alcanzan una marcada prominencia en el verso libre de lengua inglesa estaban ya presentes en la poesía de periodos anteriores. El objetivo de este primer capítulo es, no obstante, plantear algunas respuestas a la pregunta de por qué fue durante el siglo XIX y, con más precisión, como una aparente consecuencia del Romanticismo, que la recurrencia de dichos rasgos formales parece intensificarse al grado de que podemos decir que el verso libre irrumpe en la escena literaria. En otras palabras, las siguientes páginas buscan llevar a cabo una revisión de algunos elementos en el contexto sociocultural del siglo XIX en Occidente, asociados con las estructuras políticas y económicas de la modernidad, como la vida en la ciudad y algunas prácticas comunicativas —particularmente en prosa— que pudieron haber tenido una función clave en lo que podríamos llamar los orígenes culturales del verso libre. Cabe aclarar que pese a que el objeto de estudio de la presente tesis es el verso libre en lengua inglesa y, con más precisión, en la poesía estadounidense, inicialmente se prestará atención a

¹⁷ Citada, entre otros, por Paul Virilio en su introducción al catálogo de una exposición titulada *Ce qui arrive*, la cual tuvo lugar en la Foundation Cartier pour l’Art Contemporaine de París, entre noviembre de 2002 y marzo de 2003. En otra traducción al inglés se lee: “This book [*The Origins of Totalitarianism*] has been written against a background of both reckless optimism and reckless despair. It holds that Progress and Doom are two sides of the same medal; that both are articles of superstition, not of faith.” Prefacio a la primera edición de Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism* (Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1973), vii.

ciertos fenómenos dentro del ámbito europeo, pues algunos de los críticos en cuya obra me baso remiten a dicho contexto. Notoriamente, ése es el caso de Walter Benjamin y su muy interesante estudio sobre Baudelaire. Ahora bien, la poesía francesa de la segunda mitad del siglo XIX, en especial la simbolista, no es de importancia menor, como ya señalé en la Introducción, para el desarrollo del verso libre modernista. Asimismo, cuando sea posible, haré referencias al caso estadounidense para marcar coincidencias pertinentes.

Todavía en 1948, Williams Carlos Williams insistirá en que el cambio en la organización social y económica en Occidente con respecto al pasado debía estar acompañado de una transformación no sólo en la mentalidad de los individuos, sino también en el contenido y la forma, la estructura de la obra artística. Sobre la poesía en particular, dice: “with the industrial revolution, and steadily since then, a new spirit—a new *Zeitgeist* has possessed the world [...]. A new subject matter began to be manifest. [...] the serious poet has admitted the whole armamentarium of the industrial age to his poems”, a lo cual corresponde una nueva “medida”: “what we are trying to do is [...] to seek [...] a new measure or a new way of measuring that will be commensurate with the social, economic world in which we are living as contrasted with the past” (“Poem as a Field”). Es esta singular correspondencia entre realidad histórica y formas artísticas, específicamente poéticas, la que pretendo delinear a continuación.

Un comienzo simbólico para este recorrido, que no pretende desde luego ser exhaustivo, podría ser a mediados del siglo XV en Alemania con la invención de la imprenta, la cual presagia ya la producción en serie de la Revolución Industrial,¹⁸ además de haber sido uno de los múltiples factores que contribuyeran al surgimiento de la modernidad.¹⁹ La impresión de textos tuvo, como

18 Claro que no está de más recordar que la producción en serie tiene varios antecedentes incluso desde la Era de Bronce de la humanidad. La producción en serie previo a la modernidad está vinculada con el comercio, pero, ante todo, con el armamento de guerra.

19 Muchos autores definen la modernidad desde perspectivas diversas y de distintas maneras, aunque

sabemos, consecuencias vastísimas y una de ellas parece ser el desarrollo de la prosa como formato idóneo para el discurso explicativo y argumentativo de la ciencia, la filosofía, la historia, el periodismo, etcétera. De acuerdo con el experto en prosodia T. V. F. Brogan, “[t]he chief functions of prose in the modern world are the written representation and communication of information about events, processes, and facts” (1346). Y más adelante nos dice:

We must remember that modern notions of prose are localized and conventional, formed largely by the invention of printing [...]. In the ancient and medieval worlds, the kinds of expository texts now automatically cast into prose were often cast in verse, including works on botany, zoology, astronomy, physics, history, genealogy, law, medicine, philosophy, mathematics, rhetoric and grammar. So were fictional texts. All the literary genres were once versified; now only some are. (1349)

Es así que la fase histórica identificada con el nombre de modernidad, por una parte, y la prosa como formato dominante en textos impresos, por otra, poseen una génesis en común y, tiempo después, un punto de convergencia crucial: la Ilustración. Brogan destaca que el principio constitutivo de la prosa es la sintaxis, “and through that, sense” (1347). La Ilustración —al igual que el Romanticismo varias décadas después— es vista como un fenómeno cultural esencialmente moderno. Desde mi punto de vista, y con base en algunos planteamientos desarrollados por Foucault y otros pensadores, la Ilustración es, con respecto a la modernidad, una exaltación de una de las aspiraciones centrales de ésta: el desarrollo y la libertad humanos. La Ilustración pondrá énfasis en las facultades de la razón, el

generalmente es posible encontrar ciertas coincidencias entre ellas. En caso de ser necesario, no obstante, se puede recurrir a una síntesis de sus rasgos más característicos como la que hace Robert Holub, experto en literatura comparada de los siglos XIX y XX, con base en el trabajo de Stuart Hall: “The exact process of modernisation might be complex, and each society may have travelled along different paths, but it is possible to distinguish modern societies from their traditional counterparts, as Stuart Hall does, on the basis of four encompassing features. (1) Power is secular, [...] and it is defined in terms of a nation-state operating within geographically secure borders and based on conceptions of sovereignty and legitimacy. (2) Economies are based on money; there is large-scale commodity production and consumption regulated by free markets. Private property is enshrined in law. Long-term capital accumulation is established as a goal and rationale. (3) Fixed social hierarchies [...] are replaced by more dynamic social stratification. Industrial societies produced new classes and a different relationship between the sexes. (4) We encounter the demise of religious world views and the concomitant ascent of secular and rationalist ways of interpreting the world and our actions in the world. Gradually individualist and instrumental forms of thinking prevail” (284-285).

avance científico y el desarrollo de las instituciones como medios para el logro de dicho ideal.

Con respecto a esta aspiración —o, como también la llama él, promesa— Foucault señala una contradicción que, me parece, será clave para entender lo que muchos consideramos el fracaso de la modernidad como proyecto civilizatorio. He aquí la visión de Foucault:

We know that the great promise or the great hope of the eighteenth century, or a part of the eighteenth century, lay in the simultaneous and proportional growth of individuals with respect to one another. [...] Now the relations between the growth of capabilities and the growth of autonomy are not as simple as the eighteenth century may have believed. And we have been able to see what forms of power relation were conveyed by various technologies (whether we are speaking of productions with economic aims, or institutions whose goal is social regulation, or of techniques of communication) [...] What is at stake, then, is this: How can the growth of capabilities be disconnected from the intensification of power relations? (“What Is Enlightenment?” 47)

Es ésta la severa contradicción del pensamiento ilustrado que Foucault pone de manifiesto: se insta a los individuos a ampliar sus potencialidades a través de la razón y en busca de su autonomía, pero estas potencialidades, en el marco de la realidad moderna, se encuentran ineludiblemente conectadas —quizá, incluso, dependientes de— estructuras de poder, bienes materiales y medios de producción. De modo que el desarrollo individual no es accesible de la misma manera para todos o, de modo más preciso, el aprovechamiento de las posibilidades de desarrollo por parte de un individuo podría mermar las posibilidades de otros. Esta contradicción ya había sido detectada, aunque descrita de modo diferente, por el marxismo. En ese sentido, vale la pena recordar el juicio hecho por Adorno y Horkheimer sobre la Ilustración como un proyecto de antemano fallido: se erige con base en el poder del pensamiento, pero el pensamiento, que es en su origen naturaleza, renuncia a la naturaleza al dominarla por medio del conocimiento práctico y su explotación. El dominio de la naturaleza bajo esta lógica tiene por objetivo hacer realidad lo que el pensamiento, auspiciado por la razón, formule en términos de progreso humano. Así pues, se establece una dinámica abismal, ya que al objetivar la naturaleza y desmarcarse de ella, el pensamiento ilustrado niega algo que le es intrínseco y se torna

naturaleza mutilada: “Not only is domination paid for with the estrangement of human beings from the dominated objects, but the relationships of human beings, including the relationship of individuals to themselves, have themselves been bewitched by the objectification of mind” (21). De este modo, el proyecto liberador de las potencialidades humanas se contradice cuando se propone liberar dichas potencialidades a través del dominio de la naturaleza, dominio que también incluye un aspecto vital del sujeto con respecto a sí mismo y en su relación con otros. Un mundo prosaico es, en ese sentido, un mundo que se piensa a través de un pensamiento alienado de la naturaleza, un mundo que se piensa en términos de información, eventos y procesos. “[F]or Kant, enlightenment concerns finding a way out of both obedience to theological authority and technologised reason”, (60) nos dice Caroline Rooney. Los buenos deseos de Kant, no obstante, siguen sin verse satisfechos. Como consecuencia de una voluntad de dominar la naturaleza, en opinión de Adorno y Horkheimer, “[i]ndividuals sink to the nodal points of conventional reactions and the modes of operation objectively expected of them” (21), comentario con el que nos presentan una visión mecanizada de nuestra estructura social misma.

En “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”, Walter Benjamin elabora un retrato en movimiento y retrospectivo del París de Napoleón III y sus bulevares, sus ropavejeros, el poeta Baudelaire, el *flâneur* y la multitud. Se trata de una historia con distintos personajes, y uno de ellos es, precisamente, la prosa de las publicaciones periódicas del siglo XIX. “Prose [...] is speech more logically and elaborately wrought, an accomplishment made possible by a medium where reflection and rereading are encouraged and where the receiver-reader rather than the speaker controls the pace of the delivery of information” (Brogan 1349). Así como la prosa es el formato textual representativo de la modernidad, la circulación y consumo masivos de información son fenómenos propios de las

ciudades modernas, aún determinante en nuestros días.²⁰ Es de este modo que la prosa encuentra en la prensa uno de sus campos más fértiles, no sólo en cuanto a su práctica, sino también en cuanto a su potencial económico. Entre las décadas de 1820 y 1840, apunta Benjamin, el consumo de diarios se cuadruplicó y el periódico *La Presse* “played a decisive part in this rise. It brought about three important innovations: a lower subscription price of forty francs, advertisements, and the serial novel”.²¹ Por otro lado, “short, abrupt news items began to compete with detailed reports. These news items caught on because they could be employed commercially” (60). En los Estados Unidos, similarmente, surgió en la década de 1830 un tipo de prensa conocido como *penny press*, la cual, como su nombre lo expresa, producía periódicos baratos y accesibles para su compra en las calles de la ciudad, características que contrastan con las de los periódicos, considerablemente más costosos, que se distribuían por medio de suscripciones. El contenido de las publicaciones provenientes de la *penny press*, al igual que el de aquellas que menciona Benjamin, eran también noticias breves y de corte alarmista.²² David S. Reynolds describe un mercado editorial saturado de sensacionalismo: “ranging from the crime-filled penny newspapers that arose in the 1830s to the sensational pamphlet fiction that flooded America in the 1840s and 1850s” y da cuenta de las reacciones de algunos de los autores más destacados de la época:

Emerson complained that his countrymen spent their time “reading all day murders & railroad accidents” in newspapers. Thoreau, similarly, spoke of the “startling and monstrous events as fill the daily papers.” Although sensational literature was not

20 Benjamin menciona una modalidad de texto que evidencia la consanguinidad de la ciudad y la prensa, y que consistía en “las fisiologías”: estampas más bien ingenuas de la ciudad y sus personajes estereotípicos y que, pese a haber sido un subgénero fugaz, se sirvió del espacio del folletín durante su apogeo (“The Paris” 69).

21 De acuerdo con Alfredo Brotons, traductor de Benjamin al español, “[l]a fundación de *La Presse* en 1836 es considerada todavía el acta de nacimiento de la prensa moderna” (véase nota sobre Émile de Girardin en Benjamin, “El París” 111).

22 Como se verá en el capítulo 3, la gran presencia de publicaciones periódicas, como diarios y revistas literarias y culturales, durante la segunda mitad del siglo XIX estadounidense será de suma relevancia para entender cómo Emily Dickinson, la hermitaña, se mantenía al tanto de los sucesos en el país. No obstante, también se indagará sobre la posibilidad de que la manera en que la poeta concibió el medio impreso como forma de comunicación masiva pudo haber sido una de las causas detrás de su rechazo a publicar su obra.

uniquely indigenous, American sensationalists gained a worldwide reputation for special nastiness and grossness. Whitman noted, “Scurrility – the truth may as well be told – is a sin of the American newspaper press.” (175)

Como señala David S. Ferris, desde al menos un año antes de que Benjamin comenzara la redacción de *Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo*,²³ el autor había manifestado ya su preocupación por el tema de la información mediática como nueva forma de comunicación en su ensayo “El narrador”. Esta práctica comunicativa será para Benjamin opuesta a la narración tradicional de historias que ocupara por siglos un lugar central en la transmisión de conocimiento entre comunidades y generaciones. Sin embargo, no sólo Benjamin advierte respecto de la sequedad e impersonalidad del discurso informativo, sino, más aun, del estímulo fácil que procura aquella información presentada de manera “breve y abrupta”, la del sensacionalismo y el dato simplificado. Como apunta en uno de los últimos ensayos que escribió en su vida: “Historically, the various modes of communication have competed with one another. The replacement of the older relation by information, and of information by sensation, reflects the increasing atrophy of experience. In turn, there is a contrast between all these forms and the story, which is one of the oldest forms of communication” (“On Some Motifs” 174). Es probable que cuando Benjamin habla aquí de “sensación” (que ya ni siquiera es información, sino sensacionalismo) se refiera a, entre otros, la nota roja, la cual no ha hecho más que acrecentar exponencialmente su presencia en los medios de comunicación en los últimos doscientos años (hecho no del todo inexplicable si recordamos que “la catástrofe es la otra cara del progreso”).

Hasta aquí la relación de la prosa como medio comunicativo y las sociedades modernas es, hasta cierto punto, obvia: a medida que las ciudades crecen, los flujos de la información deben

23 *Charles Baudelaire...*, como tal, jamás se publicó en vida de su autor y quedó inconclusa. Benjamin trabajó en ella durante los últimos años de su vida, entre 1937 y 1939. “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”, una de las secciones de dicho libro, fue sometido por Benjamin a una exhaustiva revisión y de aquí se desprendería el más famoso “Sobre algunos motivos en Baudelaire”, publicado en 1940 (Ferris 114).

sistematizarse y volverse masivos. Por otra parte, la Ilustración supuso no sólo una intensificación del desarrollo de diversas ciencias y áreas de conocimiento, sino una intensificación también del uso de la prosa como medio idóneo para la difusión de dichos saberes. Asimismo, y quizá en este sentido el prosaísmo del mundo moderno no resulte tan evidente, ya hicimos un primer acercamiento a la idea de cómo la lejanía de la naturaleza —no sólo en términos físicos en lo que respecta a los desarrollos urbanos, sino también en la manera en la que se concibe la vida humana— ha implicado lo que Benjamin en la cita de arriba denomina una “atrofia de la experiencia”, fenómeno reflejado en la insubstancialidad de la comunicación entre individuos, sobre todo, a nivel social. Adorno hace enfáticamente la distinción, en ese sentido, entre el lenguaje de la lírica —expresión donde, pese a ser profundamente subjetiva, el lenguaje adquiere voz propia (“On Lyric” 43)— y el discurso comunicativo: “language itself speaks only when it speaks not as something alien to the subject but as the subject’s own voice [...]; if it were not, language would become a consecrated abracadabra and succumb to reification, as it does in communicative discourse” (44). Jameson, en un comentario acerca de la teoría estética propuesta por Adorno, habla de una “overexposure to language which is characteristic of our own time” y plantea esta superabundancia de palabras en términos de saturación (*Marxism* 20). La noción y la imagen de la saturación resultan muy sugerentes si se piensa en las posibles correlaciones de la prosa y la modernidad más allá de las que hasta aquí se han expuesto.

En un primer lugar, es posible señalar cómo el paisaje general de nuestro mundo parece estar ahogado en objetos, fabricaciones y construcciones humanas, cuya razón de ser es con frecuencia difícil de justificar. Jameson hace el señalamiento de cómo la literatura a partir del siglo XX —ante un escenario repleto de “chairs and motorcycles, the food, houses, and revolvers which are no longer felt as the results of immediate human activity”, repleto, en otras palabras, de “so much alien inorganic matter”— ha debido adaptar sus estrategias textuales “in the express hope of giving meaning to such

stubbornly resistant things” (186). Más aun, sostiene que la presencia de dichas cosas en la obra literaria “always stands as an indication that the immediate meaning of objects has disappeared: the process would not arise in the first place if objects had not already become problematical in their very nature” (186). Así, Jameson hace referencia a un problema que varios críticos han atribuido a la constitución epistemológica de la modernidad: la polaridad entre sujeto y objeto que, en el fondo, es otra forma de expresar la enajenación del sujeto respecto de la naturaleza. Relacionado a lo anterior, otros críticos han hecho hincapié en cómo esta tendencia de la proliferación de objetos que es concomitante a la urbanización se manifiesta también como una tendencia homogeneizadora. Es así que en su ya clásico estudio de comienzos de los 80 *All That Is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*, Marshall Berman describe “a collective, impersonal drive that seems to be endemic to modernization: the drive to create a homogeneous environment, a totally modernized space” (68). La otra figura que es emblemática de la modernidad y que evoca asimismo cualidades de saturación y de homogeneidad es la de la multitud en la calle. Este último tema recibió particular atención por parte de Benjamin en sus estudios sobre Baudelaire, como se verá más adelante.

Cuando Benjamin dirige su atención a las publicaciones periódicas del siglo XIX, no deja de hacer mención de la importancia de dicha plataforma para el desarrollo de la literatura: “For a century and a half, the literary life of the day had been centered around journals. Toward the end of the third decade of the [nineteenth] century, this began to change. The feuilleton provided a market for *belles-lettres* in the daily newspaper” (“The Paris” 59). En este punto es indispensable diferenciar entre la prosa que se adapta a las necesidades prácticas del día a día y la prosa literaria: la prosa novelística, la del cuento, la del poema en prosa. Es la cercanía de la prosa a cuestiones mundanas, en oposición al lenguaje poético que durante el neoclasicismo es percibido como adecuado para temas más “elevados”, la que producirá que se emplee el adjetivo prosaico para referirse a situaciones

extratextuales triviales o burdas.²⁴ El propio Adorno empleará el calificativo *prosaico* en ese sentido cuando nos habla de “a life not grounded in meaning, a life lived painstakingly amid the bustle of competing interests, a prosaic life (49),²⁵ en un comentario que a la vez nos remite a Lukács en su diagnóstico de la modernidad como un mundo en el que el sentido no es ya inmanente.

Una forma de entender la relación que la prosa informativa e, incluso, el prosaísmo de un periodo histórico que se concibe a sí mismo como tal establecen con la prosa literaria es en términos de apropiación o —empleando un término relacionado con algunas prácticas artísticas del siglo XX— de *intervención*. Berman califica la prosa poética de Baudelaire como un “nuevo lenguaje”: “What Baudelaire communicates in this language, above all, is what I will call primal modern scenes” (148).

Y también comenta:

It is important to note the form in which the prose poems of *Paris Spleen* first appeared: as feuilletons that Baudelaire composed for the daily or weekly mass-circulation Paris press. [...] By Baudelaire’s time, the feuilleton was an extremely popular urban genre, featured in hundreds of European and American newspapers. Many of the greatest nineteenth-century writers used this form to present themselves to a mass public: Balzac, Gogol and Poe in the generation before Baudelaire; Marx and Engels, Dickens, Whitman and Dostoevsky in his own generation. It is crucial to remember that the poems in *Paris Spleen* do not present themselves as verse, an established art form, but as prose, in the format of *news*. (147-148, mi énfasis)

La prosa: el lenguaje de la ciudad, de las noticias y, según Lukács, la forma literaria que capta la “gravedad” de la vida moderna. Si la prosa en sus expresiones más impersonales —como la de la comunicación burocrática, la consigna de datos, el contrato legal, las instrucciones operativas—

24 En inglés, *prosaic* adquiere el significado de propio de la prosa, en contraste con los sentimientos o situaciones “propios” de la poesía a mediados del siglo XVIII; se vuelve sinónimo de “ordinario” a comienzos del siglo XIX. En ambos casos, el uso proviene del francés. “prosaic.” *Online Etymology Dictionary*. Douglas Harper, Historian. 7 dic. 2014. <<http://dictionary.reference.com/browse/prosaic>> La popular autora (irónicamente considerada como poseedora de un estilo prosaico) Marie Corelli da un ejemplo de esta acepción de la palabra *prosa* en su *best seller* de 1895 *The Sorrows of Satan*: “the grind and prose of daily life put Homer into the background” o cuando hace referencia a “the uncurtained bare prose of life” para señalar lo que, por pudor, debería mantenerse en el ámbito de lo privado.

25 “prosaïschen Leben” en el original (véase “Rede über Lyrik und Gesellschaft” en *Noten zur Literatur I*, Frankfurt: Suhrkamp, 1975, 95).

refleja lo que Benjamin llama una experiencia atrofiada del mundo, la prosa literaria reclamará ese mismo territorio en busca de una experiencia más plena o menos erosionada de lo que se muestra a simple vista en el espectáculo cotidiano. En *La teoría de la novela* —libro en el que, como ya mencioné, Lukács concibe las formas literarias como condensadoras de tensiones en la esfera existencial de los individuos (61), desde sus aspectos más íntimos hasta aquellos que se manifiestan a nivel colectivo—, su autor habla justamente de la *búsqueda* como constitutiva de la estructura novelística: “the novel seeks, by giving form, to uncover and construct the concealed totality of life. The given structure of the object (i.e. the search, which is only a way of expressing the subject’s recognition that neither objective life nor its relationship to the subject is spontaneously harmonious in itself) supplies an indication of the form-giving intention” (60). Es decir, para Lukács, la mentalidad europea a partir del siglo XIX percibe una realidad fragmentada; la prosa narrativa, al constituirse expresión literaria, evoca o por lo menos exhibe la pérdida de totalidad y esta búsqueda de forma, que equivale a decir búsqueda de totalidad, es correlativa a la “búsqueda” del protagonista dentro de la narración. “In fiction prose tends to predominate, because only prose has the continuous rhythm appropriate for the continuous form of the book” (250) dirá Northrop Frye, un crítico en muchos sentidos distinto a Lukács, pero que también se acercará a los géneros literarios en términos de cómo se estructuran formalmente y de cómo la constitución retórica de cada género (sus ritmos, su prosodia, su formato, etc.) corresponde a un modo de representar el mundo.

En consonancia con la obra de Lukács, Jameson teoriza la forma literaria como sustancia humana: “the humanized substance of the work of art” (168), como algo concreto dentro de un orden de ideas en el que “the abstract and the alienated [...] name the same object” (164).²⁶ En opinión de

²⁶ Jameson le dedica un capítulo a la obra de Lukács en su libro *Marxism and Form. Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature* (1975), obra considerada “One of Princeton University Press’s Notable Centenary Titles” (véase <http://press.princeton.edu/titles/1224.html>). Dado que, en opinión de muchos, la carrera de Lukács como autor e ideólogo fue errática, Jameson comienza este capítulo titulado “The Case for

Lukács, la prosa cumple con la función de capturar la ya mencionada gravedad (o pesadez o pesadumbre) que caracteriza la vida moderna: “heaviness means the absence of present meaning, a hopeless entanglement in senseless casual connections, a withered sterile existence too close to the earth and too far from heaven, a plodding on, an inability to liberate oneself from the bonds of sheer brutal materiality” (56). En otras palabras, la prosa literaria se vio receptiva a la naturaleza prosaica de la vida cotidiana misma, a su pesado caminar, y refleja inquietudes existenciales ligadas con lo que Lukács reconoce como una sociedad gobernada por la convención y ahogada en su materialidad. También asociadas con este prosaísmo es posible identificar aquí, de nuevo, una suerte de objetivación en las relaciones sociales que conduce a lo que el autor llama en la anterior cita un “incurable enredo de conexiones casuales sin sentido”.

Esta percepción nos remite a, entre otras, la experiencia urbana en sus multitudes y anonimato, en su peculiar delineamiento de diferencias socioeconómicas y culturales, sus dinámicas caóticas y conflictivas que, sin embargo, no están, en mi opinión, completamente desprovistas de la posibilidad de concertar dichas sinergias no sólo en términos funcionales, sino también en formaciones de sentido inteligibles, aunque efímeras, o en formaciones artísticas. En el consumo de nota roja —“accidents and crimes” les llama Benjamin (“The Paris” 61)— se anuncia claramente la aparición y buena recepción del relato detectivesco, quizá una de las formas de la nueva épica del

Lukács” (título de connotaciones apologéticas) citando a tres destacados críticos y teóricos, Susan Sontag, T. W. Adorno y George Steiner, en sus objeciones a la obra de Lukács, todas ellas provenientes de la década de los 60 (*Marxism* 160). Cabe destacar que, en su mayor parte, las críticas a Lukács se centran en obras posteriores a *La teoría de la novela* (correspondiente al periodo premarxista del autor) e *Historia y conciencia de clase* (1923), dos títulos aún bastante leídos y debatidos en la actualidad. Como ejemplo de la atención que *La teoría de la novela* recibe actualmente, en lo que respecta a su vigencia dentro del debate teórico, podemos mencionar *Theory of the Novel: A Historical Approach* (Johns Hopkins University Press, 2000) editado por Michael McKeon y *Georg Lukács Reconsidered. Critical Essays in Politics, Philosophy and Aesthetics* (Nueva York: Continuum, 2011), libro compilado por Michael J. Thompson y que reúne ensayos de Michael Löwy y Stanley Aronowitz, entre otros; en cuanto a la aplicación de las nociones de Lukács en la crítica literaria académica, podemos mencionar *History and Utopian Disillusion: The Dialectical Politics in the Novels of John Dos Passos* de Jun Young Lee (Nueva York: Peter Lang Publishing, 2008) y de Rachel Schmidt *Forms of Modernity: Don Quixote and Moderns Theories of the Novel* (University of Toronto, 2011).

siglo XIX.²⁷ No obstante, Benjamin plantea que hay más razones, factores histórico-culturales precisos, que explican el origen de este subgénero: “The original social content of the detective story focused on the obliteration of the individual’s traces in the big-city crowd” (74).²⁸ El estudio que lleva a cabo Benjamin sobre la multitud y la manera en que ésta afecta las relaciones entre individuos, el tempo de la vida urbana y la sensibilidad del artista, es sumamente sugerente en relación con las nuevas formas literarias que surgen en el siglo XIX. Me refiero no sólo al cuento y a expresiones novelísticas, sino también al poema en prosa, los cuales poseen conexiones con el verso libre de las que me ocuparé más adelante. En la ciudad, entre la multitud, como nunca antes, los extraños se cruzan entre sí, se acompañan, se enfrentan, se tornan en figuras espectrales los unos para los otros. Lo anterior genera una ansiedad colectiva y permanente que influirá de modo distinto al escritor de relatos detectivescos, como Poe, y al poeta lírico, como Baudelaire.²⁹

Con respecto a esta ansiedad, dice Benjamin: “The more alien a big city becomes, the more knowledge of human nature—so it was thought—one needs to operate in it” (71); no obstante, apenas un par de páginas antes, el autor ha hecho referencia, en relación con el novelista inglés Edward Bulwer-Lytton, a la observación goethiana “that each person, the most worthy as well as the most

27 Otras formas “épicas” podrían ser, tal vez, la novela de aventuras y la novela histórica, como el ejemplo de Dickens que veremos más adelante. Vale la pena aquí recordar que Lukács ve la novela como descendiente de la epopeya clásica, aunque como materializaciones de lo narrativo, epopeya y novela son opuestas en lo que respecta a los datos “históricos-filosóficos” (39) que dan forma a cada una.

28 En cuanto a la influencia de Lukács en Benjamin, Ferris cuenta que en 1924 Benjamin realiza un viaje a la isla de Capri, en donde tiene acceso a algunas obras del filósofo húngaro y se interesa, por primera vez, en los escritos de Marx (Ferris 11). De este modo, algunas nociones relacionadas con la modernidad que serán importantes en futuras obras de Benjamin poseen dicha influencia: “what emerges [...] for Benjamin is the phantasmagoric nature of modernity as it develops within the demands of a capitalist economy. Benjamin’s understanding of this development of modernity is influenced greatly by Lukács’s account [...] of Marx’s analysis of commodity fetishism in the opening chapter of *Capital*. After defining commodity fetishism as the way in which social relations between individuals are displaced into objects, Marx goes on to characterize the result of this displacement as the point when social relations enter the realm of the fantastic” (Ferris 117).

29 Berman rescata una cita de Baudelaire que justamente emplea una metáfora de la multitud para hablar de cómo la poesía y el progreso se “enfrentan”: “Poetry and progress are like two ambitious men who hate each other. When they meet on the same road, one or the other must give way.” La cita procede del ensayo de Baudelaire titulado en su traducción al español “El público moderno y la fotografía”, incluido en el libro *Salón de 1859*.

despicable, carries around a secret which would make him hateful to everyone else if it became known” (69). Más adelante, cita Benjamin a un oficial encubierto: “‘It is almost impossible;’ wrote a Parisian secret agent in 1798, ‘to maintain good behavior in a thickly populated area where an individual is, so to speak, unknown to everyone else and thus does not have to blush in front of anyone’” (*apud* 71-72).³⁰ En este caso, se trata del agente secreto que busca identificar a los rebeldes al régimen, los cuales no se “sonrojarán” a causa del nerviosismo o el miedo porque es más fácil, quizá, ocultar las emociones en el anonimato: “Here the masses appear as the asylum that shields an asocial person from his persecutors” (72). Pese a todo, si bien puede ser “asilo” y una esfera de protección y libre tránsito para el disidente, la multitud es también un espacio incierto, por momentos adverso, peligroso y violento: desconocer la identidad de quienes conforman la multitud “lies at the origin of the detective story” (72).³¹

Señala Benjamin que en lugar de ahogarse en el anonimato y en esa suerte de desdibujamiento de su identidad, así como para compensar “the fact that private life leaves no traces in the big city”, el burgués prefiere quedarse en su casa. Conmovido tal vez, pero sin descartar el tono satírico, el autor nos pinta este cuadro:

Since the days of Louis Philippe, the bourgeoisie [...] seeks such compensation within its four walls—as if it were striving, as a matter of honor, to prevent the traces, if not of its days on earth then at least of its possessions and requisites of daily life, from disappearing forever. The bourgeoisie unabashedly makes impressions of a host of objects. For slippers and pocket watches, thermometers and egg cups, cutlery and umbrellas, it tries to get covers and cases. It prefers velvet and plush covers, which preserve the impression of every touch. (135)

El burgués se queda en casa aferrándose a una imagen clara de su identidad y, ante la dificultad de

30 La fuente de donde Benjamin tomó la cita es *Tableaux de la révolution française. Publiés sur les papiers inédit du département et de la policie secrète de Paris* (1870) de Adolphe Schmidt.

31 En casi todas las reelaboraciones del relato detectivesco —como lo es, por ejemplo, cada capítulo de *Law & Order*— es aún la identidad del asesino y sus motivos lo que permanece, en su mayor parte, una incógnita, al menos para el detective o víctima, hasta que son revelados en un punto clave en la historia.

dejar huella en el mundo, marca su territorio a través de sus posesiones, hace de las posesiones impresiones de su existencia como ser humano. ¿Y la clase trabajadora? Pues no tiene más remedio que salir y exponerse al desvanecimiento. ¿Y el poeta? También, pero mantendrá una distancia, la del observador, el *flâneur*, la del pepenador y ropavejero. Es ése el lugar que aún le garantiza cierta dignidad:

Ragpicker and poet: both are concerned with refuse, and both go about their solitary business while other citizens are sleeping; they even move in the same way. Nadar speaks of Baudelaire's "pas saccadé." This is the gait of the poet who roams the city in search of rhyme-booty; it is also the gait of the ragpicker, who is obliged to come to a halt every few moments to gather up the refuse he encounters. There is much evidence indicating that Baudelaire secretly wished to develop this analogy. (108-109)

Parece entonces que la ciudad, su prosaísmo, le dicta un ritmo al poeta, y el poeta sabe escuchar e incorporar ese ritmo, ese "paso convulso", a su escritura. Así como el ropavejero se inclina para recoger los desechos de la ciudad, así el poeta busca sus "rimas", sus "materiales": "His images are original because the objects they bring into relation are so humble. He is on the lookout for banal incidents in order to liken them to poetic events. [...] *Les fleurs de mal* is the first book of poetry to use not only words of ordinary³² provenance but words of urban origin as well" (127-128). El proceso que se describe aquí es el de la poesía volviéndose "prosaica", es decir, incorporando en sí misma la manera en que la ciudad se ve, se escucha, se camina, se habita.

Sin embargo, no es *Les Fleurs du mal* (1857) el primer libro de poesía en emplear palabras prosaicas y de origen urbano. Dos años antes, en 1855, Whitman había publicado la primera de varias ediciones de *Leaves of Grass*. Es prácticamente un lugar común, pero uno aún vigente y acertado, decir que el verso en que escribió Whitman evoca su deambular por las calles de Manhattan:

The blab of the pave the tires of carts and sluff of bootsoles and talk of the

32 Muy significativamente, el adjetivo que usa Benjamin en el original es *prosaischer* (Véase Walter Benjamin. *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* en *Gesammelte Schriften* 1.1. Ed. R. Tiedeman y H. Schweppenhäuser. Frankfurt: Suhrkamp, 1974, 603).

promenaders,
 The heavy omnibus, the driver with his interrogating thumb, the clank of the shod horses
 on the granite floor,
 The carnival of sleighs, the clinking and shouted jokes and pelts of snowballs;
 The hurrahs for popular favorites . . . the fury of roused mobs,
 The flap of the curtained litter—the sick man inside, borne to the hospital,
 The meeting of enemies, the sudden oath, the blows and fall,
 The excited crowd—the policeman with his star quickly working his passage to the
 centre of the crowd;
 The impassive stones that receive and return so many echoes,
 The souls moving along . . . are they invisible while the least atom of the stones is
 visible?
 What groans of overfed or half-starved who fall on the flags sunstruck or in fits,
 What exclamations of women taken suddenly, who hurry home and give birth to babes,
 What living and buried speech is always vibrating here . . . what howls restrained by
 decorum,
 Arrests of criminals, slights, adulterous offers made, acceptances, rejections with convex
 lips,
 I mind them or the resonance of them . . . I come again and again. (*Leaves of Grass* 1,
 147-160)³³

Lo ordinario, lo vivaz, lo violento e incluso lo trágico se dan cita aquí y en su conjunto forman una
 armonía de resonancias que apelan al poeta. Se trata de una armonía que conspicuamente incorpora
 los sonidos que los distintos tipos de tránsito generan en su deambular: “The blab of the pave . . . the
 tires of carts and sluff of bootsoles [...] / the clank of the shod horses on the granite floor / [...] The
 impassive stones that receive and return so many echoes”. El verso que dice: “The meeting of
 enemies, the sudden oath, the blows and fall” se ofrece como una parodia de lo épico, pero también le
 confiere al resto del pasaje una cierta atmósfera en la que lo cotidiano se vuelve “heroico”. El
 catálogo como figura retórica evoca el caos y el bullicio, dentro del cual el poeta puede escuchar no
 sólo el habla viva, sino también la “enterrada” y arrastrarlas en su inmediatez y soltura al cauce
 mismo de su verso, por momentos fluido y por momentos entrecortado. Al igual que Baudelaire,
 Whitman descubre la belleza de lo prosaico, pero el poeta del nuevo continente la celebra aún con

33 Los poemas en la primera edición de *Leaves of Grass* no llevan título. Esta cita corresponde al primer poema,
 que después se convirtió en “Song of Myself”.

júbilo.

No obstante, más que en *Les Fleurs du mal*, es en la colección de poemas en prosa de Baudelaire *Spleen de Paris* donde, de acuerdo con Benjamin, este ritmo convulso encuentra más plenamente su textualidad. Vagar por la ciudad como un *flâneur* constituye lo que Baudelaire llamó su “*fantasque escrime*” (apud 97), una esgrima fantástica: “To give these prosodic experiences their due in prose as well was one of the intentions Baudelaire had pursued in *Le Spleen de Paris*, his poems in prose” (98). Para Benjamin, el deambular del poeta por la ciudad, e incluso más allá de ella, conformaba una serie de “experiencias prosódicas” debido a las palabras, rimas y ritmos que éste hallaba a su paso. A continuación, Benjamin cita un fragmento de la dedicatoria incluida en *Spleen de Paris* por Baudelaire al redactor en jefe de *La Presse*, pues en ésta el autor expresa “what was really at the bottom of those experiences” (98). He aquí la cita, en español, y un poco más en extenso:

Al hojear, por la vigésima vez cuando menos, el famoso *Gaspard de la Nuit* [...] me ha venido la idea de intentar algo análogo, de aplicar a la descripción de la vida moderna, o quizá de una vida moderna y más abstracta, el procedimiento que Bertrand aplicó a la vida antigua, tan extrañamente pintoresca.

¿Quién es aquél de nosotros que, en sus días de infancia, no ha soñado el milagro de una prosa poética musical, sin ritmo y sin rima y lo bastante dócil y contrastada para adaptarse a los movimientos del alma, a las ondulaciones de la ensoñación, y a los sobresaltos de la conciencia?

Es sobre todo de la frecuentación de las ciudades enormes, es del entrecruzamiento de sus innumerables relaciones, que nace este afán obsesionante. Usted mismo, mi querido amigo, ¿no se ha visto tentado a traducir en una canción el grito estridente del vidriero y de expresar en una prosa lírica todas las desoladoras sugerencias que ese grito envía hasta las bohardillas, a través de las más altas brumas de la calle? (20)

En esta visión, se dice que la prosa poética —en sus ritmos impredecibles, su adaptabilidad y sus “marcados contrastes” (*assez souple et assez heurtée* en el original), en su vastedad discursiva y en su precisión “espiritual”— tiene su origen en la inmensidad de las ciudades y en su compleja mecánica interna. Lo que Baudelaire “soñó” en relación con la prosa, Whitman lo “soñó” en relación con las formas libres y en el prefacio a la primera edición de *Leaves of Grass* señala: “The old red blood and

stainless gentility of great poets will be proved by their unconstraint. A heroic person walks at his ease through and out of that custom or precedent or authority that suits him not. Of the traits of the brotherhood of writers savans musicians inventors and artists nothing is finer than silent defiance advancing from new free forms” (web).

Para Josu Landa resulta importante recordar que la palabra verso proviene del latín *versus* (vuelta) y que tiene su origen en la práctica de arar la tierra y “dar la vuelta” (98). La asociación es muy sugerente: cultivar la tierra equivale en la mente de la antigüedad a componer en verso. Pero conforme los individuos se alejan de la tierra y se vuelven habitantes de las ciudades, la poesía que componen debe también cambiar:

Sobre todo a partir del siglo XIX, se intenta con éxito ofrecer un discurso poético independiente de la manera en que se distribuya en el espacio. Se da así un paso decisivo en el desmontaje de unas formas que se consideraban esenciales y, por lo mismo, definidoras de lo poético en sí. [...] En esa circunstancia se cifra el sentido del poema en prosa, del verso libre y aun del poema concreto y los grafismos poéticos. Bajo esta perspectiva, el poema en prosa expresa una intención poética sin tomar en cuenta el viejo esquema “rural”, “bovino” de “dar la vuelta”. (101)

La prosodia poética adopta los ritmos de la ciudad. La palabra prosa proviene de un vocablo asociado con la idea de “andar en línea recta” (99). El deambular por la ciudad no será estrictamente lineal ni fluido; por el contrario, como se verá a continuación, será un andar accidentado. Lo que importa aquí es que este habitante de la ciudad ya no está obligado a trabajar la tierra (a “dar la vuelta”) ni conoce ya de primera mano los ritmos de ésta. Berman le presta atención precisamente al Baudelaire de *Spleen de París* en relación con la vida en la ciudad.³⁴ En su comentario a la descripción arriba citada que hace Baudelaire de la prosa poética —pero que también tiene sentido en relación con Whitman—, Berman dice:

34 Desde luego que Berman (fallecido recientemente en 2013) conoce y da crédito a los ensayos de Benjamin: “Walter Benjamin, in his series of brilliant essays on Baudelaire and Paris, was the first to grasp the great depth and richness of these prose poems. All my work is in the vein Benjamin opened up, though I have found different elements and compounds from the ones he brought out” (146).

The man in the modern street [...] must attune and adapt himself to its moves [...] He must become adept at *soubresauts* and *mouvements brusques*, at sudden, abrupt, jagged twists and shifts—and not only with his legs and his body, but with his mind and his sensibility as well. [...] Baudelaire shows how modern city life forces these new moves on everyone; but he shows, too, how in doing this it also paradoxically enforces new modes of freedom. [...] His *mouvements brusques*, those sudden leaps and swerves so crucial for everyday survival in the city streets, turn out to be sources of creative power as well. In the century to come, these moves will become paradigmatic gestures of modernist art and thought. (159-160)

Se entiende que esta nueva libertad artística que se asocia con el modernismo —libertad que llegará a afirmarse insistentemente en las vanguardias— tiene justo su origen en el espacio sofocador y atropellado de la ciudad. En una nota, Berman prosigue:

Forty years later, with the coming (or rather the naming) of the Brooklyn Dodgers, popular culture will produce its own ironic version of this modernist faith. The name expresses the way in which urban survival skills—specifically, skill at dodging traffic (they were at first called the *Trolley Dodgers*)—can transcend utility and take on new modes of meaning and value, in sport as in art. Baudelaire would have loved this symbolism, as many of his twentieth-century successors (e.e. cummings, Marianne Moore) did. (160)

La presencia en los espacios públicos de multitudes, incluyendo estadios de beisbol, y nuevos artefactos facilitados por el desarrollo tecnológico habrán de modificar los ritmos del entorno vital de los individuos. En palabras de Berman, quien parece hacer un uso consciente de términos propios de la crítica literaria dieciochesca, el individuo moderno “will be forced to discard *balance* and *measure* and *decorum* and to learn the grace of brusque moves in order to survive” (163, mi énfasis). Y no sólo para sobrevivir. Lo que Berman aquí hace explícito es que, ante nuevas condiciones hostiles, opresivas o incluso esclavizantes en el seno de la vida en sociedad, los individuos encuentran o crean nuevas formas de libertad, incluyendo formas de libertad expresivas o artísticas. Como señala Eagleton: “radicals like Benjamin were aware that the death of certain forms of experience meant the possibility of bringing others to birth” (20).

La ciudad se lee y también se escribe, como más adelante lo volverán a dejar en claro Virginia

Woolf, James Joyce y Eliot, entre muchos otros; y como ya lo había dejado en claro Whitman al cantarle a Manhattan en respuesta a la invitación hecha por Emerson de escribir la poesía que los Estados Unidos requerían a mediados del siglo XIX, una poesía que reconociera el potencial poético de nuevas experiencias:

Readers of poetry see the factory-village, and the railway, and fancy that the poetry of the landscape is broken up by these; [...] but the poet sees them fall within the great Order not less than the beehive, or the spider's geometrical web. Nature adopts them very fast into her vital circles, and the gliding train of cars she loves like her own. [...] The chief value of the new fact, is to enhance the great and constant fact of Life, which can dwarf any and every circumstance. ("The Poet" 301)

Resulta un tanto irónico que, en efecto, estas nuevas experiencias en el horizonte terminarían por *romper* la poesía tradicional, pero esta ruptura debe ser vista, en todo caso, como una de las manifestaciones inéditas de libertad ante manifestaciones inéditas de experiencias en el paisaje sociocultural. Por otra parte, salta a la vista que Emerson aquí plantea una relación entre libertad artística y las fuerzas de la modernización mucho menos problemática —si no es que mucho más ingenua— que la que plantearán otros autores.³⁵ Tanto para Emerson como para Whitman, la ciudad y las huellas visibles del avance tecnológico pueden todavía leerse como expresiones de la naturaleza, aunque, claro está, ambos parecen referirse al contexto estadounidense y no al “viejo” continente. Para el amante de la vida rústica y frugal que fue Thoreau, las dinámicas impuestas por la industrialización de una sociedad como la inglesa serían vistas como una prisión: “England, [...] the great workhouse of the world” (998), aunque, en general, Thoreau se mantendrá siempre bastante crítico con respecto a las “glorias” de la civilización de su propio país y, especialmente, sus instituciones. En un pasaje de *Walden*, el autor describe con su usual tono irónico el “intercambio” entre ciudad y pueblo:

35 Véase de nuevo la cita de Jameson sobre “chairs and motorcycles” citada al comienzo de este capítulo (p. 50*).

The whistle of the locomotive penetrates my woods summer and winter [...] informing me that many restless city merchants are arriving within the circle of the town [...]. Here come your groceries, country; your rations, countrymen! Nor is there any man so independent on his farm that he can say them nay. And here's your pay for them! screams the countryman's whistle; timber like long battering-rams going twenty miles an hour against the city's walls, and chairs enough to seat all the weary and heavy-laden that dwell within them. With such huge and lumbering civility the country hands a chair to the city. All the Indian huckleberry hills are stripped, all the cranberry meadows are raked into the city. Up comes the cotton, down goes the woven cloth; up comes the silk, down goes the woollen; up come the books, but down goes the wit that writes them. (1041-1042)

De modo semejante, pese a su apertura artística, Emerson verá en las ciudades un potencial foco de infección moral: “If thou fill thy brain with Boston and New York, with fashion and covetousness, and wilt stimulate thy jaded senses with wine and French coffee, thou shalt find no radiance of wisdom in the lonely waste of the pinewoods” (“The Poet” 305). No se puede sostener, en cambio, que Whitman compartiera esta visión.

Berman —lector de Lukács, al igual que Benjamin— visualiza el entorno moderno de la ciudad y reconoce su intrínseca violencia, intoxicación, extravío perceptual y moral, la naturaleza que Benjamin llamará “fantasmagórica” de la modernidad: “This atmosphere—of agitation and turbulence, psychic dizziness and drunkenness, expansion of experiential possibilities and destruction of moral boundaries and personal bonds, self-enlargement and self-derangement, phantoms in the street and in the soul—is the atmosphere in which modern sensibility is born” (18). El arte de la modernidad —y particularmente el modernista, insistirá Berman (145)— tiene su origen aquí. También aquí se gestará un nuevo lirismo, no sólo el que expresarán los poetas como Baudelaire, sino un lirismo que se inscribe en las ciudades mismas en contra de toda expectativa. Mucho captaron la atención de Benjamin y Berman los bulevares de Haussmann, que fueron el escenario del deambular del *flâneur* y que propiciaron un nuevo tipo de interacción entre los ciudadanos parisinos que se

reunían en los cafés o se mostraban por la calle.³⁶ También Benjamin pone de relieve la importancia de la infraestructura urbana en relación con lo que sucedía en el ámbito literario: “The assimilation of a man of letters to the society in which he lived took place on the boulevard [...]. On the boulevards he spent his hours of idleness, which he displayed before people as part of his working hours” (61). El Palacio de Cristal, construido en el Hyde Park de Londres con motivo de la Gran Exposición Internacional de 1851, capturó el interés de Berman en este sentido:

far from being designed by arid mechanical calculation, the Crystal Palace is in fact the most visionary and adventurous building of the whole nineteenth century. Only the Brooklyn Bridge and the Eiffel Tower, a generation later, will match its lyrical expression of the potentialities of an industrial age. We can see this lyricism vividly in Paxton’s first sketch, dashed off in a couple of minutes on a sheet of blotting paper in the heat of inspiration. (237)

El Palacio de Cristal, de hecho, parece poseer un simbolismo o un poder de evocación altamente significativo. Pese a la “completa y brutal materialidad” de la era moderna que denuncia Lukács, Berman reconoce un marcado lirismo —concepto central para entender la poesía moderna como se verá más adelante— incluso en el bosquejo del edificio. Esta fascinación con las nuevas proezas arquitectónicas tiene uno de sus mejores ejemplos en *The Bridge* (1930) de Hart Crane, en el que el poeta adopta una voz a la vez ódica en sus arrebatos líricos y a la vez épica en su ambición mítica:

*O Sleepless as the river under thee,
Vaulting the sea, the prairies’ dreaming sod,
Unto us lowliest sometime sweep, descend
And of the curviship lend a myth to God.* (“To Brooklyn Bridge” 41-44)³⁷

La voz poética apostofra al Puente como una entidad sagrada que se eleva incluso por arriba de un Dios, cuya mitología se sabe desgastada.³⁸ También Benjamin desarrollará una especie de fascinación,

³⁶ Georges-Eugène Haussmann (1809-1891) es recordado como el gran renovador de los espacios públicos en París; basado en las ideas de progreso y magnificencia, fue responsable de la reconstrucción de importantes avenidas y edificios en el centro de París durante el Segundo Imperio.

³⁷ Tomado del sitio web Poetry Foundation: <https://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poems/detail/43262>

³⁸ La primera edición de *The Bridge* incluye tres fotografías del Puente tomadas por Walker Evans que sin duda contribuyen a la visión de dicha construcción como icónica. Vale la pena también mencionar que un antecedente de

aunque menos entusiasta que la de Berman y Crane, con una construcción del siglo XIX: los pasajes de París (ancestros del *mall* estadounidense, o bien, una de las primeras versiones modernas del mercado tradicional).³⁹ En los pasajes, Benjamin identifica una suerte de “ecosistema” —el *flâneur* “goes botanizing on the asphalt” (68)— propicio para las incursiones del caminante urbano:

Flânerie could hardly have assumed the importance it did without the arcades. “These arcades, a recent invention of industrial luxury,” says an illustrated guide to Paris of 1852, “are-glass-roofed, marble-paneled corridors extending through whole blocks of buildings, whose owners have joined together for such enterprises. Lining both sides of these corridors, which get their light from above, are the most elegant shops, so that the *passage* is a city, a world in miniature”. (68)

Una ciudad dentro de la ciudad: con la luz y visión del cielo, pero sin las inclemencias atmosféricas de la intemperie. Aquí se percibe con claridad el ambiente “fantasmagórico” que Benjamin le adjudica a los espacios modernos. Ferris apunta:

The fantastic arises as the fetishized object takes on a value unrelated to its material existence. The object subsequently begins to take on a life of its own. This transformation of social relations into objects of fantasy informs what Benjamin calls “the new dream-filled sleep” that “came over Europe” [...]. Through this sleep, the mythical thought modernity claims to have overcome is reactivated. Benjamin regards the emergence of the arcades in Paris as the embodiment of this reactivation. (117)⁴⁰

Los objetos adquieren “vida” y la vida humana se objetiva. La ciudad “destierra” la naturaleza; el techo de cristal mantiene a raya a Dios.

Los pasajes son, entonces, una construcción contradictoria en su afirmación de la razón y el progreso tecnológico y su nostalgia por el mito. Se trata de una nostalgia por el “mundo cerrado” que

The Bridge es “Crossing Brooklyn Ferry” de Whitman y que, leídos en conjunto, ambos textos expresan el poderoso simbolismo del tránsito diario de cientos o miles de individuos en ambas direcciones entre dos masas de tierra firme.

39 Este es el origen del *Libro de los pasajes*, obra que Benjamin dejó inconclusa y que, en más de un sentido, era un proyecto colosal.

40 Vale la pena recordar el concepto marxista de fetichismo: “A ‘fetish’ in premodern culture is an object that is believed to have magical powers or that excites erotic feeling. Commodity fetishism, then, is literally the attribution of a magical or sexual power to a commodity, assigning it a value that has no logical connection either to the human labour that produced it or to the usefulness of the object itself, but that is derived from the abstract system of exchange” (O’Brien y Szeman 30).

reconociera Lukács en las sociedades antiguas y que en la guía turística citada por Benjamin se ostenta como un “mundo en pequeño”. Ese pequeño mundo imaginario, donde cada objeto es un espejismo receptivo a deseos individuales, sin duda ofrece certezas y una seguridad que, aunque transitorias, embelesan a la multitud. Aquí resulta pertinente regresar a Foucault, quien teniendo presentes los conceptos del “uso público de la razón” y la “autonomía del individuo” formulados por Kant, señala: “Illegitimate uses of reason are what give rise to dogmatism and heteronomy, along with *illusion*” (38, mi subrayado). ¿Pero acaso, como señala Benjamin, no era el “mundo cerrado y pequeño”, el mundo mítico previo a la modernidad, el que la humanidad buscaba trascender mediante el progreso? En la tragedia de Margarita, Berman lee una suerte de alegoría del triunfo del “hombre desarrollista”, representado por Fausto, sobre el viejo mundo:

It is this old world that is the final protagonist in the Gretchen tragedy. When Marx in the *Communist Manifesto* sets out to describe the bourgeoisie’s authentic revolutionary achievements, the first achievement on his list is that it has “put an end to all feudal, patriarchal, idyllic conditions.” The first part of *Faust* takes place at a moment when, after centuries, these feudal, patriarchal social conditions are breaking down. The vast majority of people still live in “*little worlds*” like Gretchen’s, and those worlds, as we have seen, are formidable enough. (59, mi subrayado)

Imponentes, sí. Margarita incluso demuestra que terribles. No obstante, producen una nostalgia — probablemente inconsciente— en esas generaciones urbanas impulsoras del desarrollo tecnológico.

Más bien, ha prevalecido el individualismo como sustituto de la autonomía. De acuerdo con Rooney, “[i]t may be said that this notion of ‘the self-contained individual’ is, in its formation, both a middle class and a masculinist one”, (71) como bien lo simboliza el Fausto de Goethe. Entre las varias escenas del *Fausto* que comenta Berman se encuentra aquella en la que el protagonista se lamenta y culpa por la muerte de Margarita. Es tal la mortificación de Fausto, tan grande su desprecio por el mundo en ese momento que, de acuerdo con Berman, Goethe emplea una *prosa descarnada y retorcida*: “At such a point, even poetry dies: Goethe frames this one scene in stark, gnarled prose.

The devil's first response is terse and cruel: 'Why do you make a community [...] with us if you can't go through with it? You want to fly, but you get dizzy.' Human growth has its human costs" (57). Mefisto, quien dotará de numerosas habilidades a Fausto, entiende bien —tan bien como Foucault, pero más de un siglo antes que él— la contradicción de la aspiración moderna del desarrollo: "But then [Mephisto] says something else that, although it sounds harsh, turns out to contain a certain comfort: 'She is not the first.' If devastation and ruin are built into the process of human development, Faust is at least partially absolved of personal guilt" (Berman 57).⁴¹ En efecto, pues, ha prevalecido el individualismo como sustituto de la autonomía, pero, a la vez, la despersonalización de los procesos históricos como sustituto de la responsabilidad individual.⁴²

Antes de proseguir, veamos un ejemplo de lo fantasmagórico, según lo entendía Benjamin, en la prosa novelística del siglo XIX. Para ello, haré referencia a la novela de Dickens *A Tale of Two Cities* (1859) —por cierto, una novela por entregas—, en particular al capítulo titulado "The Honest Tradesman". En él vemos al personaje Jerry Cruncher: de día, ocupando su puesto en Fleet Street, una antigua y desde siempre concurrida calle de Londres (en la que, dicho sea de paso, nació la prensa inglesa) y, de noche, dedicado al negocio clandestino y perturbador de la profanación de tumbas. En el primer párrafo del capítulo se lee:

To the eyes of Mr. Jeremiah Cruncher, sitting on his stool in Fleet-street with his grisly urchin beside him, a vast number and variety of objects in movement were every day presented. Who could sit upon anything in Fleet-street during the busy hours of the day, and not be dazed and deafened by two immense processions, one ever tending westward with the sun, the other ever tending eastward from the sun...⁴³

41 De algún modo, como nuestro personaje de *Law & Order*, Mephisto está llevando a cabo en esta escena su propio "risk-return analysis".

42 Es tentador imaginar un escenario en el que Kant consuela a Margarita en "el más allá", pero Rooney nos advierte de la imposibilidad de lo anterior: "Kant, in his essay, excludes two categories of individuals from the originating contract, these being women and servants, on the grounds that women and servants – by nature? – lack the capacity for maturity or autonomous self-determination" (70).

43 Todas las citas de *A Tale of Two Cities* fueron tomadas de la versión en línea disponible en Project Gutenberg (www.gutenberg.org), por lo que no se indicarán números de página.

Si bien las imágenes de la multitud urbana en esta novela varían en tono y propósito —como, por ejemplo, cuando vemos a un grupo de hombres y mujeres tomar heroicamente la Bastilla—,⁴⁴ en este caso la turba se muestra en su monotonía y aturdimiento. De inmediato se nos informa por qué el señor Cruncher se encuentra sentado afuera del Tellson's, un banco: “a small part of his income was derived from the pilotage of timid women (mostly of a full habit and past the middle term of life) from Tellson's side of the tides to the opposite shore”, y no tarda Dickens en ironizar sobre la falsa fraternización que lleva a cabo el personaje con tal de obtener algunas monedas: “Mr. Cruncher never failed to become so interested in the lady as to express a strong desire to have the honour of drinking her very good health. And it was from the gifts bestowed upon him towards the execution of this benevolent purpose, that he recruited his finances.”⁴⁵

Acto seguido, la relativa tranquilidad de la calle se ve interrumpida por una procesión funeraria. El difunto, espía de la Corte Criminal Inglesa, es abucheado por una muchedumbre y, a continuación, el narrador nos presenta, con claros tintes paródicos, cómo la multitud a manera de retribución toma control del cortejo y lo “carnivaliza”. Este grupo de desconocidos decide conducir por sí mismos el ataúd al cementerio: “Thus, with beer-drinking, pipe-smoking, song-roaring, and infinite caricaturing of woe, the disorderly procession went its way, recruiting at every step, and all the shops shutting up before it.” Jerry Cruncher va con ellos; más tarde regresa por su hijo, a quien dejó en su puesto afuera de Tellson's. Por la noche, ya en casa, el padre anuncia que irá a “pescar”. El niño pide acompañarlo, pero, desde luego, el padre dice que no. No obstante, “Young Jerry, who had only made a feint of undressing when he went to bed, was not long after his father. Under cover of the darkness he followed out of the room, followed down the stairs, followed down the court,

⁴⁴ Véase el capítulo titulado “Echoing Footsteps”.

⁴⁵ Otra ironía que no debe pasarse por alto es el contraste entre estas “tímidas mujeres”, quienes encuentran la ciudad hostil, y aquellas otras mujeres que tomaron la Bastilla.

followed out into the streets.” En efecto, el niño sigue al padre, y a otros dos hombres que se unen a él en el camino, hasta el cementerio. Desde que el niño sale a hurtadillas de la casa, la focalización del relato se da enteramente a través de él: “it was a large churchyard that they were in—looking on like ghosts in white, while the church tower itself looked on like the ghost of a monstrous giant.” El narrador conserva las palabras que podrían venir a la mente del niño, produciendo un efecto devastadoramente irónico: “And then they began to fish.”

Cuando ve que su padre por fin ha desenterrado el ataúd y está por abrirlo, el niño no puede más y huye corriendo a su casa. Sólo hasta la mañana siguiente, y puesto que el capítulo mantiene su focalización a través de Young Jerry, nos enteramos que la faena nocturna del padre resultó mal. Hasta este punto, el lector podría pensar que la perspectiva del niño aquí es clave debido a su inocencia: aunque ha atestiguado la cosificación diaria de las relaciones humanas cuando su padre ofrece ayuda a mujeres mayores para cruzar la calle como forma de trabajo, aún no se encuentra plenamente familiarizado con la posibilidad de que el mismo cuerpo humano sea objetivado a ese grado. En ese sentido, la inocencia del niño serviría como contraste al cinismo del padre. Pero no, el inocente quizá resulte ser el lector, pues al salir juntos padre e hijo de nuevo ese día a su puesto en Fleet Street, Young Jerry preguntará a su padre: “what’s a Resurrection-Man?”, a lo que Jerry Cruncher responde:

“Hem! Well, [...] he’s a tradesman”.

“What’s his goods, father?” asked the brisk Young Jerry.

“His goods,” said Mr. Cruncher, after turning it over in his mind, “is a branch of Scientific goods.”

“Persons’ bodies, ain’t it, father?” asked the lively boy.

“I believe it is something of that sort,” said Mr. Cruncher.

“Oh, father, I should so like to be a Resurrection-Man when I’m quite growed up!”

Vemos aquí la fantasmagoría propia de la modernidad, sin duda, un tanto literalizada. Pero está ahí también como presupuesto, en el anonimato de los ríos de gente en la calle en la “desaparición” de

cuerpos, en las expectativas “profesionales” del niño. Al final del capítulo se produce nuevamente un cambio en la focalización y concluye así: “Mr. Cruncher added to himself: ‘Jerry, you honest tradesman, there’s hopes wot [sic] that boy will yet be a blessing to you...’”.

Para concluir este apartado sobre los usos de la prosa moderna, el prosaísmo de la modernidad y la prosa literaria creo que es necesario traer a la superficie y comentar un concepto que, sin duda, ha estado presente, si bien de manera implícita, a lo largo de esta discusión: el concepto de forma literaria. Cuando Lukács habla de verso o prosa no los asocia con un género literario en sí, tampoco con una noción simplificada de contenido. Se trata, en todo caso, de una cuestión de perspectivas: qué aspectos de la vida humana muestra la obra literaria, lo que equivale a decir: qué forma adopta la obra literaria para acceder a aquellas particularidades del ser y hacer humanos que producen una “disonancia existencial” y requieren “resolución”. Lukács sostiene que el verso “is not an ultimate constituent either of the epic or of tragedy”, quizá ni siquiera de la lírica, podríamos añadir a nombre de Baudelaire. “Epic verse [...] creates distances, but in the sphere of the epic [...] distance means happiness and lightness, [...] a lifting of the heaviness, the dullness [...]. Heaviness is trivial in the sphere of [...] the epic” (56); en mi opinión, lo que Lukács llama “distancia” puede entenderse también como perspectiva, de modo que el verso en la epopeya contribuye a perfilar, a poner de relieve, la “felicidad y ligereza” que el mundo empírico detrás de dicha producción épica requiere a manera de resolución. Lukács prosigue: “The lightness of great epic literature is a positive value [...]. In times to which such lightness is no longer given, verse is banished from the great epic” (57-58). Aquí radicaría la diferencia entre, por ejemplo, la *Odisea* de Homero y el *Ulises* de Joyce: el verso funciona en la epopeya cuando el mundo representado le garantiza sentido a las acciones del héroe; en cambio, cuando ese sentido es incierto y se vuelve objeto de una búsqueda que podríamos llamar antiheroica, la prosa se vuelve necesaria en los relatos “épicos” de la modernidad: “Only prose [...]

its unfettered plasticity and its non-rhythmic rigour can [...] embrace the fetters and the freedom, the given heaviness and the conquered lightness of a world henceforth immanently radiant with found meaning” (58-59). Lo que la prosa informativa presenta como perdido, la prosa vuelta forma literaria busca y, en ocasiones, encuentra. La genealogía de la prosa moderna que Frye nos relata corroboraría el presupuesto de Lukács:

By the seventeenth century [...] a period of experiment in prose succeeded. This begins with the “Senecan amble” or Attic prose, the revolt in the direction of a natural speaking style against the formal half-metrical rhetoric of the Ciceronians. In Dryden the emancipating of prose from the domination of metre and the liberating of the distinctive semantic rhythm of prose is an accomplished fact. Thus Matthew Arnold was right in calling the period of Dryden and Pope an age of prose and reason, not because its poetry is prosaic, but because its prose is fully realized prose. (264-265)

Esta prosa estaría purgada ya de la presencia del verso y se adecuaría a la “perspectiva” del mundo que la literatura de la época requería explorar. No obstante, como ya he señalado, el viaje sería de ida y vuelta: esta prosa que habría de seguir su desarrollo, dentro y fuera de la literatura, durante los siguientes siglos regresaría a influir formas poéticas como el verso libre. Esta prosa sería vibrante; vendría cargada (*heaviness*) de múltiples visiones de la vida moderna, del resultado de las incursiones de numerosos prosistas en los personajes, los escenarios, los ritmos e incertidumbres de la sociedad contemporánea.

La epopeya trata del momento heroico en el que una comunidad vence la adversidad en forma de guerra, invasión o muerte. Una epopeya, de acuerdo con Lukács, no concibe la interioridad del personaje como lo hará una novela porque el héroe épico es parte del todo orgánico de su mundo al igual que sus actos. Es así que cuando Lukács habla de la pesadez del mundo moderno como ausencia de sentido inmediato en las acciones que conforman la existencia humana, nos habla de la ruptura de esa totalidad, de ese “mundo integrado”. El héroe novelístico, a diferencia del épico, no

sólo posee una interioridad, sino que ésta es central en el relato. Lo anterior se constata en ciertos modos narrativos empleados a partir del siglo XIX como el estilo libre indirecto y, hacia finales de dicho siglo —muy a pesar de Lukács, quien mostró preferencia por un realismo más “estricto”—, el monólogo interior y el *stream of consciousness* que más adelante serán característicos del modernismo. Así explica Lukács por qué el héroe novelístico, en contraste con el de la epopeya, posee una interioridad:

The autonomous life of interiority is possible and necessary only when the distinctions between men have made an unbridgeable chasm [...], the completeness, the roundness of the value system which determines the epic cosmos creates a whole which is too organic for any part of it to become so enclosed within itself, so dependent upon itself, as to find itself as an interiority— i.e. to become a personality. (66)

Si bien podemos describir la personalidad del Odiseo de Homero, sabemos que no encontramos en esta narrativa un registro de su interioridad como el que sí encontramos de Leopold Bloom en el *Ulises*, donde, más aún, hablar de “personalidad” es tal vez insuficiente. En el caso del *Quijote*, Lukács lee la locura del protagonista, su negación de la realidad, como sintomático del cambio en los “datos histórico-filosóficos” de la época en que vivió Cervantes con respecto a siglos anteriores: “It is no accident that the disintegration of a reality-become-song led, in Cervantes’ prose, to the sorrowful lightness of a great epic” (58). Don Quijote se aferra a la ligereza de ese mundo aún mítico del relato de caballería y evade la pesadez de su realidad inmediata en lo que constituye un gesto a la vez irónico y trágico. En otras palabras, dentro de un mundo prosaico, el protagonista siente nostalgia por un mundo al que aún le correspondía el verso. Esta falta de consonancia es una constante fuente de humor con fuertes resabios amargos, de modo que el *Quijote*, si bien posee “the [...] lightness of a great epic”, dicha ligereza es, en palabras de Lukács, “sorrowful”. “Thus the first great novel of world literature stands at the beginning of the time when the Christian God began to forsake the world; when man became lonely and could find meaning and substance only in his own soul” (103), nos dice

Lukács y luego añade: “*Don Quixote* is the first great battle of interiority against the prosaic vulgarity of outward life” (104).

Esto último se enlaza, por cierto, de modo muy significativo con *A Tale of Two Cities*. Mucho se ha hablado de la falta de interioridad de los personajes de Dickens, especialmente a partir de la nomenclatura propuesta por E. M. Forster en *Aspects of the Novel* (1927) para diferenciar entre personajes “redondos” y “planos”. Con respecto a Dickens, Forster emite un veredicto ambivalente y, en mi opinión, muy atinado: “Dickens’ people are nearly all flat (Pip and David Copperfield attempt roundness, but so diffidently that they seem more like bubbles than solids). Nearly every one can be summed up in a sentence, and yet there is this wonderful feeling of human depth” (108-109). En el caso de *A Tale of Two Cities*, llama mucho la atención que quien podríamos considerar su verdadero protagonista, Sydney Carton, es un personaje que recibe poca atención a lo largo de la novela excepto al final de ésta, lo que ha llevado a varios críticos a afirmar que se trata de un héroe singularmente elusivo. Sin embargo, es él el único personaje en este relato que atraviesa una transformación moral drástica. Carton en un comienzo es caracterizado como un empleado mediocre de la corte, alcohólico y disipado; no posee lazos afectivos, sólo, en un principio, laborales y éstos de dudosa integridad ética. No obstante, en el capítulo XIII del primer libro, se le revela al lector que Carton está enamorado de Lucie Manette, quien es prácticamente un “dechado de virtudes”. Al final de la novela, Carton se sacrifica por Lucie tomando el lugar del esposo de ésta en la guillotina, gesto cuya función, podría pensarse, no es únicamente asegurar la felicidad de la mujer que el personaje ama y la pervivencia de una familia feliz. Al esperar su turno en la guillotina, Carton establece un último contacto humano con una costurera también sentenciada a muerte, quien le dice: “O you will let me hold your brave hand, stranger?”, a lo que Carton contesta: “Yes, my poor sister, to the last”. En la escena de la ejecución, el público —entre quienes se encuentra un grupo de mujeres que tejen, en una

imagen que sugiere una suerte de Moiras despreocupadas e impasibles— contempla con mórbido entusiasmo las decapitaciones y las minimiza contándolas en voz alta y de modo triunfante. Es entonces cuando Carton y la costurera se besan, no en un gesto romántico, sino amoroso en su sentido más amplio: “She kisses his lips; he kisses hers; they solemnly bless each other. The spare hand does not tremble as he releases it; nothing worse than a sweet, bright constancy is in the patient face. She goes next before him—is gone; the knitting-women count Twenty-Two”. A través de esta íntima focalización, Dickens nos muestra no sólo que el auto-sacrificio redime a Sydney Carton, sino que, al final, esta redención es también posible para la costurera a través de una última y significativa comunicación con otro ser humano.

Quizá para entender mejor la densidad no sólo emotiva, sino también crítica de este momento haya que remontarnos a un pasaje que aparece en el capítulo III del primer libro y en el que la voz narrativa adopta un tono distintivamente lírico: “A wonderful fact to reflect upon, that every human creature is constituted to be that profound secret and mystery to every other. A solemn consideration, when I enter a great city by night, that every one of those darkly clustered houses encloses its own secret”. Aquí reconoceremos algunas ideas ya previamente vertidas en torno a la vida en las ciudades y sus multitudes anónimas. En el centro de lo que es una fuente de ansiedad colectiva, la amenaza misteriosa de los desconocidos, prevalece aún una posibilidad de trascendencia en un mundo desencantado y sin Dios. La experiencia redentora para Dickens en esta novela parece ser el encuentro con el otro, cuyo ser, pese a ser insondable y mayormente inaccesible, puede revelársele a otro ser humano en lo que constituye una supresión de esa soledad que, según sugiere Lukács en la cita de arriba, condiciona al sujeto en la modernidad. Y, sin embargo, es también la gente en la multitud la que grita “Twenty-Two” cuando la costurera es decapitada. Esta expresión perversamente triunfal de la imposibilidad de lograr un encuentro con el otro pone en perspectiva y sugiere la

verdadera magnitud ética de la violencia humana. No es poco lo que ambicionó Dickens a través de la figura de Sydney Carton: darle sentido, al menos desde la perspectiva de un sujeto, a la ¡Era del Terror! Pese a todo, dicha ambición no cae al final en la ingenuidad. Sabemos de la redención interna de Carton y la costurera, pero el público que los observa morir se mantiene completamente ignorante e, incluso, indiferente a los procesos que tienen lugar dentro de la conciencia de los dos personajes. Previo a su muerte, los pensamientos de Carton —captados a través de un uso virtuoso del estilo libre indirecto— se vuelven marcadamente perceptuales: “[t]he murmuring of many voices, the upturning of many faces, the pressing on of many footsteps in the outskirts of the crowd, so that it swells forward in a mass, like one great heave of water, all flashes away. Twenty-Three”. Lo que el personaje percibe es la fuerza incontenible de la masa. Así pues, en este pasaje, Dickens escenifica uno de los dilemas morales que sin duda preocupaba ya a los escritores del siglo XIX y que será tema constante de los del XX: la casi definitiva escisión entre el individuo y la sociedad modernos, su mutua impenetrabilidad y la violencia que se genera en un escenario tal.

De regreso a Cervantes, el ejemplo de Don Quijote quizá nos permita en este punto destacar las coincidencias —sin obviar, claro está, sus ricos contrastes— que los autores marxistas y asociados con la teoría crítica, como Lukács, Adorno y Benjamin, pueden establecer con autores de otras escuelas y enfoques teóricos como lo es Foucault. En la crítica a la modernidad que lleva a cabo en *Las palabras y las cosas* (1966), Foucault rastrea o —para emplear su propio vocabulario— lleva a cabo una arqueología del lenguaje como materia prima de la realidad en la cultura europea a partir del Renacimiento. Si Lukács nos habla de un mundo en el que el sentido no está de antemano dado y de que la novela busca restablecer una totalidad perdida, Foucault nos habla de que para “los siglos XVII y XVIII la existencia propia del lenguaje, su vieja solidez de cosa inscrita en el mundo, se había disuelto en el funcionamiento de la representación. [...] En la época moderna, la literatura es lo que

compensa (y no lo que confirma) el funcionamiento significativo del lenguaje” (61). Ambos autores parecen enfocarse en un mismo malestar, aunque desde distintas perspectivas, y coincidir en la decisiva *concreción* de la forma literaria en un mundo que tiende a lo fantasmagórico y a los espejismos. Quizá, incluso, podamos pensar que Foucault va un paso más allá y no sólo percibe una transformación de las formas literarias empleadas en la antigüedad con respecto a las que han surgido en la modernidad (idea que en la obra de Lukács es descrita como el paso de la epopeya a la novela), sino que parece que, desde la perspectiva de Foucault, el concepto y comportamiento mismos de la forma literaria han cambiado a partir de la modernidad en su fase más temprana. Veamos lo que dice Foucault en relación con el *Quijote*:

Don Quijote esboza lo negativo del mundo renacentista: [...] las semejanzas y los signos han roto su viejo compromiso; las similitudes engañan, llevan a la visión y al delirio; las cosas permanecen obstinadamente en su identidad irónica: no son más que lo que son; las palabras vagan a su ventura, sin contenido, sin semejanza que las llene; ya no marcan las cosas; duermen entre las hojas de los libros en medio del polvo. La magia, que permitía el desciframiento del mundo al descubrir las semejanzas secretas bajo los signos, sólo sirve ya para explicar de modo delirante por qué las analogías son siempre frustradas. La erudición que leía como un texto único la naturaleza y los libros es devuelta a sus quimeras: depositados sobre las páginas amarillentas de los volúmenes, los signos del lenguaje no tienen ya más valor que la mínima ficción de lo que representan. La escritura y las cosas ya no se asemejan. Entre ellas, Don Quijote vaga a su ventura. [...] *Don Quijote* es la primera de las obras modernas, ya que se ve en ella la razón cruel de las identidades y de las diferencias jugar al infinito con los signos y las similitudes; porque en ella el lenguaje rompe su viejo parentesco con las cosas para penetrar en esta soberanía solitaria de la que ya no saldrá, en su ser abrupto, sino convertido en literatura. (64-65)

Foucault evidencia aquí la pérdida de totalidad en la esfera de la existencia humana en sus propios términos: la palabra ya no es *una* con la cosa en virtud de su semejanza: “El discurso tendrá desde luego como tarea el decir lo que es, pero no será más que lo que dice” (62) o, como habían dicho Adorno y Horkheimer, “[a]s sign, language must resign itself to being calculation and, to know nature, must renounce the claim to resemble it” (13). La búsqueda de sentido de Don Quijote se da en

un escenario donde las palabras no conforman una realidad, sino que la representan de forma cambiante y contradictoria a través de similitudes fugaces. Cuando Don Quijote ve gigantes en los molinos de viento insiste en una semejanza que ya no *está* ahí y es incapaz, por el contrario, de simplemente reconocer la similitud entre molinos y gigantes, como razonablemente haría el resto de la gente. Lo otro aquí es el Quijote y su irracionalidad, el lenguaje aún vivo. Así pues, la forma literaria, sugiere Foucault, es el último espacio vital de las palabras: “En cierto sentido puede decirse que la ‘literatura’, tal como se constituyó y designó en el umbral de la época moderna, manifiesta la reaparición, allí donde no se lo esperaba, del ser vivo del lenguaje” (61), y con este ser vivo del lenguaje reaparece también lo otro, que también es mantenido a raya, pues “lo Otro [...] para una cultura, es a la vez interior y extraño y debe, por ello, excluirse (para conjurar un peligro interior)” (17). Así pues, para Foucault, como ya mencionamos, la literatura es al lenguaje compensación y no confirmación.

¿Pero qué hay con respecto a las formas poéticas en específico? Es llamativa la manera en que Lukács, con base en una idea de Schiller (56), sugiere que el verso funciona a manera de filtro para depurar lo que resulta trivial en distintos tipos de composición literaria: si en la epopeya el verso depura la pesadez de la vida, en la tragedia clásica depura la ligereza que no corresponde con los estados de ánimo a través de los cuales lo trágico, como experiencia artística, reafirma la vida (128). Esta intuición de Lukács con respecto a que el verso *depura* cobra particular sentido si pensamos en cómo cada palabra muestra su pertenencia a un verso no sólo a través de su significado, sino también y en igual grado, de su sonido, tanto en las formas métricas como en las no métricas. No basta con hacer cortes de verso para hacer un poema, tampoco basta con contar sílabas y distribuir acentos. Este debate, el del verso y el metro como elementos no esenciales para la poesía, había adquirido cierta trascendencia, como nos recuerda Abrams, a finales del siglo XVIII, y el mismo Wordsworth lo había

abordado en su Prefacio a *Lyrical Ballads* (1800, 1802).⁴⁶ O bien, en palabras de Coleridge:

the communication of pleasure may be the immediate object of a work not metrically composed; and that object may have been in a high degree attained, as in novels and romances. Would then the mere superaddition of metre, with or without rhyme, entitle these to the name of poems? The answer is, that nothing can permanently please, which does not contain in itself the reason why it is so, and not otherwise. (*Biographia Literaria*, Cap. XIV)⁴⁷

Cada palabra, sugiere Coleridge, se somete a la prueba final de su pertenencia no sólo en virtud de su sentido o de sus atributos prosódicos y rítmicos, sino en cómo se incorpora al poema *orgánicamente*.

Lo anterior nos conduce directamente a la muy famosa definición de “poema legítimo” dada por Coleridge: “one, the parts of which mutually support and explain each other; all in their proportion harmonizing with, and supporting the purpose and known influences of metrical arrangement”.⁴⁸ Es decir, cada palabra y rasgo formal en un poema debe explicarse a sí mismo (“contain in itself the reason why it is so”) en relación con el resto. Una de las consecuencias lógicas de esto es que un metro tradicional puede perder su vigencia y ya no coincidir con lo que el poema expresa.

Si se lleva aun un paso más allá el razonamiento de Lukács cabría preguntarse: ¿qué le resulta trivial al verso en la lírica moderna?, ¿qué es lo que el verso en ese caso depura? La respuesta dada por Wordsworth en el prefacio a *Lyrical Ballads* es: “I have proposed myself to imitate, and, as far as possible, to adopt the very language of men” (145) en oposición a la artificialidad mecánica que su generación percibía en la poesía que precedió al Romanticismo; también propone revitalizar la poesía

46 Los ejemplos que da Abrams son *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (1783) de Hugh Blair y un ensayo titulado “Is Verse Essential to Poetry?” (1796) y publicado de forma anónima en *Monthly Magazine* (Abrams 95-97).

47 Nótese que, a diferencia del concepto clásico de *decorum*, la concordancia de cada componente del poema depende en última instancia más del poeta mismo o del “genio poético” que de principios prescriptivos.

48 Estas palabras, publicadas en 1817, en mi opinión presagian la también muy famosa definición lingüística de la función poética del lenguaje hecha por Jakobson en 1960: “*the poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination*”, si el eje de la equivalencia semántica de las palabras es distinguible del eje sintáctico de la combinación en el lenguaje no poético, en el poético la equivalencia se vuelve también un criterio en la conformación del sintagma: “one syllable is equalized with any other syllable of the same sequence; word stress is assumed to equal word stress, as unstress equals unstress; prosodic long is matched with long, and short with short; word boundary equals word boundary, no boundary equals no boundary; syntactic pause equals syntactic pause, no pause equals no pause” (27).

para encontrar en ella una realidad más “verdadera” que aquella que viven los individuos en las ciudades bajo el influjo de la industrialización y las convenciones sociales. Es decir, su interés está en aquello “belonging rather to nature than to manners” (144), y aquí es pertinente recordar cómo para Lukács el mundo de las convenciones se había convertido para el siglo XIX en una “segunda” o falsa naturaleza: “the world of convention, a world from whose all-embracing power only the innermost recesses of the soul are exempt” (62).⁴⁹ Pareciera que al volcar su atención e imaginación poética a la naturaleza, a los espacios aún no ensombrecidos por la urbanización y sus convencionalismos, Wordsworth busca *purgar* en su poesía lo que hasta aquí he descrito como prosaico. No obstante, la manera en que busca conjurar este tipo de prosaísmo es por medio de otro:

If in a poem there should be found a series of lines, or even a single line, in which the language, though naturally arranged, and according to the strict laws of metre, does not differ from that of prose, there is a numerous class of critics, who, when they stumble upon these prosaisms, as they call them, imagine that they have made a notable discovery, and exult over the Poet as over a man ignorant of his own profession. Now these men would establish a canon of criticism which the reader will conclude he must utterly reject, if he wishes to be pleased with these volumes. And it would be a most easy task to prove to him, that not only the language of a large portion of every good poem, even of the most elevated character, must necessarily, except with reference to the metre, in no respect differ from that of good prose, but likewise that some of the most interesting parts of the best poems will be found to be strictly the language of prose when prose is well written. (146)

No extraña, por tanto, que uno de los principales vehículos empleados por Wordsworth fuera el *blank verse*, aquel verso “poderoso” que Marlowe —según lo calificara Jonson— usara en el contexto del teatro y su mandato mimético trescientos años antes y que para muchos es el verso que, por su adaptabilidad tanto a lo narrativo como a lo meditativo, por su ausencia de rima y por su manera natural de estructurarse en *verse paragraphs* y no en estrofas, más cercano es a la prosa. Cuando Wordsworth dirige su mirada a los “*untrodden ways*” del mundo rural y se interroga respecto a la

⁴⁹ Esta preocupación será común entre los escritores de la época: “What Byron, Austen and Wilde could be said to share is a strong sense of the gap between awareness of social norms, rituals, manners, etiquette, conditioning, and so on, and awareness of fluid and fleeting real life as irreducible to any of these formulations” (Rooney 57).

vida inerte de “rocks, and stones, and trees” delata su búsqueda y su procedencia. El poeta lleva a cabo una depuración de lo que él percibe como prosaico: el empobrecimiento de la vida humana que es consecuencia del distanciamiento con la naturaleza; dicha depuración es realizada a través de un discurso poético que adopta un prosaísmo expresivo no de una visión desencantada, sino de una que reconoce y entiende el desencanto que le rodea, y que ofrece la posibilidad de reencuentro con la naturaleza.

No obstante, más allá de las intenciones manifiestas de Wordsworth y la marcada subjetividad del discurso poético del Romanticismo, Lukács y Adorno insistirán en que las formas literarias no dependen sólo de la voluntad artística de cada individuo. En “On Lyric Poetry and Society”, publicado por primera vez en 1957, Adorno sostiene: “My thesis is that the lyric work is always the subjective expression of a social antagonism” (45), declaración que remite a la que ya citada de Lukács: “Every form is the resolution of a fundamental dissonance of existence” (62), sobre todo si se tiene en cuenta que “social antagonism”, en este caso, no implica una dimensión de experiencia humana menor que la implicada en “a fundamental dissonance of existence”. Incluso en las expresiones más subjetivas, como lo es la de la lírica moderna, el poeta concentra y crea a partir de fuerzas y dinámicas que lo trascienden:

resistance to social pressure is not something absolutely individual; the artistic forces in that resistance, which operate in and through the individual and his spontaneity, are objective forces that impel a constricted and constricting social condition to transcend itself [...] forces, that is, that are part of the constitution of the whole and not at all merely forces of a rigid individuality blindly opposing society. (Adorno 43)

En su *Theory of the Lyric*, Culler retomará este texto de Adorno y el potencial de la lírica de ser “a form of social action, which contributes to the construction of a world and works to resist other forms of world-making carried out by instrumental rationality and reified common sense” (257). Así, si ya había expuesto la idea de que el Romanticismo significó una crítica moderna a la modernidad, aquí

Culler específicamente inscribe esta facultad crítica dentro de la lírica misma, como forjadora de mundos alternos al status quo. El impulso detrás de esta construcción de “mundos” y también detrás de la creación literaria Lukács la llama “form-giving intention”, y es justo en este impulso donde convergen fuerzas, estructuras, contradicciones y una “lógica” propias de un contexto cultural dado en su búsqueda de una totalidad: “All the fissures and rents which are inherent in the historical situation must be drawn into the form-giving process” (60). Es por ello que las formas literarias son estructuralmente análogas a otras formas no sólo de lo existente, sino también de lo ausente o lo perdido.

En el caso de Wordsworth, por ejemplo, su decisión consciente de emplear ciertos atributos de la balada —género característicamente popular, *naïve* y espontáneo— y de hacer uso del *blank verse* para sus composiciones más extensas revela una tensión, que puede abordarse desde diferentes perspectivas, con lo que aquí he llamado prosaísmo de la modernidad.⁵⁰ En su discusión de la lírica desde un enfoque social, Adorno no busca, de modo alguno, reducir dicho enfoque a intereses temáticos: “the social interpretation of lyric poetry [...] may not focus directly on the so-called social perspective or the social interests of the works or their authors. Instead, it must discover how the entirety of a society, conceived as an internally contradictory unity, is manifested in the work of art” (38-39). Lo que Lukács y Adorno buscan, en cambio, es poner en evidencia lo que podría llamarse el reconocimiento, apropiación, transformación, subversión y, en último término, crítica de formas manifiestas objetiva e históricamente en la esfera social en y a través de formas propiamente artísticas. Por este motivo, Adorno se mostrará escéptico ante la posibilidad de separar tajantemente lo temático de lo formal en la composición poética y ante la viabilidad de llevar a cabo una lectura social de un poema prestando atención a sólo sus contenidos. Sobre la relación de fondo y forma

⁵⁰ La forma estrófica de la balada será clave para comprender las subversiones realizadas por Dickinson respecto de las formas tradicionales.

Adorno apunta: “The way the two interpenetrate will require special emphasis, for it is only by virtue of such interpenetration that the lyric poem actually captures the historical moment within its bounds [...] as a philosophical sundial telling the time of history” (46). De esta interpenetración no sólo dependen, desde luego, las conexiones que interpretativamente puedan establecerse entre la obra y su tiempo; de dicha interpenetración también depende la autenticidad del poema en términos “universales”: “individual impulses and experiences [...] become a matter of art only when they come to participate in something universal by virtue of the specificity they acquire in being given aesthetic form” (38).

Muy posiblemente, la palabra “universal” aquí empleada por Adorno resulte incómoda a algunos lectores de nuestro tiempo. Una manera de parafrasear la anterior cita y retomar algunas de las ideas hasta aquí expuestas es decir que a través de la forma artística la experiencia humana trasciende lo contingente, lo trivial. Al enfatizar que las formas literarias poseen concreción no pretendo dar a entender que sean estáticas o constituyan en sí mismas una totalidad; al no poseer la fijeza de los discursos literales, la obra poética propicia la paradoja de, como sugiere De Man, irse completando en cada lectura. La completitud de una obra “is constituted in the mind of the interpreter as the work discloses itself in response to his questioning. But this dialogue between work and interpreter is endless” (De Man 32). Quizá lo universal no sea más que esto: la posibilidad del discurso literario de preguntar y responder dentro del diálogo que establece con los lectores, posibilidad que si bien no llena las expectativas de lo “universal” tampoco es poca cosa.

1.2. “A miracle of rare device”: la medida del fragmento

Through wood and dale the sacred river ran,
Then reached the caverns measureless to man...
S. T. Coleridge, “Kubla Khan”

Podemos cortar por donde nos plazca, yo, mis ensoñaciones, usted, el manuscrito y el lector, su lectura [...]. Quite usted una vértebra y los dos pedazos de este morbosa fantasía se reunirán fácilmente. Córtela en numerosos fragmentos y verá usted que cada uno de ellos puede subsistir aparte.

C. Baudelaire, *El spleen de París*, dedicatoria al editor A. Houssaye

En esta sección se explorará la posibilidad de concebir el verso libre como una forma fragmentaria en el contexto de la sensibilidad artística moderna. Partiré de la importancia que adquirió el fragmento como forma estética incluso antes del Romanticismo para después retomar algunas consideraciones relacionadas con el carácter fragmentado del mundo moderno y explorar posibles conexiones entre un ámbito y otro. En lo que respecta al potencial poético del fragmento como idea y como forma ya claramente manifiesto entre los poetas románticos, se comentarán dos ejemplos en específico: “Ozymandias” (1818) de Shelley, que lleva a cabo una reflexión sobre el fragmento en distintos niveles, y “Kubla Khan” (1816) de Coleridge que, como se sabe, pese a llevar el subtítulo “Or, A Vision in a Dream. A Fragment” y ser, en efecto, una obra ambigua en cuanto a su intención de ser o no un fragmento, es en la actualidad considerado un poema canónico. La relevancia del fragmento dentro del marco de la presente indagación sobre el verso libre radica en que la consolidación estética tanto de uno como de otro coincide históricamente con la revolución cultural iniciada en el Romanticismo como respuesta a, como he venido insistiendo, ciertas tendencias en las formas de vivir y de pensar en las sociedades modernas. Es evidente, sin embargo, que esta coincidencia no es en modo alguno gratuita: al igual que el fragmento, el verso libre no posee una *medida* determinada; el fragmento como forma estética juega con las características de lo *accidental*, en el sentido de que su extensión y valor en relación con un todo parecieran imposibles de determinar; asimismo, es

posible reconocer en el empleo artístico del fragmento y en el verso libre un cuestionamiento de la noción de *límite* y su función; ambas son formas *irónicas* en el sentido de que son conscientes de su incompletitud y ésta es parte de su potencial estético; por último, tanto el fragmento como el verso libre ponen en evidencia una *ruptura*, no sólo en relación con formas artísticas tradicionales o esquemas métricos, sino en relación con la manera en que, ante los ojos del sujeto moderno, el mundo se ha resquebrajado. En palabras de Lukács, una vez perdida la totalidad en lo que el sujeto percibe como el plano de la existencia, las formas artísticas “carry the fragmentary nature of the world’s structure into the world of forms” (39).

Aprovecho esta cita de Lukács para hacer una aclaración antes de entrar en materia: el proponer que el verso libre es, al mismo tiempo, una expresión fragmentaria y una contaminación del verso medido y formas prosísticas podría resultarle contradictorio a más de uno. Lo fragmentario y lo prosístico parecen ir en rumbos diferentes y, en efecto, en términos formales lo hacen. Pero, como intentaré mostrar más adelante, ambas expresiones literarias parecen responder, al menos en parte, a la percepción existencial y estructural de una pérdida de totalidad. Ante dicha pérdida, la prosa lanza sus redes y busca; erige una sombra donde supone que antes había una realidad sólida; el fragmento acepta la ausencia y se deja contemplar a manera de ruina, pero sin la inocencia de ésta. Más aún, para Isaiah Berlin, una de las “raíces” del Romanticismo es una negación deliberada de una búsqueda de totalidad y armonía que va más allá del pensamiento ilustrado y que recorre la historia de la filosofía occidental; así pues, el Romanticismo es un movimiento “whose characteristic attributes include the denial of unity, the denial of harmony, the denial of the compatibility of ideals, whether in the sphere of action or in the sphere of thought” (67). A lo que se refiere aquí Berlin es a la crítica elaborada por J. G. Herder —perteneciente a un grupo de filósofos alemanes de mediados y finales del siglo XVIII que habrían de influir de manera definitoria en el surgimiento del Romanticismo como

movimiento literario— con respecto a que no todas las preguntas tienen respuesta, no todas las respuestas que se logran obtener son compatibles unas con otras, lo cual pone en tela de juicio que exista *una* verdad, y, en consecuencia, no es posible construir un orden social perfecto: “This is a very new and extremely revolutionary and upsetting note in what had for the last two thousand years been the solid *philosophia perennis* of the West, according to which all questions have true answers, all true answers are in principle discoverable, and all the answers are in principle compatible, or combinable into one harmonious whole like a jigsaw puzzle” (67). Herder y otros como él veían el mundo como un rompecabezas sin posibilidad de ser armado, pero, por decirlo de alguna manera, veían una posibilidad en las piezas mismas del rompecabezas. Para Herder, nos dice Berlin,

variety and difference are not merely a fact about the world but a splendid fact, which is what he thought it to be, arguing for the variety of the imagination of the creator and the splendour of human creative powers, and the infinite possibilities still before mankind, and the unfulfillability of human ambitions, and the general excitement of living in a world in which nothing can ever be fully exhausted. (66)

De este modo, el fragmento cobra validez estética e incluso moral. Todas estas ideas están íntimamente relacionadas con el concepto de ironía romántica y el pensamiento de Schlegel, quien “defines the essence of reality, not as a matter of *being* (a thing or substance in itself), but as *becoming*” (Mellor 8). Desde esta perspectiva la completitud equivaldría a la ausencia de vida.

De acuerdo con Alexandra Slessarev de la universidad de Stanford, un hecho que anuncia la popularidad que adquiriría el fragmento en términos formales durante el Romanticismo inglés fue el fenómeno de Ossian, autor ficticio de la obra presentada al público como *Fragments of Ancient Poetry, Collected in the Highlands of Scotland, and Translated from the Gaelic or Erse Language* (1760). El escocés James Macpherson, el verdadero autor de dichos “fragmentos”, decía haber encontrado y traducido lo que quedaba de los manuscritos originales de Ossian. Según Slessarev, este interés en lo fragmentario durante el siglo XVIII deriva posiblemente del prestigio que poseían los

poetas líricos de la antigüedad, gran parte de cuya obra se conserva y lee en forma de fragmentos; otros posibles antecedentes serían *The Canterbury Tales* de Chaucer y *The Faerie Queen* de Spenser (505). Los lectores de estas obras habrían encontrado la falta de completitud de éstas, entre otros aspectos, estéticamente estimulante. Frye, por su parte, dirá que el proceso de gradual fragmentación de formas poéticas y prosísticas que él identifica como pertenecientes al género del *epos* —“works in which the radical of presentation is oral address” (248)— puede también pensarse como un movimiento de gradual *lirización* de dichas formas discursivas (272-273); esta fragmentariedad se corresponde con la creciente irregularidad métrica que tiene lugar en un período “of technical experiment in English literature, in which the object is to liberate the distinctive rhythm of lyric. The aim of ‘free’ verse is not simply revolt against metre and *epos* conventions, but the articulation of an independent rhythm equally distinct from metre and from prose” (272). Es así que uno de los atractivos del fragmento sería su cercanía con una suerte de lirismo “puro”, que no obedece a formas preestablecidas.

Dado que otra de las cualidades del fragmento es, como ya dijimos, su posible o aparente accidentalidad, es difícil determinar cuántas de las obras inconclusas dentro del corpus de los poetas románticos ingleses fueron dejadas así deliberadamente. En el caso de *Hyperion* y *The Fall of Hyperion* de Keats, parece ser que el poeta abandonó los proyectos por considerarlos fallidos; en cuanto a Shelley, todo indica que de no haber muerto repentinamente habría seguido trabajando en *The Triumph of Life* y que ésta se habría convertido en una de sus grandes obras. Sea como fuere, estos tres poemas incompletos, entre otros, se leen y antologan aún en nuestros días. También vale la pena mencionar cómo el mismo Shelley usó un “modelo” cercano al de Ossian para publicar una de sus múltiples críticas políticas en la obra titulada *Posthumous Fragments of Margaret Nicholson: Being Poems Found Amongst the Papers of That Noted Female Who Attempted the Life of the King*

in 1786 (1810).

Con respecto a este grupo de obras fragmentarias dice Slessarev:

The popularity of these fragments can be contextualized in romantic aesthetic discourse. Espousers of the sublime admired fragment poetry for its suggestion of nature's triumph over civilization, and the ruined aesthetic of the fragment appealed to the [English] picturesque imagination. Meanwhile, the fragment's implication of the passage of time and its lack of temporal context aligned with the *sic transit gloria mundi* meditation. (506)

La poesía fragmentaria y la evocación de un arte antiguo, empero, no atraerían únicamente a la imaginación inglesa; Kirby-Smith señala que “the authenticity of ‘Ossian’ was an article of faith for Emerson and Thoreau” (vii). Estos rasgos e ideas son reconocibles en uno de los poemas sobre el tema del fragmento más famosos del Romanticismo, “Ozymandias”, del propio Shelley.⁵¹ El triunfo de la naturaleza sobre la civilización y la fugacidad de la gloria humana quedan representados en el “colossal Wreck” (13) que es el último vestigio de uno de los imperios legendariamente más poderosos de la historia antigua, el de Ramsés II; alrededor de esa ruina, dice el viajero cuya descripción el poema reproduce, “boundless and bare / The lone and level sands stretch far away” (13-14). La naturaleza, como tiempo y espacio, se impone aquí sobre la civilización y sus demostraciones de poderío a través de la imponente imagen del desierto. Por tratarse de un poema tan consciente de sí, de su forma, su tema y sus diferentes niveles discursivos, es posible decir que la ironía —la cual, como ya señalé, se relaciona en más de un modo con la idea de fragmento— es una figura dominante en “Ozymandias”. En un sentido amplio, la ironía suele entenderse como un choque de perspectivas que nos revela la insignificancia o inmensidad de algo, su artificialidad o ficcionalidad, o, más comúnmente y en términos discursivos, como el uso de un término en lugar de su opuesto para evocar este último desde ahí, desde lo que no es. Shelley inscribe una reflexión sobre

51 Las citas del poema provienen de la versión incluida en la *Norton Anthology of English Literature (NAEL)*, vol. 2, 6ª ed., 672.

la ruina (física y moral) como la otra cara del poder dentro del marco formal de un soneto. Dicha forma poética ha sido probada una y otra vez a través de los siglos en términos de su integridad estructural; asimismo, por la manera en que el discurso argumentativo se ajusta al soneto, cada buen ejemplo de éste puede considerarse una pequeña, pero sólida arquitectura del pensamiento. Parte de la ironía de este poema consiste en que es desde la forma en apariencia autocontenida del soneto que Shelley reflexiona en torno a la ruina y el fragmento, además de que ante la grandiosidad de las obras que Ramsés II celebra mediante una estatua de sí mismo y que ahora se encuentra derruida —no es coincidencia que la frase “King of Kings” rime con “lifeless things”— el poeta se impone con una obra de mucho menor magnitud y fastuosidad.

Carlos Thiebaut hace mención de la “relación ya no tradicional con la propia tradición” (379) de los discursos artísticos de la modernidad. Este cambio puede entenderse como síntoma de una transformación en la concepción misma de tiempo histórico, a la que ya hice referencia en el apartado anterior. Los individuos de las sociedades europeas entre los siglos XVIII y XIX debieron enfrentar una idea contradictoria del discurrir histórico. Por una parte, tendieron a asumirse como modernos en relación con una antigüedad, un oscurantismo o una pre-modernidad que el Renacimiento habría contribuido a dejar atrás. El pasado, aunque “superado” estaría, sin embargo, todo el tiempo presente en el trazo mismo de las ciudades y sus vestigios de otros tiempos, además de ser catalogado y exhibido como objeto de conocimiento y contemplación estética en los museos.⁵² Relacionado con todo lo anterior, habrían atestiguado la manera en que el discurso del progreso como fundamento de la historia constituiría la lógica de las instituciones modernas; dicho progreso, en su calidad de

52 Uno de los primeros museos públicos de la era moderna fue el British Museum, que abrió sus puertas a mediados del siglo XVIII durante el reinado de George II; la colección de este museo es una de las más extensas del mundo (o, en otras palabras, es directamente proporcional a la expansión, en tiempo y espacio, del imperio británico). El Louvre, por su parte, fue declarado museo público en tiempos de la revolución francesa y se fortaleció durante el Segundo Imperio.

promesa perpetuamente a medio cumplir, los habría dejado la mayoría de las veces con un amargo sabor de boca si no es que con las manos vacías, lo que produciría a la vez nostalgia por el pasado y ansiedad por el futuro. Todo esto resultaría en una percepción ambivalente del tiempo histórico, que, por una parte, es lineal, continua y progresiva, y, por el otro, fragmentaria y evanescente. Esto último Foucault lo expresa en estos términos: “Modernity is often characterized in terms of consciousness of the discontinuity of time: a break with tradition, a feeling of novelty, of vertigo in the face of the passing moment. And this is indeed what Baudelaire seems to be saying when he defines modernity as ‘the ephemeral, the fleeting, the contingent’” (39). Algo similar tendrá en mente Benjamin cuando denuncie el empobrecimiento de la experiencia en términos de experiencia histórica comunicable y constitutiva de una identidad personal y colectiva (*Erfahrung*) (“Motifs” 177-179). Más aún, Terry Eagleton sugiere que de la época de Baudelaire a la nuestra este carácter contradictorio del tiempo no ha hecho más que intensificarse: “We experience the present in the future perfect tense. It is the act of having had the experience which matters, which removes us from the reality twice over” (18). Es así que, en el peor de los casos, el pasado es un monumento inerte y el presente se vive como una página a la que damos vuelta sin leer en nuestra prisa por alcanzar el futuro; en el mejor de los casos, llevamos a cabo un esfuerzo por establecer una relación significativa con el pasado, vivimos el presente e imaginamos el futuro sin perseguir los espejismos del progreso.

Si bien en algunos casos lo anterior puede conducir, como ya apunté, a expresiones nostálgicas, no es tal, me parece, el caso en “Ozymandias”. En este poema la función del fragmento consiste en incorporar una resonancia histórica a los materiales con los que trabaja el poeta para crear un texto original, y aunque éste no está exento de ambigüedades, podemos decir que una posible interpretación del mismo concordaría con las que, sabemos, fueron las convicciones ideológicas del autor. Shelley era antimonárquico, lo cual explicaría en parte la decadencia asociada con el legado de

Ozymandias. Quizá, en ese sentido, sea tentador decir que esta visión “fragmentada” de un pasado no idealizado por Shelley (“Half sunk a shattered visage lies, whose [...] sneer of cold command”) sirve para sugerir una sensación de completud en el presente desde el cual el poema habla. No obstante, la presencia, dentro de la historia que relata el poema, de un artista: “its sculptor well those passions read / Which yet survive” complica la definitividad con la que pudiera afirmarse que el soneto se erige con fácil superioridad sobre la ruina escultórica. Es cierto que este escultor ficticio estaba al servicio del rey; sin embargo al ser fiel a la apariencia y temperamento de Ramsés II, el artista deja un testimonio de lo que posiblemente Shelley consideraría la pequeñez moral del monarca. En “the hand that mocked”, la palabra *mocked* parece hacer uso de sus dos acepciones tradicionales: imitar y ridiculizar. Así pues, si el soneto parece emitir un comentario más o menos claro sobre las glorias pasadas de un “rey de reyes”, también emite uno con respecto al arte que, incluso al servicio del poder y al paradigma mimético, no acompaña a la monarquía en su decadencia. Shelley no era nostálgico, pero tampoco desdeñaba el pasado y me parece que creía en el poder de la poesía para resignificar la historia. Muestra de ello es su *Prometheus Unbound*, “A Lyrical Drama” que retoma el personaje clásico —comúnmente visto como una alegoría del progreso material y técnico de la humanidad— para dramatizar otro tipo de “progreso”, del cual el autor era partidario, el progreso moral del individuo y la sociedad. Como Ozymandias, el Zeus de Shelley se derrumba; Prometeo, por su parte, no tiene que hacer nada para recibir justicia y ser liberado, excepto dejar de anhelar venganza y pronunciarse en esos términos.

Si en “Ozymandias” el fragmento es, en efecto, evidencia de la superioridad de la naturaleza sobre la civilización, “Kubla Khan” de Coleridge se anuncia como lo opuesto.⁵³ La naturaleza habría llevado a cabo su magnífico trabajo de no haber sido por la fatal interrupción de la, ahora famosísima,

53 Las citas de “Kubla Khan” provienen de la versión incluida en la *NAEL*, vol. 2, 6ª ed., 346-348.

“persona de Porlock”.⁵⁴ Esto nos “aclara” Coleridge en el Prefacio al poema, prefacio que constituye un ejemplo de cómo los paratextos se prestan a juegos literarios, y que ubica a “Kubla Khan” dentro de un linaje que va del *Quijote* —con, por ejemplo, el Prólogo en que Cervantes discute con un amigo sobre la “necesidad” de incluir “sonetos o epigramas o elogios [...] de personas graves y de título” (81) entre muchas otras cosas, como “sentencias de Aristóteles, de Platón y de toda la caterva de filósofos” (80)— a las notas al pie de página de *The Waste Land* y llega incluso al libro de Anne Carson de 2002 titulado *The Beauty of the Husband: A Fictional Essay in 29 Tangos* y sus inagotables epígrafes, subtítulos y dedicatorias. En un primer acercamiento, pareciera que la publicación de un fragmento o poema incompleto no coincide con la poética expuesta y enérgicamente defendida por Coleridge en sus múltiples ensayos sobre poesía. Para alguien que afirma que “[t]he spirit of poetry, like all other living powers, must of necessity circumscribe itself by rules, were it only to unite power with beauty. It must embody in order to reveal itself; but a living body is of necessity an organized one; and what is organization but the connection of parts in and for a whole, so that each part is at once end and means?” (*Shakespeare* 54), publicar el fragmento de un poema parece equivaler a lanzar al mundo una pierna con el propósito de que se desenvuelva socialmente sin problemas. Y, sin embargo, Coleridge publicó “Kubla Khan”, no sin aclararnos que lo hacía ante la insistencia de “a poet of great and deserved celebrity”, su amigo Lord Byron, y “rather as a psychological curiosity, than on the grounds of any supposed *poetic* merits”. Ésta es apenas parte del primer enunciado del Prefacio y no pocos lectores deben preguntarse si ya están leyendo el poema propiamente o tan sólo una explicación prosaica sobre algunas contingencias que afectaron la escritura del mismo. Decir que es posible reconocer una voz poética en este Prefacio,

54 Esta misteriosa figura tiene una entrada en Wikipedia bajo el rótulo “Person from Porlock”; en ella se ofrecen algunas posibilidades respecto de la identidad de dicha persona y una lista de más de veinte obras literarias que hacen una referencia directa a este personaje que nunca sabremos si originalmente fue ficticio o histórico y que en la actualidad es un poco de ambas. <https://en.wikipedia.org/wiki/Person_from_Porlock>

incluso si distinta a la del poema estrictamente hablando, sería una exageración, pero es mi impresión que la voz autoral de Coleridge en el Prefacio comporta cierta artificiosidad literaria más allá de lo que podrían considerarse giros formales en la prosa escrita de la época:

The author continued for about three hours in a profound sleep, at least of the external senses, during which time he has the most vivid confidence that he could not have composed less than from two to three hundred lines; if that indeed can be called composition in which all the images rose up before him as *things*, with a parallel production of the correspondent expressions, without any sensation or consciousness of effort. On awaking he appeared to himself to have a distinct recollection of the whole, and taking his pen, ink, and paper, instantly and eagerly wrote down the lines that are here preserved. At this moment he was unfortunately called out by a person on business from Porlock... (346)

En este extracto, el autor tiene a bien informarnos que está seguro de haber *escrito* no menos de entre doscientos y trescientos versos *en su sueño*, aunque nos aclara que habla quizá en sentido figurado al decir *escrito*, cuando más apegado a la realidad sería decir que “las imágenes surgieron ante él como *cosas*, con su correspondiente *expresión*, sin el esfuerzo que escribir normalmente implica”. Sin dejar de referirse a sí mismo en tercera persona, Coleridge remata este pasaje haciendo uso de un recurso narrativo similar al *deus ex machina*, pero a la inversa: un *homo ex machina* que arruina la labor del poeta. No sorprende que esta “persona de Porlock” con “asuntos que tratar” haya cautivado después la imaginación de tantos escritores.⁵⁵

Después se nos presenta el poema, o el fragmento del poema que Coleridge pudo haber escrito, o bien, parte de la visión que tuvo el autor en un sueño. Sin duda, el paisaje que a continuación se describe posee un carácter onírico: “there were gardens bright with sinuous rills / Where blossomed many an incense-bearing tree” (8-9). También hay algo onírico en la fragmentariedad misma del poema; sabemos que los sueños o ensoñaciones suelen experimentarse

55 Uno de tales escritores sería la poeta Stevie Smith, quien, de hecho, ve en la “persona de Porlock” un *deus ex machina* tal cual, que se presenta a resolver la situación, es decir, el bloqueo creativo de Coleridge. Véase la primera parte de “Thoughts about the Person from Porlock” de la autora.

como narrativas entrecortadas y desafiar la lógica espacio-temporal del mundo concreto. No se puede dejar de mencionar que según el testimonio del autor, el sueño fue inducido por un narcótico, muy posiblemente un opiáceo: “In consequence of a slight indisposition, and anodyne had been prescribed, from the effects of which he fell asleep in his chair” (Prefacio), mientras leía un libro que daba cuenta de algunos de los viajes y peregrinajes llevados a cabo por el clérigo Samuel Purchas y publicado por éste a comienzos del siglo XVII. Específicamente, Coleridge se encontraba leyendo un pasaje sobre el palacio de Kublai Kan, nieto de Gengis Kan y emperador chino del siglo XIII. La influencia de los narcóticos en los procesos de escritura será un tema que irá ganando popularidad a lo largo del siglo XIX y se volverá central en el XX, cuando el modernismo preste particular atención a los procesos mentales y las drogas sean un medio para la intensificación y diversificación de los mismos. En este caso, por lo pronto, resalta el hecho de cómo el descontrol de la experiencia onírica bajo el influjo de un narcótico se complementa de modo tan aparentemente natural con el fino entramado formal del poema: en términos de variación métrica y rítmica, así como en la disposición de las rimas, “Kubla Khan” delata un cálculo preciso, no por ello menos inspirado o sencillamente mecánico. Así pues, la primera estrofa despliega una combinación en la que predominan pentámetros y tetámetros yámbicos, y en la que las rimas son del tipo que en prosodia inglesa se conoce como “masculine rhyme” (similares a las que en español conocemos como rimas agudas), es decir, aquellas en las que la rima y el acento recaen en la última sílaba: “So twice five miles of fertile **ground** / With walls and towers were girdled **round**” (6-7). En la siguiente estrofa, sin embargo, un cambio drástico en el tono y foco de atención en el poema coincide con un cambio en el tipo de rima, que ahora es “femenina” (o lo que en español designaríamos como grave):

But oh! that deep romantic chasm which **slanted**
 Down the green hill athwart a cedarn **cover!**
 A savage place! as holy and **enchanted**

As e'er beneath a waning moon was **haunted**
By woman wailing for her demon **lover!** (12-16)

El cambio en la constitución rítmica de estos versos, propiciada en gran parte por el tipo de rima empleado, se ve reforzado por el marcado uso del encabalgamiento.⁵⁶ Cabe en este momento señalar cómo el paisaje representado al comienzo del poema adquiere en esta segunda estrofa una coloración más distintivamente romántica. Este pasaje nos habla de un abismo dominado por las fuerzas oscuras y portentosas de la naturaleza, lo que remite al sentido de lo sublime en el Romanticismo. El uso de la palabra “romantic” en el verso doce evoca un ambiente propicio para las pasiones desbordadas y sucesos fantásticos, al estilo de los romances medievales.

De los versos diecisiete a treinta lo que encontramos es una sucesión del pentámetros yámbicos en los que predomina la rima pareada y se alternan terminaciones masculinas y femeninas, produciendo variaciones rítmicas de un virtuosismo con resonancias dieciochescas —sobre todo por la evocación del *heroic couplet*— pero también decididamente innovador:

And from this chasm, with ceaseless turmoil seething,
As if this earth in fast thick pants were breathing,
A mighty fountain momentarily was forced:
Amid whose swift half-intermitted burst
Huge fragments vaulted like rebounding hail,
Or chaffy grain beneath the thresher's flail:
And 'mid these dancing rocks at once and ever
It flung up momentarily the sacred river.
Five miles meandering with a mazy motion
Through wood and dale the sacred river ran,
Then reached the caverns measureless to man,
And sank in tumult to a lifeless ocean:
And 'mid this tumult Kubla heard from far
Ancestral voices prophesying war! (17-30)

56 Vale mucho la pena recordar aquí uno de los comentarios hechos por Coleridge en su *Biographia Literaria*: “In my defence of the lines running into each other, instead of closing at each couplet [...] I had continually to adduce the metre and diction of the Greek poets, from Homer to Theocritus inclusively; and still more of our elder English poets, from Chaucer to Milton” (Cap. 1). El autor aquí habla de sus años formativos y de su reacción al estilo de los poetas del XVIII que era aún la norma. Véase más adelante cómo en “Kubla Khan” Coleridge, además, lleva a cabo una reelaboración “indecorosa” del llamado *heroic couplet*.

La descripción hecha en estos versos resulta casi caprichosa. En este punto es necesario recordar que, además de ser presentado como un fragmento, “Kubla Khan” es presentado en el subtítulo como “A Vision in a Dream”, lo que nos trae a la mente la figura retórica de la visión o *visio* —llamada *dream vision* en la tradición de lengua inglesa— empleada principalmente en la literatura medieval. Como se sabe, el tipo de relatos o descripciones enmarcados dentro de una visión ocurrida durante el sueño suelen ser leídos como alegorías en los textos medievales; en este caso y considerando la insistencia con la que el prefacio y la última estrofa del poema refieren al tema de la creación poética, esta estrofa ha sido leída como una alegoría del proceso mediante el cual, desde la perspectiva romántica, la imaginación poética irrumpía en la mente del creador con un poder superior al del control humano: “And ’mid these dancing rocks at once and ever / It flung up momentarily the sacred river” (23-24).⁵⁷ Sabemos que para Coleridge la imaginación involucrada en la creación artística constituía una fuerza sagrada y viva:

The primary Imagination I hold to be the living power and prime agent of all human perception, and as a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I AM. The secondary Imagination I consider as an echo of the former [...]. It dissolves, diffuses, dissipates, in order to recreate [...]. It is essentially vital [...]. FANCY, on the contrary, has no other counters to play with, but fixities and definites. [...] it is blended with, and modified by that empirical phaenomenon of the will, which we express by the word Choice. But [...] Fancy must receive all its materials ready made from the law of association. (*Biographia*, Cap. XIII)

Según el autor, existe una Imaginación primaria contenida en la facultad de la percepción y que es en sí creativa; esta imaginación imita el “acto eterno de creación” mediante el cual se expresa Dios (“the infinite I AM”). La Imaginación secundaria es la que emplearía el poeta para “disolver” y “recrear” lo percibido en formas poéticas únicas o, en otras palabras, formas orgánicas.⁵⁸ El poeta de la

57 Así lo hacía, por ejemplo, el profesor Colin White cuando impartía el curso de Romanticismo en la licenciatura de Letras Inglesas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

58 Nótese aquí muy claramente la influencia del idealismo romántico alemán en Coleridge. Para Schlegel: “On the one hand, *all* life is creative and must ‘become’ as part of an infinite process of natural production [...]. On the

imaginación “descubre” esas formas, a diferencia del “poet of Fancy”, que trabaja, Coleridge sugiere, a partir de asociaciones preestablecidas y más que recrear, toma decisiones (“Choice”) creativas.

En el poema, el río sagrado sigue un camino impredecible (“mazy motion”) hasta alcanzar unas “caverns measureless to man” y hundirse “in tumult to a lifeless ocean” (el cual, en la primera estrofa, había sido descrito como “a sunless sea”). Según la visión de Coleridge, la naturaleza es expresión divina e infinita; la expresión del genio poético imita la naturaleza en su expresión, no en su apariencia, y lo que es inconmensurable para el humano se le muestra, aunque sin perder su inconmensurabilidad, mediante la poesía. El “océano sin vida” representaría la manifestación máxima de la hegemonía de la naturaleza sobre la acción humana, aunque, al igual que en el caso de “Ozymandias”, el dominio de la naturaleza sobre el arte —sobre todo aquí, que el arte aspira a ser naturaleza— no está del todo decidido. El río se hunde en el océano no sin antes dar origen a una música que se torna profecía a los oídos de Kubla Khan y que de algún modo participa en la atmósfera maravillosa de los últimos ocho versos de esta estrofa:

And 'mid this tumult Kubla heard from far
Ancestral voices prophesying war!
The shadow of the dome of pleasure
Floated midway on the waves;
Where was heard the mingled measure
From the fountain and the caves.
It was a miracle of rare device,
A sunny pleasure-dome with caves of ice! (29-36)

Es casi inevitable establecer una conexión entre “the mingled measure”, que es la música que se escucha en el ambiente, y “the caverns measureless to man” (versos 4 y 27). Como sugerí arriba, lo que no se presta a medidas humanas se presta, no obstante, a medidas poéticas guiadas por la naturaleza. Y, en efecto, en términos métricos, el poema puede ser visto como un manifiesto a la

other hand, humans have a capacity to create in such a way that they *reflect* this creative process” (Colebrook 47).

organicidad que, como sabemos, era el cimiento de la poética de Coleridge. De estos últimos versos, los primeros dos conforman un *heroic couplet* canónico de dos pentámetros yámbicos rimados; a continuación tenemos una secuencia de cuatro tetrámetros en los que se alternan dos versos yámbicos de rima femenina (“The shadow of the dome of pleasure / [...] Where was heard the mingled measure”) y, haciéndole honor a esta “mingled measure”, dos versos trocaicos de rima masculina (“Floated midway on the waves / [...] From the fountain and the caves”); para cerrar la estrofa, de nuevo nos encontramos con un *couplet* que también presenta un guiño metapoético y se constituye a sí mismo como un “miracle of rare device”. A diferencia de las grandes obras erigidas por Ozymandias, la suntuosa casa de placer del kan —descrita por Purchas como “a sumptuous house of pleasure, which may be removed from place to place”⁵⁹— prevalece al final del sueño como una creación humana que se vuelve una con la naturaleza en la imagen prodigiosa que se nos pinta al final de la estrofa. La escena descrita bien podría pasar por ilusión óptica, pero incluso como tal es un desafío a la imaginación: “A sunny pleasure dome with caves of ice!” (36). Así, las variaciones rítmicas y métricas en esta estrofa nos conducen de forma impetuosa a través de un paisaje irreal pero sugerente hasta alcanzar, en términos de cadencia, una suerte de clímax que, en términos de contenido, no es una resolución clara, sino una imagen intrigante y literalmente a medio camino: “The shadow [...] Floated midway on the waves” (31-32).

La insistencia con la que a lo largo del poema se incurre en el tema de la creación poética, los efectos metapoéticos que los distintos metros y ciertas palabras empleadas producen, así como los juegos paratextuales a los que ya hice referencia, conducen de nuevo a pensar en la ironía y, más específicamente, en la ironía romántica como una autoconsciencia de la creación como creación, del texto como texto. De la voz en apariencia testimonial del autor Coleridge, a la voz poética en tercera

⁵⁹ Véase la nota al pie número 2 de los editores de la *NAEL*, 347.

persona que describe y narra en la primera parte del poema, pasamos, ahora, a una voz poética en primera persona en la última estrofa. Ésta es la voz del poeta que expresa su deseo por crear una poesía vital, inusitada y portentosa al grado de hacer que sus palabras cobren vida, en una experiencia similar a la de los sueños y visiones. La estrofa final refuerza la indeterminación con respecto a la fragmentariedad del poema: el poeta declara que éste es un poema fallido e incompleto y hace de esa falla e incompletitud los temas centrales del poema. La voz aquí toma distancia con respecto a la estrofa anterior en la que el *couplet* antes citado (“It was a miracle of rare device, / A sunny pleasure dome with caves of ice!”) parece rematar una composición sonora, si bien el relato y la descripción del paisaje quedan inconclusos. Esta voz poética nos plantea la posibilidad de acaso poder evocar aquella visión del paraje maravilloso de Kubla Khan:

Could I revive within me
Her symphony and song,
To such a deep delight ’twould win me,
That with music loud and long,
I would build that dome in air,
That sunny dome! those caves of ice! (42-47)

Lo que requiere el poeta para dar vida a estos prodigios es, al menos así lo sugiere, pura coherencia y fuerza sonora, el tipo de fuerza sonora a la que el poeta tuvo acceso, de nuevo, en una visión:

A damsel with a dulcimer
In a vision once I saw:
It was an Abyssinian maid
And on her dulcimer she played,
Singing of Mount Abora. (37-41)

En estos versos también encontramos variaciones rítmicas y métricas, pero carentes de la simetría y el cálculo de las variaciones de la estrofa anterior. El registro cambia y deja atrás las alusiones épicas y romancescas para adoptar una expresión íntima; el tono es de espontaneidad y nostalgia y ya no de creciente asombro ante lo que se describe; a su vez, tanto las rimas como los metros son menos

rigurosos aquí, tanto en relación con la estrofa anterior como con los últimos versos del poema (48-54), en los que se retoma una mayor regularidad.⁶⁰

Cuando mencioné que este poema podía ser visto como un manifiesto a la organicidad poética, un postulado central en la teoría estética de este autor, me refería en particular a la interacción entre metros y momentos narrativos y descriptivos. Pero, de hecho, el poema en su “totalidad” —la cual, como hemos dicho, es un aspecto indecible— justifica a través de su propio carácter orgánico lo que podría verse como falta de consistencia y unicidad. Para Coleridge, un error común entre los críticos literarios de su tiempo era el confundir “mechanical regularity with organic form”. El autor explica la diferencia entre una y otra de la siguiente manera:

The form is mechanic, when on any given material we impress a pre-determined form, not necessarily arising out of the properties of the material [...]. The organic form, on the other hand is innate; it shapes, as it develops, itself from within, and the fulness of its development is one and the same with the perfection of its outward form. Such as the life is, such is the form. Nature, the prime genial artist, inexhaustible in diverse powers, is equally inexhaustible in forms... (*Shakespeare* 55)

Las variaciones y, más aún, las irregularidades de “Kubla Khan” obedecen, en otras palabras, a un desarrollo “natural” del poema y el genio del poeta consiste en “descubrir” o dar con esta forma, imitando la manera en que la Naturaleza crea formas infinitas.⁶¹ Como veremos más adelante, Chris Beyers, entre otros, sostiene que la idea de “forma orgánica” fue clave en la experimentación métrica iniciada ya por los románticos y nuevamente clave, aunque habiéndose modificado a la vuelta de un siglo, en las experimentaciones aun más radicales de los modernistas: “different kinds of free verse

60 Los últimos siete versos del poema son, relativamente, menos experimentales. Además de la regularidad formal que exhiben, hacen referencia a dos tópicos relacionados con la figura del poeta: un ritual antiguo en el que se busca proteger el trance poético del sujeto inspirado (“Weave a circle round him thrice” [51]) y una descripción del poeta (“he on honeydew hath fed / And drunk the milk of Paradise” [53-54]) que remite al *Ion* de Platón.

61 Es por este motivo que Coleridge concluye este pasaje sobre la obra de Shakespeare aseverando que éste poseía un genio tal que puede considerársele una “naturaleza humanizada”: “such is the appropriate excellence of [...] Shakespeare,—himself a nature humanized, a genial understanding directing self-consciously a power and an implicit wisdom deeper even than our consciousness” (55).

endorse differing brands of organicism” (181). O como diría Hartman: “even as a movement, free verse must be traced at least to Coleridge’s definition of ‘organic form’” (136).

Es cierto que aquí, como en otros pasajes de su obra crítica, Coleridge sugiere que la forma orgánica se desarrolla a la par y en una relación de interdependencia con su contenido (“it shapes, as it develops, itself from within”). No obstante, también el autor constantemente parte de la idea de que el tema, el incidente, la materia poética, *dicta* la forma del poema. Sobre la imaginación poética nos dice Coleridge: “while it blends and harmonizes the natural and the artificial, still subordinates art to nature; the manner to the matter” (*Biographia* Cap. XIV), estableciendo una suerte de paralelismo entre arte y manera por un lado, y naturaleza y materia por el otro. Lo anterior nos acerca en gran medida a una de las frases que, como ya adelanté en la introducción, aún ahora es considerada una definición —para algunos válida— del verso libre: “As to the tradition of *vers libre*: Jannaris in his study of the Melic poets comes to the conclusion that they composed to the feel of the thing, to the cadence, as have all good poets since” (Pound, “The Tradition” 139). Quizás en este punto es posible reconocer una línea de desarrollo que va del concepto de forma orgánica elaborado por Coleridge a la manera en que Pound se refiere al principio creativo del verso libre modernista, sobre todo si consideramos que el vaso comunicante entre ambos poetas es la lectura que Whitman hizo de Emerson y la visión enfáticamente organicista de la poesía por parte de ambos. Lo que es menos evidente, sin embargo, es cómo en la teoría y práctica poética de Coleridge —tan influyente en los siglos XIX y XX— encontramos una confirmación de la función estética del fragmento.

Hace algunas páginas cité a Coleridge en relación con la importancia de la unidad orgánica de las partes con el todo y señalé que es tanto el valor que el autor da a la completitud de la composición poética que, si nos basáramos únicamente en dicha cita (o en varias otras por el estilo), podríamos concluir que publicar un fragmento poético equivaldría a presentar una pierna en sociedad. Con todo,

W. J. T. Mitchell nos recuerda del impacto que habría de tener en los siglos por venir la llegada a Europa en la última década del siglo XVIII de un mamut: “reconstructed in Paris by Georges Cuvier in 1795 to demonstrate his new theory of fossils, which transforms them from freaks of nature or mere curiosities into traces of extinct life, and evidence for a series of catastrophic revolutions in the history of the earth” (174-175). La reconstrucción de un espécimen perteneciente a una especie extinta a partir de, digamos, un hueso femoral fosilizado es posiblemente el mayor grado de vida “social” al que una pierna puede acceder por sí misma. Así pues, la idea de fragmento en tiempos de Coleridge no sólo remitía a las piezas artísticas y literarias de la antigüedad, cuya fragmentariedad parecía haber sido para entonces absorbida como parte de su aura estética, sino que también se consolidaría en el siglo XIX como un elemento de interés científico que involuntariamente confirmaría la lógica de Coleridge cuando éste sostenía que un organismo —en este caso uno no poético— es aquel “the parts of which mutually support and explain each other” (*Biographia* Cap. XIV). Más aun, Mitchell apunta que el interés que los fósiles pudieron generar en el entorno cultural de comienzos del XIX debió producirse en parte por la casi contradictoria dualidad que, en opinión de autores como De Man, da forma a la sensibilidad romántica: la combinación de ironía y sentimentalidad (Mitchell 184); de un deseo infatigable por una naturaleza que, al mismo tiempo, se da por perdida; un temperamento que rechaza la vida moderna, pero que al mirar con nostalgia tiempos pasados, no hace más que reforzar su propia modernidad (184-185). De este modo, no extraña que hacia finales del siglo XIX “Kubla Khan” fuera leído como tal, como un fragmento tan en sí mismo sugerente y tan estéticamente autocontenido que hiciera brotar en la mente la visión de un todo. En su libro de 1880 *Coleridge, Shelley, Goethe: Biographic Aesthetic Studies*, el escritor estadounidense George Henry Calvert nos dice: “Were there left of Coleridge nothing but *Kubla Khan*, from this gem one might almost reconstruct, in full brightness, its great author’s poetic work, just as the expert zoologist reconstructs

the extinct megatherium from a single fossil bone” (120).

Mi intención, pues, es no sólo proponer que, en su calidad de fragmento, “Kubla Khan” porta ya la semilla de las formas fragmentarias como expresión poética afin a la sensibilidad romántica y posromántica, además de que su insistente experimentación métrica porta la semilla también de una de las últimas consecuencias que dicha experimentación podría tener: el verso libre. Sumado a lo anterior, aunque en referencias explícitas Coleridge niega la viabilidad del fragmento como forma estética, su poética de modo implícito parece anunciar dicha viabilidad, si no es que la fundamenta. Veamos por ejemplo el siguiente extracto en el que el autor profundiza sobre la consonancia que debe existir entre los componentes de un poema y el poema en su totalidad:

They must be such, as to justify the perpetual and distinct attention to each part, which an exact correspondent recurrence of accent and sound are calculated to excite. The final definition then, so deduced, may be thus worded. A poem is that species of composition, which is opposed to works of science, by proposing for its immediate object pleasure, not truth; and from all other species—(having this object in common with it)—it is discriminated by proposing to itself such delight from the whole, as is compatible with a distinct gratification from each component part. (*Biographia* Cap. XIV)

Hacia el final de esta cita, Coleridge, a la vez que reafirma el peso de la completitud en la composición poética, deposita tal importancia constitutiva en las partes que la conforman que no es difícil imaginar cómo ya para algunos de sus contemporáneos, y más decididamente en décadas posteriores, el fragmento se puede erigir con suficiencia estética. Cada parte que compone el todo ofrece una gratificación específica pero compatible, se sobreentiende que en grado y cualidad, con la gratificación que ofrece el todo. Y si sólo tenemos acceso a la parte, el todo puede surgir como visión, como delirio, como posibilidad, como pérdida, etcétera: “Creation is a release of the dynamic potential of life. Indeed, we only have a sense of the infinite, or what is *not* finite, from various created finite viewpoints” (Colebrook 48).

Para concluir, conviene resumir qué hace al verso libre una forma fragmentaria. En el

apartado anterior dije que poco antes del Romanticismo había comenzado un proceso de contaminación de la prosa en el verso y que dicho proceso habría derivado en el verso libre. Lo que el verso habría adoptado de la prosa novelística era una visión de la realidad como incompleta, en palabras de Lukács; sofocada bajo el paradigma de dominio, según Adorno; fantasmagórica, según Benjamin. Ahora bien, la prosa, nos advierte Lukács, es una composición paradójica, pues si bien tiende a relatar una historia de principio a fin a la vez que nos hace recorrer la página de un lado a otro y de arriba abajo, esta continuidad es sólo aparente: “The composition of the novel is the paradoxical fusion of heterogeneous and discrete components into an organic whole which is then abolished over and over again. The relationships which create cohesion between the abstract components are abstractly pure and formal” (84). En otras palabras, ante una realidad resquebrajada, una realidad en la que “separate fragments [...] lie before us in all their hardness, brokenness and isolation” (124), la prosa ensaya una totalidad, aunque ésta sea abolida una y otra vez. La otra posibilidad es asumir el fragmento en su carácter accidentado. Lo que determina la extensión de un verso en el verso libre no es evidente como lo es en el verso medido y ese aparente azar o criterio secreto se vuelve prosódicamente expresivo.

Cuando un fragmento se vuelve funcional se produce un replanteamiento de los límites antes asumidos. Esta incertidumbre o contingencia de los límites se manifiesta en cada verso de forma libre. Este cuestionamiento de los límites constituiría, en opinión de Foucault, el *ethos* de la Ilustración y, de alguna manera, parte del *ethos* de la modernidad: “This philosophical ethos may be characterized as a limit-attitude” (“Enlightenment” 45). Si el proyecto, aunque en parte fallido, de la Ilustración era la libertad humana mediante una configuración civilizatoria específica —la del estado moderno y la racionalidad— dicha libertad habría de jugarse en la superación de límites impuestos por la tradición metafísica; así lo sugiere Foucault cuando dice: “I shall thus characterize the

philosophical ethos appropriate to the critical ontology of ourselves as a historico-practical test of the limits that we may go beyond, and thus as work carried out by ourselves upon ourselves as free beings” (46). Esa libertad era un supuesto central del pensamiento ilustrado y fue sólo en parte cumplido, pues, como vimos anteriormente, el reclamo y ejercicio de las potencialidades individuales habrían de derivar en una lógica de dominio. Con todo, pareciera que este dominio habría de generar la búsqueda de nuevas formas prácticas de libertad y, dentro de ellas, podemos situar la revolución cultural que significó el Romanticismo y que trajera consigo una sucesión de movimientos artísticos autoidentificados como revolucionarios: desde el primer Romanticismo poético, hasta el modernismo que se anuncia con Baudelaire, el verso libre del modernismo estadounidense, las vanguardias artísticas y literarias en Europa, hasta el arte posmodernista que comienza a conformarse como movimiento a mediados del siglo XX. “Como muestra la tradición de la Teoría Crítica”, apunta Thiebaut, “nuevas sensibilidades se expresan en nuevas formas discursivas y éstas comportan, de entrada, una nueva constatación de los límites de las anteriores [...]. Cada uno de los periodos históricos de los que se nutre la modernidad artística y cultural concibió ‘limitaciones’” (392-393). En este contexto, el fragmento como forma artística ocupa un lugar privilegiado, pues conlleva en sí mismo una crítica de los límites.

Anteriormente mencioné que el vaso comunicante entre el organicismo de Coleridge y el de Pound habría sido el organicismo de Whitman, con quien, como sabemos, Pound tuvo que hacer un “pacto” versolibrista:

It was you that broke the new wood,
Now is a time for carving.
We have one sap and one root—
Let there be commerce between us. (“A Pact” 6-9)⁶²

62 Tomado de la *Norton Anthology of American Literature (NAAL)*, 7ª ed. (corta), 2021.

Como ya señalé, quien injertó la idea de lo orgánico en Whitman fue Emerson, quien en 1844, publica su muy influyente ensayo “The Poet”. En éste, además de asociar el organicismo poético con un acto de *liberación*: “The expression is organic, or, the new type which things themselves take when liberated” (303), el autor hace un llamado a los nuevos poetas de la joven nación estadounidense a escribir una poesía “endémica”, una poesía nacida en suelo no europeo aunque descendiente de dicha tradición: “For, the experience of each new age requires a new confession, and the world seems always waiting for its poet” (297-298) y, más adelante, “America is a poem in our eyes; its ample geography dazzles the imagination, and it will not wait long for metres” (308). Metros... o, en este caso, algo incluso más “orgánico”. En un poema Emerson habla de las habilidades artísticas de la nieve que, de un día para otro, es capaz de crear un “astonished Art” (25), una “frolic architecture” (28), y exalta no sólo la libertad creativa de la naturaleza, sino su salvajismo: “Speeding, the myriad-handed, his wild work / So fanciful, so savage, naught cares he / For number or proportion” (“The Snow-Storm” 15-17). Éste es, sin embargo, un poema bastante regular en términos métricos; está escrito en pentámetros yámbicos, excepto por el singular verso diez: “Come see the north-wind’s masonry”, que es un sorprendente tetrametro y que reitera que este salvajismo creativo puede, no obstante, producir un arte, valga la redundancia, “formal”. Pronto Whitman respondería al llamado de Emerson con un organicismo —y un nacionalismo— aun más “salvaje” que el de su mentor. En la muy famosa carta que éste envió a aquél tras conocer la primera edición de *Leaves of Grass*, se lee: “I find it the most extraordinary piece of wit & wisdom that America has yet contributed. [...] It meets the demand I am always making of what seemed the sterile & stingy Nature” (348). Walt Whitman, uno de los protagonistas de la historia del verso libre que será repasada en el siguiente capítulo, habría de celebrar el fragmento en el motivo central de su muy influyente libro *Leaves of Grass*: las hojas de pasto. Para Whitman, las hojas de pasto o la hierba silvestre son

auténticas manifestaciones de la vida que posee la tierra; es el símbolo privilegiado del organicismo y, también, de la democracia que exalta en su poesía; una y otra vez Whitman se refiere a sus poemas, versos y palabras como hojas que crecen de sí mismo y que expresan su más íntimo ser:

Scented herbage of my breast,
Leaves from you I glean, I write
[...]
Every year shall you bloom again, out from where you retired you shall emerge
again;
O I do not know whether many passing by will discover you or inhale your faint odor,
but I believe a few will;
O slender leaves! O blossoms of my blood! I permit you to tell in your own way of
the heart that is under you,
[...]
I will raise with it immortal reverberations through the States,
I will give an example to lovers to take permanent shape and will through the States,
Through me shall the words be said... (“Scented Herbage of my Breast” 1-27)

Para Whitman sus versos libres y enardecidos, que van amplificándose hasta desbordar el renglón, son espontáneos como reverberaciones. El organicismo queda particularmente representado en: “O slender leaves! O blossoms of my blood! I permit you to tell in your own way of the heart that is under you” (7); además de que los versos son llamados “hojas”, el verso mismo se alarga a la vez que el poeta lo incita a hablar de sus sentimientos “in your own way”. Los versos citados poseen del fragmento la cualidad de poner en cuestión los límites; la marca del arrebató; la cualidad de la irregularidad, que en este caso pide ser leída como originalidad y pureza; y la huella de la arbitrariedad, que pide ser leída como vuelo lírico, genio poético y libertad expresiva.

A manera de conclusión, en este capítulo expuse cómo se dio el desarrollo de una forma literaria, la prosa novelística, y el de una forma estética de aplicación literaria, el fragmento, dentro de procesos que parecen dar respuesta a las nuevas condiciones materiales de las sociedades occidentales industrializadas e informadas a través de medios masivos. Los individuos dentro de dichas sociedades habrían encontrado que su experiencia de vida requería expresiones artísticas renovadas, cuya

estructura misma evocara, transformara, criticara y desautomatizara, entre otros, patrones recurrentes en los modos de organización institucional colectiva que incidían de manera determinante en la percepción que el sujeto tenía de su entorno y de sí mismo. Aunque en apariencia poco parecidas, la prosa novelística y el fragmento tienen en común que reflejan, aunque nunca con la claridad de lo explícito, un mundo en el que el sentido ya no está predeterminado, en el que el sentido se trata de una búsqueda personal o bien se presenta irónicamente, como incompleto, relativo o temporal. Ambas formas pronto habrían de infiltrarse en la estructura misma del verso, el cual sería llamado a expresar las vicisitudes de la vida prosaica moderna y a capturar en su materialidad la fragmentariedad de la realidad interna y externa de los individuos.

Capítulo 2.

Antecedentes del verso libre en la tradición poética en lengua inglesa y su culminación en el modernismo estadounidense: visiones desde la historia literaria

El presente capítulo tiene como propósito explorar los posibles orígenes del versolibrismo en la poesía en lengua inglesa y, más específicamente, en los Estados Unidos; con lo anterior se pondrá en evidencia que los antecedentes de esta forma poética pudieran ser múltiples y haberse manifestado a lo largo de varios siglos de tradición poética en inglés y otras lenguas. También se verá que así como en siglos anteriores el verso medido exhibió una tensión entre el rigor métrico y la irregularidad —en algunos periodos más notoriamente que en otros—, el verso libre, en algunas de sus expresiones, exhibirá una tensión con los metros tradicionales y, en algunas otras, una tensión con los ritmos flexibles de la prosa literaria y el habla cotidiana. Antes de proseguir, sin embargo, me parece necesario advertir que si bien en las siguientes páginas haremos una revisión de posibles influencias y precedentes del versolibrismo que resultarán bastante sugerentes e incluso reveladores, no hay que perder de vista que el planteamiento central de esta tesis es que el verso libre, no sólo en su faceta modernista y contemporánea, sino incluso en las formas que adoptó durante el siglo XIX, posee, en términos generales, una singularidad histórica, la de ser un producto de raigambre romántica. Es decir, el verso libre en sus comienzos tuvo una clara motivación innovadora y, a la vez, diversas fuentes de inspiración en la larga tradición poética; sin embargo, los elementos de relevancia para el verso libre procedentes de dicha tradición entrarán en juego con otros quizá hasta ese momento inusitados, lo cual contribuirá a percibir aun ahora esta práctica como revolucionaria en la poesía occidental.

La presente incursión en los antecedentes del versolibrismo tendrá primeramente como guía los momentos y manifestaciones —desde el verso acentual medieval e incluso más atrás, hasta mediados del siglo XIX— que han llamado la atención de varios expertos en el tema en décadas

recientes, en especial la influencia del tratado *De lo sublime* de Longino y el desarrollo de la llamada oda irregular, los cuales serán centrales para los románticos y su revolución poética. Más adelante, me enfocaré en el modernismo y el papel esencial que éste desempeñó en la consolidación del verso libre estadounidense, pues fue en este periodo cuando las formas poéticas libres fueron exploradas y justificadas por poetas, editores y críticos, a través de, no sólo la poesía misma, sino también de manifiestos, ensayos, panfletos, comentarios editoriales, etcétera, que evidencian la fuerza de irrupción y propagación del nuevo estilo de versificación. También en esta sección se recordará cómo esta “explosión” del verso libre dio pie a una controversia en la que seguidores y detractores forcejearon por varios años. En las décadas intermedias del XX, una segunda generación de modernistas —también llamados por algunos postmodernistas— reivindicaron la legitimidad expresiva del verso libre. Así pues, la última parada en este recorrido —que por motivos de espacio y tiempo no puede ir más allá— será el año 1950, cuando Charles Olson publica “Projective Verse” estableciendo un diálogo con modernistas previos a él y, específicamente, con William Carlos Williams, quien de algún modo conecta el modernismo de las décadas de 1910 y 1920 con el de mediados de siglo. Cabe agregar que, a lo largo de este capítulo, se harán referencias constantes a la concepción organicista de la poesía tal como la entendieron los románticos ingleses Coleridge y Wordsworth, y como la interpretaron después en Estados Unidos Emerson y Whitman. Como se verá, es el organicismo el que brinda cohesión a gran parte de este relato.

2.1. Orígenes del verso libre en lengua inglesa: del día en que tembló en Verona al día en que un alarido bárbaro resonara sobre los techos del mundo

La historia del verso libre en lengua inglesa podría comenzar a relatarse con Walt Whitman y la publicación de la primera edición de *Leaves of Grass* en 1855. No obstante, sería igualmente válido

comenzar, como otros ya lo han hecho, por Shakespeare y su manejo virtuoso a la vez que osado del verso y sus posibilidades, por las odas de Abraham Cowley, por el contemporáneo de éste John Milton, por Blake o por Hopkins. También igualmente válido sería comenzar por Gustave Kahn y Jules Laforgue, poetas simbolistas que, aunque franceses, influyeron de modo decisivo en poetas de lengua inglesa como Eliot y Pound. También podríamos empezar a mediados del siglo XVIII en Alemania con los himnos escritos por Klopstock, composiciones que exploran los ritmos del hexámetro bíblico y “cuya trascendencia en la literatura germana es esencial no sólo por su influencia en la poesía de Goethe, Hölderlin o Novalis, sino por establecer las bases del moderno verso libre” (Utrera 31). Esta multiplicidad de posibilidades, de poetas y obras desplegados a lo largo de por lo menos tres siglos de práctica poética, parece sugerir que, de alguna manera, la semilla del verso libre estuvo desde siempre plantada en la poesía tradicional hasta ser explotada cabalmente por la sensibilidad moderna. En otras palabras, la relajación de formas dejaría de ser excepción para convertirse en una suerte de “norma sin norma”, al menos en lo que se refiere al proyecto estético de varios de sus practicantes.

Martin Duffell explica que las formas métricas canónicas en lengua inglesa tienen su origen en una combinación del verso aliterado de cuatro acentos, que podemos definir como acentual, empleado en poemas escritos en inglés antiguo previos al siglo XII, y el sistema silábico-acentual introducido por los conquistadores normandos en 1066: “Gradually English poets discovered that if they placed the same number of syllables in every interval between beats they obtained lines that were regular in both beats and syllables” (“Liberated” 163), y para el siglo XVI la versificación silábica-acentual había alcanzado ya su consolidación en la poesía en lengua inglesa (“Advent” 187). No pocos han reconocido en el verso libre de los siglos XIX y XX una suerte de recuperación de o nostalgia por el verso acentual del inglés antiguo e incluso, de algún modo, por estilos de

versificación previos a éste. Así pues, pese a que los poetas que buscaban revolucionar el verso

fervently desired a break with the past [...], paradoxically, they achieved this largely by going back further than most of their contemporaries' memories. In the Germanic languages poets found their new freedom by returning to modes of versifying that existed before the absorption of syllabic regularity from Romance; and Romance poets first found it by introducing accentual patterns (in imitation of Classical quantitative ones). (Duffell, "Advent" 188)

Wesling y Bollobás van incluso más lejos y proponen la posibilidad de que el verso libre constituya una suerte de regreso a las raíces orales de la poesía y a expresiones escritas antiguas: "Sumerian, Akkadian, Egyptian, Sanskrit, and Hebrew poetries [...] all share one characteristic: [...] repetition and parallelism create prosodic regularity, while meter in any of its types does not yet regulate the verse" (425). Este retorno al pasado, particularmente al verso acentual anglosajón, los metros clásicos y la poesía no métrica pero sí versificada y prosódicamente organizada de la Biblia y sus traducciones, será decisivo para varios de los poetas y críticos a los que se hará referencia a lo largo de este capítulo. No obstante, es pertinente recuperar la frase ya citada de la "relación ya no tradicional con la propia tradición" (Thiebaut 379) para recordar la marcada autoconsciencia histórica de los románticos y sus sucesores y la ironía nostálgica que caracterizó su reutilización de las formas del pasado.

De acuerdo con Attridge, el metro más común en lengua inglesa —especialmente en el sistema acentual que predomina en composiciones populares, pero también presente de modo notable en el sistema silábico-acentual que predomina en la poesía culta— es el tetrámetro, específicamente lo que él llama "the four-by-four formation" y que consiste en una estrofa de cuatro versos con cuatro acentos por verso (53-57). A su vez, el metro más común en la poesía culta es el pentámetro yámbico, dentro del cual el *blank verse* ocupa un lugar privilegiado. Al adentrarnos en el caso de Emily Dickinson se pondrá de manifiesto el peso de la "formación cuatro por cuatro" como forma

tradicional que a la vez que se busca se evade, dando lugar a irregularidades métricas relevantes para nuestro tema. Por el momento, es necesario subrayar aquí que varios estudiosos, además de reconocer la influencia del verso acentual y el versículo bíblico, ubican un claro antecedente de al menos un tipo de verso libre en el pentámetro yámbico. Un ejemplo de ello nos lo provee Philip Hobsbaum. Como ya he señalado, ha habido periodos y poetas que han mostrado preferencia por someter la regularidad del metro a variaciones significativas, como la sustitución de yambos por troqueos o la sustitución de pies bisílabos por trisílabos, con la finalidad de producir efectos rítmicos y de sentido específicos. No obstante, Hobsbaum hace referencia a un pasaje de Shakespeare en el que la irregularidad métrica sobrepasa tanto en cantidad como en forma las variaciones usuales. El pasaje —citado aquí un poco más extensamente y con mi propia escansión⁶³— proviene de *Romeo and Juliet*, y en él la nodriza recuerda que el día cuando Juliet cumplió tres años tembló en Verona:

’Tis **since** the **earthquake now eleven years**,
 And **she** was **weaned**—I **never** shall **forget it**—
 Of **all** the **days** of the **year**, upon that **day**.
 For **I** had **then** laid **wormwood to my dug**,
Sitting in the **sun under the dovehouse wall**. (I,3,25-29)

El primer verso es un pentámetro yámbico sin variaciones, lo cual no es inusual al comienzo de un enunciado o una emisión de pensamiento. En el segundo verso, “And **she** was **weaned**—I **never** shall **forget it**”, el primer hemistiquio no presenta variaciones; el segundo presenta lo que Attridge denomina a “rising inversion”: en lugar de encontrar dos yambos finales, el acento del penúltimo yambo es transferido al último, de modo que el verso cierra con dos sílabas inacentuadas contiguas seguido de dos acentuadas también contiguas (“shall **forget it**”), lo cual constituye una variación sumamente común en este tipo de verso. El tercer verso sólo presenta una irregularidad mínima; el tercer pie contiene una sílaba extra inacentuada: “of the **year**”, que no afecta en realidad la métrica

⁶³ Hobsbaum sólo cita los dos últimos versos reproducidos aquí y mi escansión de ellos coincide con la de él.

del verso. El penúltimo verso, retomando aquí el análisis de Hobsbaum, es un pentámetro yámbico convencional: “For **I** had **then** laid **wormwood to** my **dug**”, e incluso un tanto mecánico, añadiría yo, ya que el verso obliga a acentuar palabras de orden secundario como *to*. No obstante, este mecanicismo se complementa magníficamente con el resto del pasaje y, en especial, con el siguiente verso. De acuerdo nuevamente con Hobsbaum, el último verso de la cita, “although theoretically the same meter”, presenta numerosas e importantes variaciones: “There is an extra syllable in the first foot [...], a dactyl (sitting in), when one might have expected an iamb. Then there is a heavy pause, not a mere caesura, after ‘sun’. Further, [...] there is an inversion, ‘under’. Thereby, the expected iamb is rendered as a trochee” (110). De este modo, si en términos abstractos un pentámetro yámbico presenta este patrón de acentos e intervalos:

- ' | - ' | - ' | - ' | - ' |

el último verso citado aquí (“**Sitting in the sun under the dovehouse wall**”) presenta éste en la práctica:

' - - | - ' | | ' - | - ' | - ' |

Este tipo de variaciones son, en opinión de muchos, un rasgo común en buena parte de la poesía escrita en pentámetro yámbico.⁶⁴ No obstante, la irregularidad apreciada aquí lleva a Hobsbaum a afirmar que “[i]f the line were taken by itself, it might very well be read as a variety of free verse. It is prevented, however, from taking off altogether from the iambic norm by the presence of the previous line, which is formal metrically. This is a predecessor of free verse; a prototype” (110).⁶⁵

64 “The pentameter exhibits historical cycles, receding from and developing toward strict observance. In Sidney and Pope it flowers into regularity; their expressive variations gain power from formal restraint. The meter of Wyatt and Donne permits broader gestures. Like them, Browning plays freely with the pentameter’s accents, while Hopkins quite disrupts the syllabic norm” (Hartman 21-22).

65 La manera en que interactúan aquí un pentámetro regular y uno irregular, tal como nos lo muestra Hobsbaum, de modo que en el verso irregular presuponemos una base métrica, nos recuerda que “scansion is always contextual” (Beyers 153).

No son sólo las posibilidades prosódicas del pentámetro yámbico las que explican su importancia en el desarrollo del verso libre. Dichas posibilidades vienen de la mano con los asuntos, temas, perspectivas y sensibilidades que se explorarán a través de dicha forma métrica. Attridge explica que cuando el verso acentual incorpora la cuantificación silábica se inaugura una nueva veta expresiva: “poetry which allows the syllabic rhythm to emerge, while still controlling the placing of stress, has a markedly different movement. Beats are no longer so central to the experience of rhythm: they are less strongly felt and less clearly contrasted with offbeats. The rhythms of ordinary spoken English are less likely to be altered to produce a chant-like recitation” (99). Es decir, los ritmos acentuales empleados en la poesía medieval y, en general, en expresiones populares y, de algún modo, colectivas, parecen no adaptarse tan bien como los ritmos silábico-acentuales para la expresión de esa subjetividad que, como insistí en el capítulo anterior, será esencial en —empleando las palabras de Berman— la experiencia de la modernidad. Así pues, las nuevas formas métricas del Renacimiento, como el pentámetro yámbico, se prestan para presentar “a much more idiosyncratic subject and viewpoint, to draw more fully on the resources of English speech, and to exploit a wider range of vocabulary” (Attridge 98). Con respecto al *Canzoniere* de Petrarca, Culler destaca que: “the Petrarchan tradition in fact became [...] a repertoire of discursive possibilities: complaint, praise, hope, and suffering, relating inner and outer worlds. [...] [T]he multiplication of sonnets and other lyric forms in this collection [...] creates something like a template for a modern experience[,] a common idiom” (518), o como diría Roland Greene, “a technology of ideation of feeling” (*apud* 518).

Tal vez no es coincidencia que una de las propiedades del verso libre reconocidas de forma más unánime entre poetas y críticos es, como veremos más adelante, su carácter personal, su idoneidad para articular un discurso marcadamente subjetivo, el cual no se ajusta a patrones métricos sino que encuentra en su decir su propia medida. Eagleton, por su parte, expresa así la relación entre

formas poéticas y el orden social:

the iambic pentameter [...] is itself saturated with social meaning. What makes it so supremely serviceable is the interplay it sets up between the spontaneous flexing and flowing of the speaking voice, and the unobtrusive, impersonal framework which undergirds it. The line is a triumph of reconciliation between order and freedom, necessity and spontaneity, the rule-governed and the open-ended. In blending the distinctive tone of an individual voice with a sense of stability, it allows for just the kind of balance between the individual and the social order which liberal societies tend to favour. (162)

Visto de esta manera, y no sin cierta contradicción, el verso libre podría entenderse como una consecuencia a largo plazo de la asimilación del sistema silábico-acentual y el surgimiento de metros como el pentámetro yámbico en lo que respecta al desarrollo de una voz individual, desmarcada de una colectividad. En palabras de Josu Landa, la libertad del verso libre “se nos muestra como algo fundado en una libertad más originaria: la libertad del poeta que concreta en su ámbito específico la libertad del sujeto moderno. En realidad, puede tratarse de una trasposición de un ideal ético a un ideal estético: la autonomía moral del sujeto moderno tendría su correlato en la autonomía creativa del poeta” (115).

Longenbach nos recuerda que “blank verse once seemed as controversial as free verse seemed in the early years of the twentieth century” (18). Al prescindir de la rima, el *blank verse* va un paso más allá en lo que se refiere al desarrollo de un metro sin una musicalidad repetitiva o predecible. Su capacidad para representar los ritmos del habla y el pensamiento queda evidenciada en el hecho de que su consolidación fue en el teatro isabelino. Para mediados del siglo XVII, Milton demuestra otra faceta del potencial del *blank verse* al escribir *Paradise Lost* que, si bien es una epopeya, es una obra decididamente moderna.⁶⁶ El caso de Milton en la posible historia del verso libre no es de importancia

⁶⁶ No puedo evitar aquí hacer referencia al Satán de Milton en relación con el Mefistófeles de Marlowe y el de Goethe. Una de las razones de ser de la conciencia moderna es el disentir. Ante un mundo previamente ordenado con base en dogmas, el sujeto moderno posee las herramientas para disentir en términos de su experiencia y conocimiento del mundo y en términos éticos. El Fausto de Marlowe atrapado en el momento histórico de transición, accede por medio de Mefistófeles a un conocimiento que no le corresponde y es condenado; el Satán de *Paradise Lost* articula su disentir moral y reclama derechos antidogmáticos de igualdad como más adelante

menor. William Carlos Williams nos dice que “[t]echnically, Milton’s verse is regular, but its effect in *Lycidas*, *Paradise Lost*, and *Samson* is that of extreme freedom, a fact evident in Milton’s tendency to make the verse paragraph rather than the line his basic unit” (“Free Verse” 289). En su estudio sobre la prosodia del verso libre, Hartman se basa en *Paradise Lost* para desarrollar el concepto de “counterpoint” (25). Este término designa la tensión producida cuando se presenta un encabalgamiento constante que rompe con la esticomitia, es decir, la coincidencia entre unidad sintáctica y unidad versal. Hartman señala que este rasgo de no coincidencia entre sintaxis y verso es llevado al extremo por diversos practicantes del verso libre y el ejemplo paradigmático sería, precisamente, Williams (67). El contrapunto, como lo define Hartman, se diferenciaría del encabalgamiento en la poesía tradicional en el sentido de que este último convencionalmente aporta variabilidad a la composición, pero no actúa como un principio básico de composición. Sin embargo, dado que “[p]erhaps more than any other English poet, he mastered the art of enjambment”, nos dice Hartman, “the example of Milton sheds unexpected light on free verse” (70). El uso que le da Milton al encabalgamiento es tan decisivo y radical que, si bien “Milton’s lines are controlled partly by iambic meter” y su prosodia no se basa en otro sistema más que en el ya para entonces establecido silábico-acental, “within my more general definition, Milton’s prosody is counterpoint. It is by manipulating syntax and line and forcing the two into confrontation that he shapes our temporal experience” (71-72). Como veremos más adelante, la interacción —ya sea coincidencia, forcejeo o

será característico del discurso de movimientos políticos que, de algún modo u otro, derivan del empirismo y el racionalismo que cobran fuerza a partir del Renacimiento. Tanto el doctor Fausto como el Satán miltoniano emplean el *blank verse* para expresar su desacuerdo con la estructura de pensamiento que les es impuesta y validar su perspectiva del mundo en un momento aún de tensión entre las potencialidades del individuo y el antiguo orden. El Fausto de Goethe, en cambio, vivirá para protagonizar una segunda parte y ser perdonado por la gracia divina, pero Goethe escribe ya en el tiempo del dominio del individuo y el abuso de sus potencialidades. Sin duda este Fausto incurre, al igual que el primero, en el “satanic pride” tal como lo define Coleridge en *The Statesman’s Manual*: “the fearful resolve to find in itself alone the one absolute motive of action, under which all other motives from within and from without must be either subordinated or crushed” (400). La gran diferencia es que en la obra de Goethe el “orgullo satánico” de Fausto se impondrá incluso a los designios de Mefistófeles.

clara discrepancia— entre unidad sintáctica y verso puede ser considerada, en efecto, un rasgo compositivo o, como dice Hartman en la cita anterior, un principio prosódico del verso libre.

En discusiones sobre la regularidad y variabilidad de los metros en lengua inglesa, así como en recuentos del desarrollo del verso libre, *Samson Agonistes* también suele recibir mucha atención, en particular debido al tipo de verso empleado por el autor en los coros de dicha obra dramática (estrictamente hablando, un *closet drama*). Chris Beyers nos dice que “[a]lthough Modern poets, especially in the teens and twenties, tended to consider Milton an example of all that was wrong with traditional verse [...], Milton’s extremely varied prosody exerted a strong influence on the poets who influenced the Moderns” (151). Beyers lista los numerosos lectores que a lo largo de los siglos han externado un comentario condenatorio (como es el caso de Samuel Johnson) o aprobatorio sobre *Samson Agonistes*; entre los entusiastas se encuentran, significativamente, Coleridge, Williams y Hopkins. Este último, de acuerdo con Beyers, asevera que Milton “(probably for convention’s sake) makes a gesture toward providing an iambic norm [...], but actually writes very freely, only counting stresses. Since the poem is so rarely iambic, Hopkins argued, the ‘standard rhythm’ in *Samson* ‘does not really exist’” (Beyers 152).

No obstante, es con base en la escritura de Cowley, y otros que siguieron su ejemplo, que Beyers plantea la posibilidad de reconocer en la tradición poética en lengua inglesa una suerte de tradición paralela formalmente menos estricta que, desde su perspectiva, deriva en parte de la influencia de Longino y su teoría de lo sublime.⁶⁷ De acuerdo con ésta, la pasión desbordada altera las reglas de la expresión: “ninguna expresión es tan grande como la de la noble emoción cuando es

⁶⁷ *De lo sublime*, escrito alrededor del siglo I d. C. por un autor desconocido pero al que convencionalmente se le llama Longino, o Pseudo-Longino, fue un texto bastante conocido durante la Edad Media y aún más a partir del Renacimiento (Viñas Piquer 74). Tuvo una fuerte influencia entre los románticos, de la cual me ocuparé más adelante, y, como señala Abrams, pese a que el tratado en sí no se enfoca únicamente en la poesía, sí ha tenido una enorme influencia en ésta (73).

debida, que exhala como bajo un raptó de locura un espíritu entusiástico” (VIII.4), y el verdadero genio no siempre es impecable en su manejo de las reglas (XXXIII.4). Es, en particular, en las *Pindarique Odes* (1656) de Cowley donde Beyers identifica una temprana manifestación del legado de Longino y el comienzo de la “loose tradition” en la poesía en lengua inglesa, “a continuing tradition that includes such prominent writers as William Collins and Matthew Arnold”, así como a Eliot: “Cowley’s practice—his use of rhyme, his lineal decorums [...]—anticipates the approach that characterizes ‘Prufrock’” (63). Con fundamento en lo anterior, Beyers se aventura a afirmar que el verso libre es una suerte de consecuencia lógica de las formas tradicionales. Especialmente a comienzos del siglo XX, hubo quienes vieron en el verso libre una negación de la tradición, una moda probablemente pasajera sin nada que la sustentara. La respuesta de Beyers, casi un siglo después, es representativa de una postura opuesta: “by tracing the loose tradition in verse from Cowley to Eliot, this is my first demonstration that Modern free verse is indeed what Wesling and Bollobás call the ‘natural child’ of traditional prosody” (61). Ésta parece ser la tendencia en los círculos académicos en la actualidad, sugerir, desde una postura teleológica, que el verso libre se fue desarrollando a través de los siglos. De acuerdo con Duffell, “free verse is a natural development from the numerous attempts to rebel against regular metres in previous centuries” (“Liberated” 157). Al respecto creo que conviene hacer un par de matices. El verso libre, en efecto, se inscribe dentro de una tradición poética que a su vez contiene tanto momentos de ruptura, como de continuidad, recuperación e innovación, y se inscribe dentro de ella a manera de revolución formal que, pese a todo e inevitablemente, se nutre de ciertas tendencias preexistentes. O como había dicho Wesling en un artículo de 1975, “literary innovation is as much a matter of aversion and reverse reflection as of original invention” (“Modern” 458). Quizá la relación más obvia entre verso libre y tradición sea de resistencia o rechazo por parte del aquél con respecto a ésta, pero lo que planteamientos como el de Beyers y Duffell aportan es que

dicha relación puede ser más contradictoria e intrincada de lo que a simple vista parece. No obstante, el surgimiento del verso libre no puede reducirse a “un desarrollo natural de la poesía tradicional”; incluso si aceptamos la posibilidad de que el carácter innovador del versolibrismo, su desacato de las reglas y su vocación de búsqueda, es resultado de valores latentes en la tradición poética y que, en un momento dado, llegaron a manifestarse, habría al menos que preguntar qué pudo activar dichos valores, qué tendencias son apreciables en el panorama cultural de la época, como me propuse exponer en el capítulo anterior, que tengan algo en común con el verso libre. En otras palabras, la práctica poética no puede verse como un fenómeno sólo diacrónico. Las preocupaciones estéticas del versolibrismo emergieron en un momento histórico con un *ethos* particular. Una de las singularidades de este momento histórico, por cierto, consiste en que la relación por obvias razones problemática entre la tradición poética inglesa y la nueva poesía estadounidense parece haber contribuido no poco a que el verso libre viera sus más claras y primeras manifestaciones en el nuevo mundo.⁶⁸ Por último, no se trata de que el entorno cultural pueda *explicar* el surgimiento del verso libre, sino que éste es parte de los procesos comunicativos y expresivos, no siempre obvios ni deliberados de la cultura; de lo que se trata es que tanto la cultura como sus productos revelan aspectos los unos de los otros. Como diría Greenblatt: “if an exploration of a particular culture will lead to a heightened understanding of a work of literature produced within that culture, so too a careful reading of a work of literature will lead to a heightened understanding of the culture within which it was produced” (13).

Si bien dudo mucho que el versolibrismo pueda explicarse simple y llanamente con base en la prosodia tradicional, como sugieren Beyers y Kirby-Smith, el rastreo histórico que éste lleva a cabo de expresiones poéticas formalmente libres en comparación con otras más ortodoxas es bastante

68 En palabras de Whitman: “Brain of the New World, what a task is thine, / To formulate the Modern—out of the peerless grandeur of the modern, / Out of thyself, comprising science, to recast poems, churches, art, / [...] By vision, hand, conception, on the background of the mighty past, the dead, / To limn with absolute faith the mighty living present” (“Thou Mother with thy Equal Brood”, III.1-6).

iluminador en más de un sentido. Como ya adelanté, la influencia de Longino habría ayudado a justificar cierta flexibilidad formal, en la medida en la que ésta coincidiera con la expresión exaltada del poeta. Abrams nos dice:

The soaring fortunes of the lyric may be dated from 1651, the year that Cowley's Pindaric 'imitations' burst over the literary horizon and inaugurated the immense vogue of the 'greater Ode' in England. To account for the purported fire, impetuosity, and irregularity of these poems, critics were wont to invoke Longinus' concept of the sublime and its sources in enthusiasm and vehement passion. (85)

Tanto Abrams como después Beyers identifican en Longino y en poetas como Cowley, quienes exploraron las posibilidades de la oda, un antecedente de la concepción orgánica de la poesía, la cual, como se sabe, será distintiva del Romanticismo. El legado de Longino “helped ensure the continuing presence of the ode in subsequent centuries and is a persistent rationale for looser versification” (Beyers 70). Las dos primeras odas de *Pindarique Odes* son “traducciones” de composiciones originales de Píndaro. En su prefacio, Cowley plantea la imposibilidad de traducir, en términos estrictos, a Píndaro (o a cualquier otro poeta): “IF a man should undertake to translate *Pindar* word for word, it would be thought that one *Mad-man* had translated another”. Una vez descartada la traducción literal y habiendo concedido que “the *Grammarians* perhaps will not suffer this libertine way of rendring foreign Authors, to be called *Translation*” [sic], Cowley nos explica y justifica su método: “Upon this ground, I have in these two *Odes* of *Pindar* taken, left out, and added what I please; nor make it so much my aim to let the Reader know precisely what he spoke, as what was his *way* and *manner* of speaking” (web).⁶⁹ Al respecto, Beyers dice que Cowley “is not searching for a form that convention deems proper for the matter. [...] When Pindar dilates, then, so should the form. Although Cowley does not use the word, his poetic is organic” (64). Así pues, pese a que las composiciones originales de Píndaro son métricamente regulares, a Cowley le pareció que la

⁶⁹ A menos que se indique lo contrario, todas las cursivas de esta cita y las sucesivas aparecen en el original.

regularidad de los metros poéticos en inglés no se ajustaban a “the Musick of his *Numbers*”: “*Grammarians and Criticks* have labored to reduce his Verses into regular feet and measures [...] yet in effect they are little better then *Prose* to our Ears” (“Preface”). La irregularidad en las odas de Cowley se manifiesta principalmente en la ausencia de un patrón métrico y estrófico constante; el autor va empleando pentámetros y tetrámetros sin orden predecible para de repente introducir algún trímetro o hexámetro; en lo que respecta a las rimas, éstas también son un tanto laxas. Así pues, en un par de versos como “And **innocent Loves**, and **pleasant Truths**, and **useful Lies**, / In **all** their **gaudy Liveries**” (“The Muse”, 14-15), Cowley esperaba que el lector leyera “innocent” como si estuviera conformada por dos y no por tres sílabas: “**inn**’cent”, o quizá habría visto la inclusión de una sílaba inacentuada extra como un elemento no disruptivo del metro, pese a que las otras dos frases, “and **pleasant Truths**, and **useful Lies**”, están conformadas cada una por dos yambos perfectos. Asimismo, en el caso de “Liveries”, que puede pronunciarse en dos sílabas: **Liv**-eries y ser usada en una rima descendiente, Cowley parece esperar que el lector pronuncie **Li**-ve-ries, forzando un acento en la última sílaba que en la palabra es sólo secundario y, en consecuencia, forzando también la (media) rima con “Lies” en el verso anterior.

Con todo, no hay que olvidar que Cowley fue un poeta muy popular en su propio tiempo y aunque su fama no duró mucho tras su muerte, quizá sí su influencia entre futuros poetas. Es en un ensayo sobre este autor —incluido dentro de la serie *Lives of the Poets* (publicada entre 1779 y 1781, poco más de cien años después de la muerte de Cowley— que Samuel Johnson escribe su famosísima definición crítica de los poetas que él mismo designa “metafísicos”. En el ensayo de Johnson, dicha definición es propiamente una aclaración preliminar: “Having thus endeavoured to exhibit a general representation of the style and sentiments of the metaphysical poets, it is now proper to examine, particularly, the works of Cowley, who was almost the last of that race, and undoubtedly the best”

(web). En lo que respecta a las *Pindarique Odes*, Johnson reconoce que su autor “sometimes rises to dignity truly Pindarick”, pero, no aprueba, desde luego, el tratamiento dado al verso, y, además, al no estar en posición de elogiar lo que ahora podríamos reconocer como organicismo en Cowley, procede a reprocharle su flagrante desacato del principio literario clásico de *decorum*: “The fault of Cowley, and, perhaps, of all the writers of the metaphysical race, is that of pursuing his thoughts to the last ramifications, by which he loses the grandeur of generality; for of the greatest things the parts are little; what is little can be but pretty, and, by claiming dignity, becomes ridiculous”. Así pues, Johnson cita un fragmento de la segunda oda olímpica de Píndaro en la traducción o, quizá más correctamente, adaptación llevada a cabo por Cowley, en la cual este último parece sugerir que la vileza de ciertas personas las lleva no sólo a no corresponder la generosidad de otros, sino incluso a agraviarlos para con ello negar implícitamente que estén en deuda. Junto con la expresión, la idea misma es, en efecto, un tanto embrollada. Johnson presenta la cita, haciendo referencia al pasaje original en Píndaro “which Cowley thus enlarges in rhyming prose”:

But in this thankless world the giver
Is envied even by the receiver;
'Tis now the cheap and frugal fashion
Rather to hide than own the obligation:
Nay, 'tis much worse than so;
It now an artifice does grow
Wrongs and injuries to do,
Lest men should think we owe. (*apud* Johnson)

Desde luego que la ejecución formal de los versos citados no satisface a Johnson, quien los califica de “prosa rimada”. No obstante, lo que más preocupa a Johnson por el momento es señalar cómo la reducción del tema —la persecución de sus pensamientos “to the last ramifications”— no se ajusta al formato pindárico: “It is hard to conceive that a man of the first rank in learning and wit, when he was dealing out such minute morality in such feeble diction, could imagine, either waking or dreaming,

that he imitated Pindar” (Johnson). Una idea tan enredada y, para Johnson, tan insignificante, quizá por innoble o por afectada, no tiene cabida en el contexto de la solemne exaltación de las virtudes del destinatario de la oda de Píndaro; una idea así, podemos suponer, desde la perspectiva del crítico, “by claiming dignity, becomes ridiculous”. Sin embargo, tanto Cowley en su “imitación” como Johnson en su crítica de ésta están siendo fieles a su propia lectura de Píndaro: Johnson quizá consideraba el fragmento citado prosaico en más de un sentido; no obstante Cowley, cuyo propósito era expresar de Píndaro “his way and manner of speaking”, en una nota introductoria a la oda en cuestión, nos advierte que “[t]he Ode (according to the constant custom of the Poet) consists more in Digressions, than in the main subject”.

Es necesario, no obstante, tener presente que las odas de Píndaro, más allá de estructurarse a partir de un conjunto conformado por una estrofa, una antistrofa y un epodo, “frequently appear incoherent in their brilliance of imagery, abrupt shifts in subject matter, and apparent disorder of form within the individual sections”, como explican Fogle y Fry, quienes, sin embargo, aclaran que la crítica moderna “has answered such objections, which date from the time of Pindar himself, by discerning dominating images, emotional relationships between subjects, and complex metrical organization. The tone of the odes is emotional, exalted, and intense” (971).⁷⁰ En otras palabras, la oda pindárica es una composición altamente compleja tanto en términos métricos como estilísticos y discursivos, lo cual tiende a suscitar respuestas interpretativas muy variadas. La discusión representada arriba entre Johnson y Cowley puede entenderse como un enfrentamiento entre el principio de *decorum* y lo que en un futuro será llamado organicismo; es decir, se puede ver como un enfrentamiento entre dos formas distintas de concebir la forma poética. De acuerdo con Susan J.

⁷⁰ Como se sabe, las odas de Píndaro fueron escritas para elogiar atletas victoriosos y se cantaban o recitaban en público. La estrofa y la antistrofa solían tener el mismo esquema a partir de distintas combinaciones métricas; el coro se desplazaba hacia un lado durante la estrofa y se desplazaba a su posición original durante la antistrofa; durante el epodo, que poseía un patrón métrico distinto al de la estrofa y antistrofa, el coro se mantenía inmóvil.

Wolfson, previo al siglo XVIII, la forma literaria se entendía en términos binarios como si poseyera una existencia independiente del contenido: “The binary entails a distinction between preexisting origin and material result, between determination and effect, between idea or feeling and its realization” (497). De acuerdo con esta concepción, tiene sentido que a ciertos temas o asuntos les correspondiera cierta forma y cierto estilo. Wolfson agrega que la teoría del lenguaje en siglos recientes “(and poetic practice well before) has been challenging these binaries, most forcefully with the notion of constitutive form—form as active producer [...] of meaning”, aunque, de acuerdo con la misma autora, la distinción entre una manera y otra de concebir la forma poética existía ya desde Platón, con su visión esencialista de ésta, y la forma “immanent, emergent, and coactive with its expressive materials”, según la veía Aristóteles (497).

Así pues, a Cowley se le atribuye la invención de la oda irregular y, de hecho, al hojear hoy en día antologías de literatura inglesa como la editada por Norton, es posible incluso encontrar en las notas elaboradas por los editores referencias al *género* de la “irregular ode”.⁷¹ La irregularidad de una oda, sin embargo, no afecta la diferenciación entre oda mayor y oda menor. Cuando se habla de la oda en la tradición poética en inglés, se suele mencionar “To Cary and Morison” (1640-1641) de Ben Jonson como el primer gran ejemplo de la llamada “Great Ode”, es decir, pindárica, y la “Horatian Ode upon Cromwell’s Return from Ireland” de Andrew Marvell como ejemplo de la “Lesser Ode” o al estilo de Horacio, la cual es “tranquil rather than intense, contemplative rather than brilliant, and intended for the reader in private” (Fogle y Fry 971). Asimismo, odas irregulares como la de John Dryden “To Mrs. Anne Killigrew” (1686) e “Intimations of Immortality” (1802-1804) de Wordsworth son consideradas del tipo mayor. Al observar estas posibilidades a través de por lo menos tres siglos, se puede concluir que la oda es un formato flexible, sin importar qué tan

⁷¹ Véase la nota introductoria a “Ode: Intimations of Immortality” de Wordsworth (188) y la nota biográfica de Coleridge en relación con “Dejection: an Ode” (362), *NAEL* vol. 2, 6ª ed.

demandante sea su ejecución en cualquiera de sus variantes. Es probable que esta flexibilidad derive en parte del hecho de que no era inusual que —como ejercicio escolar o personal o con el fin de publicarlas— los poetas tradujeran, entre diversos textos clásicos, odas de Píndaro, Horacio y las atribuidas a Anacreonte. Al traducir, los poetas debían encontrar, como plantea Cowley, una forma versal en inglés que se aproximara a su entendimiento del original, lo cual debió incentivar en varios casos la exploración métrica y rítmica. Lo anterior debe ayudar a dar cuenta de por qué —como apenas he alcanzado a insinuar aquí— la influencia de Píndaro y otros líricos clásicos se ha manifestado de formas tan diversas y decisivas en la poesía en lengua inglesa.

En la oda “To the Immortal Memory and Friendship of that Noble Pair, Sir Lucius Cary and Sir H. Morison”, Jonson presenta a la vez un alto control formal en cada verso y estrofa (*Turn*, *Counter-Turn* y *Stand*) y, por momentos, una considerable soltura expresiva y complejidad estilística. Como ejemplo de ello, veamos un par de estrofas:

The Counter-Turn

Call, noble Lucius, then for wine,
 And let thy looks with gladness shine:
 Accept this garland, plant it on thy head,
 And think, nay, know, thy Morison's not dead.
 He leaped the present age,
 Possessed with holy rage,
 To see that bright eternal day,
 Of which we priests and poets say
 Such truths as we expect for happy men,
 And there he lives with memory: and Ben

The Stand

Jonson, who sung this of him ere he went
 Himself to rest,
 Or taste a part of that full joy he meant
 To have expressed
 In this bright asterism;
 Where it were friendship's schism

(Were not his Lucius long with us to tarry)
 To separate these twi-
 Lights, the Dioscuri,
 And keep the one half from his Harry.
 But fate doth so alternate the design,
 Whilst that in heaven, this light on earth must shine. (75-96)⁷²

Aquí es pertinente recordar la noción de contrapunto según la describe Hartman en relación con *Paradise Lost*, el cual explota la no coincidencia de unidad sintáctica con la unidad versal, la ruptura de esa expectativa para producir efectos de sentido. En este epodo, Jonson juega con el *conceit* de una constelación (“asterism”), específicamente la de Géminis, a la que pertenecen las estrellas Cástor y Pólux, que en la mitología griega eran hijos mellizos de Zeus, los Dioscuros. Entre los versos 71 y 72, el autor aprovecha el corte de verso para dividir la palabra “lights” del prefijo “twi-”, doble, para acentuar la “paradoja” de que pese a estar separados por la muerte de uno de ellos, la amistad de Morison y Cary, que es inmortal, los mantendrá por siempre juntos;⁷³ asimismo, “twi-” se convierte en rima, figura que “hermana” dos palabras mediante su sonido, de “Dioscuri”. La intención básica de este juego formal es hasta cierto punto obvia, aunque no por ello menos ingeniosa, si bien, como se ha dicho de la ruptura deliberada de la esticomitia en el verso libre, ésta genera usualmente un efecto visual más que uno sonoro (Hartman 73-74). Lo anterior se ha señalado en muchas ocasiones a manera de crítica, pero ya en Jonson es evidente que los poetas, al menos desde el Renacimiento, escriben sus composiciones para ser leídas en papel y no solamente para ser recitadas en público, tendencia que se ha ido incrementando con los siglos. La división del nombre del poeta entre el final de una estrofa y el comienzo de otra es mucho más ambigua en su intención. Uno de los primeros efectos producidos es que el nombre de Ben Jonson adquiere más notoriedad que los nombres de

72 Todas las citas de este poema provienen de la versión incluida en la *NAEL* vol. 1, 6ª ed., 1235-1238.

73 El vocablo inglés *twilight* (crepúsculo) está constituido por los mismos morfema y lexema que la palabra que emplea Jonson aquí con otro sentido. En el caso de *twilight* (crepúsculo): “Exact connotation of *twi-* in this word is unclear, but it appears to refer to ‘half’ light”. (“twilight”. *Online Etymology Dictionary*. Douglas Harper, Historian. 21 ene 2016 <Dictionary.com <http://dictionary.reference.com/browse/twilight>>.

Lucius Cary y Henry Morison, además de que la idea expresada alrededor de esos versos es que Morison es ahora habitante de una eternidad descrita “fielmente por sacerdotes y poetas” y que es el destino de los “hombres felices”; Morison vive en dicho lugar “with memory”, que puede ser entendido como todo aquello que es memorable, que se ha hecho inmortal en la memoria de la gente. Aunque la sintaxis no es del todo clara, Ben Jonson se ubica a sí mismo a futuro en el mismo territorio de lo eterno y lo memorable junto con Morison, y es desde ahí, desde ese futuro imaginado con completa certeza, que el poeta “recuerda” el haber cantado en tiempo pasado en ocasión de la muerte de su amigo: “who *sung* this of him, ere he *went* / Himself to rest” (85-86, mis cursivas). Otra posible lectura es que el poeta se siente destrozado por la muerte del joven Morison; de ahí que la proyección visual de sí mismo a través de su nombre quede partida a la mitad. No obstante, lo anterior no corresponde del todo con el *pathos* del poema.⁷⁴ El tono predominante no es de sufrimiento o desconsuelo; sin duda el poeta expresa cierta melancolía, pero más claramente la oda busca enaltecer la memoria de Morison y expresar el duelo por la muerte de éste en un lenguaje poético conmovido aunque solemne. Más en consonancia con el poema, me parece que Jonson le está cantando a la inmortalidad, incluyendo la suya: así como la muerte ha separado a los dos jóvenes amigos Cary y Morison (“these twi- / Lights”), la muerte algún día alcanzará a “Ben // Jonson”, quien sin embargo “vivirá” en la memoria de futuras generaciones, como, de hecho, lo hace.⁷⁵

En estos versos podemos apreciar un alto grado de sofisticación retórica: la metáfora continuada de la inmortalidad y las constelaciones aporta cohesión; la contundencia sonora y conceptual de los versos en conjunto compensa el efecto un tanto atropellado de los

74 Tampoco corresponde con la imagen de Jonson que se ha popularizado a través de los siglos. Conviene recordar que Jonson escribió, por ejemplo, al menos dos odas a sí mismo, “Ode to Himself (‘Come leave the loathéd stage’)” y “An Ode to Himself”, en las que se defiende virulentamente de los ataques de sus contemporáneos y exalta sus propios talentos.

75 “Many readers are struck with how [Jonson] separates his own name across the boundaries of third counterturn and stand; just beyond that is something that Marianne Moore might have—in fact, has—done” (Kirby-Smith 84).

encabalgamientos; y los guiños metapoéticos dejan constancia clara del autor y su virtuosismo. Ya señalé cómo, para Attridge, la introducción de patrones silábico-acentuales, como lo demuestra el *blank verse*, se presta para desarrollar un discurso poético cercano a procesos de pensamiento subjetivos. También ya hice referencia a cómo de forma paralela al desarrollo del pentámetro yámbico, la oda tuvo un periodo de evolución a partir del Renacimiento. Para Beyers es la oda irregular la que más claramente antecede al verso libre, pero incluso en este ejemplo de oda regular podemos ver un precursor de las formas libres. La regularidad de esta oda depende casi enteramente de la voluntad del poeta, y si bien no podemos decir que se ajuste como el pentámetro yámbico a procesos de pensamiento, sí podemos decir que se presta para que el poeta explore los ritmos de cada unidad estrófica (como ya señalé, las estrofas corresponden a distintos “movimientos”) en relación con los diferentes tonos que va asumiendo la voz poética, con los estados emocionales por los que transita y con el proceso argumentativo de las virtudes morales que el poema exalta. En otras palabras, una oda como ésta es, en parte, una forma de contemplación y autocontemplación estética.

Como se verá más adelante, cuando poetas y críticos hablan del verso libre, una buena cantidad de ellos suele recalcar cómo éste toma forma a partir de los ritmos e impulsos internos — mentales, emotivos, corporales, el énfasis varía— de cada autor. La entrada correspondiente a “Free Verse” en la primera edición de la *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, de 1965, fue escrita ni más ni menos que por William Carlos Williams, y en ella el poeta nos dice: “In [free verse] the measure has been loosened to give more play to vocabulary and syntax—hence to the mind in its excursions” (289). Es decir, en su opinión, el verso libre puede adaptarse a procesos mentales íntimos e impredecibles. Tres décadas después, en *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, de 1993, Wesling y Bollobás, a cargo de la nueva entrada sobre “Free Verse”, apuntan que el verso libre “claims and thematizes a proximity to lived experience. It does this by trying to replicate,

project, or represent perceptual, cognitive, emotional, and imaginative processes”, aunque añaden algo que me parece de suma importancia: “Lived experience and replicated process are unreachable goals, but nevertheless this ethos is what continues to draw writers and readers to [free verse]” (427). En ambos casos se sobreentiende que lo que establece la extensión y estructura rítmica de cada verso es algo así como el “pulso”, palabra estrechamente vinculada con ritmos naturales y que sugiere un ideal de precisión no cuantificable en la ejecución de ciertas labores, de cada autor. En la más reciente edición (2012) de la enciclopedia editada por Princeton, G. Burns Cooper, responsable de la nueva entrada correspondiente al tema, señala que el verso libre está conformado por “poet-determined lines” (522), frase que puede llegar a parecer un abuso de lenguaje técnico dentro del campo de la teoría literaria para expresar que el corte de verso en la práctica del versolibrismo no responde a patrones fijos, sino que los “determina” el poeta.⁷⁶ Lo que me interesa destacar aquí es que si es posible hablar, en términos generales, de una poética del verso libre, ésta parece contemplar que la “medida” del verso responde a la sensibilidad de poeta: al pulso, respiración, respuesta, lo que Wesling llama el principio “fisiológico” de versificación (*Scissors* 32) y que para Finch es un aspecto tan fundamental de la poesía como el contexto cultural de la misma, los cuales establecen “mysterious connections” (12).⁷⁷ También dicha poética respondería a procesos mentales, el temperamento, “personalidad”, ritmos de pensamiento o genio artístico del autor en su tratamiento de cada tema o, en palabras de Hartman, el autor va descubriendo la forma del poema al escribirlo.⁷⁸

Ahora bien, es necesario aclarar que cuando digo que el verso libre es una forma fuertemente asociada con un principio de subjetividad, no me refiero únicamente a que, como en el caso de Whitman, ha sido el vehículo para una expresión casi autobiográfica o, al menos, aparentemente

⁷⁶ Cooper es autor de un libro titulado *Mysterious Music: Rhythm and Free Verse* (1998), el cual se presenta como un estudio de las cualidades musicales del verso libre desde un análisis del ritmo con base en un enfoque lingüístico.

⁷⁷ Véase cita en p. 38*.

⁷⁸ Volveré a este punto un poco más adelante.

autobiográfica, sino que su arbitrariedad e impredecibilidad proyectan los efectos de una subjetividad creadora. Éste es, en mi opinión, el principio estético, compositivo y operacional del verso libre (como la aparente objetividad lo es de ciertas expresiones teatrales o narrativas). No es difícil ver por qué la oda se ha pensado como una forma antecesora del verso libre, pues ésta nos remite directamente a la lírica clásica, el modelo de la expresión subjetiva en la literatura occidental. Tampoco es coincidencia que tanto en el desarrollo de la oda como en el surgimiento del Romanticismo, la presencia de las ideas de Longino sea tan notoria, pues éste pone en el centro de su propuesta la noción de genio —visto como una fuerza interna que posee el autor— y el proceso de creación, particularmente cuando las emociones intervienen de forma definitoria. En su lectura de Longino, Abrams resalta que

Of the five sources of the sublime, the first two—‘the power of forming great conceptions’ and ‘vehement and inspired passion’—are largely a matter of innate genius, as opposed to the other three—figurative language, noble diction, and elevated composition—which are more the result of art. Of these five, the native and instinctive elements play the greater part; and, if it must come to a choice, the grand, if flawed, products of natural genius must be preferred to that impeccable mediocrity which can be achieved by art alone. [...] A conspicuous tendency of Longinus, therefore, is to move from the quality of a work to its genesis in the powers and state of mind, the thought and emotions, of its author. (73)

La visión de que el verso libre es, ante todo, una forma poética marcadamente personal ha sido una constante en la definición de ésta, si bien dicha visión será problematizada durante el modernismo bajo la influencia de Eliot, como veremos en el siguiente apartado.⁷⁹ Asimismo, el énfasis dado a la génesis del poema y a la idea de genio que impone sus propias reglas de composición, tal como lo destaca Abrams en esta cita, son claros precedentes del organicismo que servirá de plataforma

⁷⁹ Incluso ya Emerson delimita el involucramiento del poeta en el proceso de creación: “whenever we are so finely organized that we can penetrate into that region where the air is music, we hear those primal warblings, and attempt to write them down, but we lose ever and anon a word, or a verse, and substitute something of our own, and thus miswrite the poem” (“The Poet” 297), con lo cual comienza a sugerirse ya la diferencia entre el poeta en su compenetración con la naturaleza (que para el modernismo será el poeta decantándose en su arte) y el individuo.

conceptual para el desarrollo de la poética romántica y, más adelante, del verso libre.

Para Frye, por su parte, el movimiento del verso en la epopeya al verso en la formas actuales es entendido como un gradual proceso de *lirización* de éste, de la liberación del ritmo distintivo de la lírica (272). Dicha liberación cobra singular fuerza en el Romanticismo y en su definición del mimetismo lírico: “The lyric is an internal mimesis of sound and imagery, and stands opposite the external mimesis” (250) coincide en términos generales con la visión de la lírica romántica expuesta en *The Mirror and the Lamp*. Culler, por su parte, en *Theory of the Lyric* subraya que la lírica sólo alcanzó plena autoridad como género una vez que reveló su mimetismo (la percibida ausencia del cual, en el pasado, la había relegado a un lugar secundario en relación con la epopeya y el arte dramático): “Lyric was finally made one of three fundamental genres during the romantic period, when a more vigorous and highly developed conception of the individual subject made it possible to conceive of lyric as mimetic: an imitation of the experience of the subject” (pos 128). Más aun, la lirización ya manifiesta en el Romanticismo se seguirá desarrollando: “The most admired and advanced poets of the twentieth century are chiefly those who have most fully mastered the elusive, meditative, resonant, centripetal word-magic of the emancipated lyrical rhythm. In the course of this development [...] rhythm has become more flexible, and has consequently moved from its Romantic basis in style to a new kind of subjectivized decorum” (Frye 273), y esta última frase, la del “*decorum* subjetivado”, me parece que resume de modo muy atinado lo que aquí intento proponer como poética del verso libre. También en este aspecto, Culler concuerda y señala que desde la perspectiva romántica: “The lyric poet absorbs into himself the external world and stamps it with inner consciousness, and the unity of the poem is provided by this subjectivity” (128).

Tomando en cuenta, como remarqué en el capítulo anterior, que con el Renacimiento comenzó a forjarse la subjetividad europea moderna en la exploración de las capacidades de la mente

y la técnica humanas, no extraña que un poeta como Jonson haya adoptado una forma lírica con posibilidades compositivas y expresivas como la oda. La libertad creativa, aunque dentro del virtuosismo formal, de Jonson en la “Oda a Cary y Morison” de algún modo presagia la libertad creativa que, más adelante, se verá en las composiciones de Cowley y que inaugurará la forma de la oda irregular en inglés. Durante el periodo de la Restauración y el siglo XVIII, la oda siguió presente en el panorama poético, pero recibió un tratamiento distinto. Una oda como la escrita por Dryden con motivo de la muerte de la poeta y pintora Anne Killigrew, fallecida a los veinticinco años de edad, es clasificada como irregular debido a que no sigue un patrón estrófico como la “Oda a Cary y Morison”; empero, los versos en ella, ya sean pentámetros, tetrámetros y algunos triámetros yámbicos, son notablemente regulares. Se le considera una oda mayor por el tono y el registro ceremoniosos y exaltados, si bien esta exaltación parece retóricamente calculada y no el resultado de una emoción desbordada al estilo de Cowley. Es incluso posible que el rechazo de Dryden a las ideas y prácticas de Cowley quede implícito en un par de versos de la primera estrofa (en la que el poeta se dirige al espíritu de Killigrew): “Hear then a mortal Muse thy praise rehearse, / In no ignoble verse” (16-17).⁸⁰

El tono en esta oda puede considerarse impersonal si por ello se entiende que el poeta no está expresando su propio sufrimiento ante la muerte de la joven artista, sino dándole voz a un lamento compartido por su círculo familiar y social a través de tópicos y referencias clásicos y cristianos reelaborados con agudeza, como cuando —en una alusión a la leyenda de Píndaro mismo, de quien se decía que había recibido una picadura de abeja en la boca, lo que explicaría la “dulzura” de sus versos — Dryden le dice a Killigrew: “And if no clustering swarm of bees / On thy sweet mouth distilled their golden dew, / It was that such vulgar miracles / Heaven had not leisure to renew” (50-53). Esta “impersonalidad” con respecto a la expresión de un sentimiento íntimo la encontramos también en la

80 Todas las citas de este poema provienen de la versión incluida en la *NAEL* vol. 1, 6ª ed., 1822-1826.

oda de Jonson, quien, no obstante, le da un giro un tanto más personal a su composición cuando proyecta una imagen de sí mismo como poeta que aspira a la inmortalidad de la fama literaria. En la oda de Dryden no encontramos ese tipo de autorreferencialidad, al menos no de manera explícita, aunque los juicios morales, poéticos e incluso políticos expuestos a lo largo del poema conjuran sin duda una voz autoral: “O Gracious God! How far have we / Profaned thy Heavenly gift of poesy! / Made prostitute and profligate the Muse, / Debased to each obscene and impious use” (56-59), comentario condenatorio sobre la poesía escrita en tiempos del poeta que él mismo asocia con la corrupción moral de su entorno: “O wretched we! why were we hurried down / This lubric and adulterate age” (62-63). Así pues, si en varios sentidos esta oda puede considerarse impersonal, en su libertad estrófica ya presagia —si bien aún existe mucha distancia— aquel “*decorum* subjetivado” que se anuncia en la oda romántica.

Ni durante el tiempo de Dryden ni durante las primeras décadas del siglo XVIII la oda sería tan popular como a partir de la década de 1740 (Cohen 203), cuando dicha forma tiene un resurgimiento entre los poetas a veces asociados con la poesía de la sensibilidad o con el grupo de los Graveyard Poets. En relación con el retorno a la oda, Ralph Cohen destaca que “[i]n one respect it arose as an answer to satirical poetry and its moralizing conclusions. In another the turn to the ode was to produce a poetry that while dealing with the association of ideas and feelings nevertheless possessed a unity” (206). Los poetas que recurrieron a la oda en este periodo buscaban una forma donde explorar el poder de la imaginación poética y a través de la cual incursionar en el ámbito estético y espiritual de lo sublime y la experiencia religiosa: “The odes of the 1740s are often poems about poetry and the poet. In his ‘Ode on the Poetical Character’ Collins connects the creation of poetry with God’s creation of the world (lines 23–40). ‘Fancy’ or ‘imagination’ creates a poetry that derives from the very sources of language and religious devotion” (207). Implícita en la idea anterior está la

tendencia de estos poetas por evocar en su poesía un mundo distinto al ordinario, un mundo que más bien pareciera coincidir con la visión íntima aunque artificiosa del poeta y a la que le corresponde un lenguaje poético igualmente distanciado del lenguaje ordinario (lo que será después motivo de crítica por parte de Wordsworth en su Prefacio a *Lyrical Ballads*): “As learned poets, Gray and Warton, Collins and Akenside continued the tradition which stated that the language of the ode was necessarily different from ordinary language. Since the greater ode was sometimes called the sublime ode, it is obvious that the language of sublimity was not the language of quotidian behavior and expression” (211). Sin embargo, por estas mismas fechas, la prosa novelística, de la que me ocupé en el capítulo anterior en relación con el prosaísmo de la modernidad, habría de adquirir prominencia; para mediados del siglo XVIII, “it was obvious that the publication of novels was encroaching upon, even reducing, the publication of poetry” (212). El lenguaje y los temas de la novela, con su énfasis en la vida ordinaria de personajes representativos de la sociedad de su tiempo, irán mermando la vigencia de un lenguaje literario deliberadamente artificial. Sabemos que con Cowley la oda había privilegiado la expresión de emociones arrebatadas por parte del poeta. Más adelante, con Gray, Collins y sus contemporáneos, la influencia de Horacio se hará aún más patente en el modo meditativo de sus odas (Beyers 75). Todo lo anterior anuncia ya el surgimiento de la oda romántica, con su marcada introspección, exploración emocional y descripciones subjetivas de la naturaleza y el mundo alrededor del poeta.

De entre los poetas activos durante la década de 1740, Abrams le presta particular atención a Edward Young, cuyo poema más famoso, *Night-Thoughts* (1742-1745), fuera una influencia reconocida explícitamente por Wordsworth (Abrams 62). De acuerdo con Abrams, Young es representativo de una transición que tuvo lugar a mediados del siglo XVIII en lo que respecta al concepto de originalidad como cualidad poética; el interés que dicho concepto tuvo para Young

queda evidenciado en la publicación de su ensayo *Conjectures on Original Composition* (1759). Abrams explica que entre los poetas de la Restauración y del llamado periodo Augusto, la originalidad era un valor literario bastante apreciado y, en gran parte, asociado al concepto de *wit*, el cual estaba ya presente en la literatura isabelina y había ido modificándose al paso de un siglo y medio. Para Johnson, cita Abrams, *wit* “is that ‘which is at once natural and new’ [...]. Originality, therefore, is excellent, provided it does not exclude its contrary [...]. Johnson may be said to locate the highest and rarest excellence in the representation of the individualized type, the circumstantially general, and the novel-familiar”, aunque de cada par le otorgue, no obstante, más valor al segundo aspecto (40). Recuérdese que una de las principales objeciones de Johnson a la poesía de Cowley fue, justamente, que: “he loses the grandeur of generality” (véase p. 122*). En cambio, “Young’s plea for originality, novelty, individuality, and ‘singulars’ is not qualified by reference to the need for contrary qualities” (Abrams 41).

Con todo, de Pope a Johnson y de éste a Young, Abrams reconoce un cambio en la manera de entender el concepto de originalidad que, aunque importante, es sólo de grado. Cuando se produce la variación de paradigma que Abrams describe en términos de una poesía que se entiende a sí misma como imitativa, tanto del mundo exterior como interior del poeta,⁸¹ y da paso a una poesía que se asume como expresiva, la idea de originalidad sufre un cambio cualitativo y se convierte en un atributo prácticamente inevitable: sin dejar aún de aspirar a la universalidad de ideas y sentimientos, el poeta romántico buscaría dicha universalidad en sus experiencias más íntimas, las cuales necesariamente habrían de plasmarse en expresiones poéticas distintivas y originales. Lo anterior queda sugerido en la famosa descripción hecha por Wordsworth del proceso creativo:

81 “When broadly defined, the concept of imitation was held to include not only the people and things of the visible world, but also sentiments and thoughts. Poets, as Joseph Warton wrote in 1756, imitate ‘objects material or animate, extraneous or internal’” (Abrams 39).

I have said that poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings: it takes its origin from emotion recollected in tranquillity: the emotion is contemplated till, by a species of reaction, the tranquillity gradually disappears, and an emotion, kindred to that which was before the subject of contemplation, is gradually produced, and does itself actually exist in the mind. In this mood successful composition generally begins... ("Preface" 151)

Este tipo de definiciones de la poesía nos remiten a la tendencia que Abrams asocia con la influencia de Longino y que, en parte, consiste en otorgarle tanta importancia a la génesis del poema y al proceso de creación como al resultado final. Así pues, de acuerdo con Wordsworth en esta cita, el acto de composición poética comienza con el recuerdo que se convierte en contemplación de un sentimiento hasta el punto en que un sentimiento, similar al original, cobra vida dentro del poeta y se transforma en poesía a través de un "desbordamiento espontáneo". De lo que Wordsworth nos habla aquí es de la espontaneidad como forma poética, de una espontaneidad que se da como respuesta a la exploración llevada a cabo por el poeta de sus propios sentimientos. Así pues, si la expresión de sentimientos y su correspondiente "espontaneidad formal" habían sido un aspecto considerado secundario o, incluso, no deseable dentro de la práctica poética en siglos anteriores y se habrían canalizado especialmente en la escritura de la oda, en la poesía romántica se vuelven definitorios. "In the typical neo-classic interpretation [...], the spontaneous surge of feeling in the poet was not held to be the indispensable originating condition of poetry". El poeta neoclásico, en cambio, "cultivates an appropriate state of feeling in himself, as one of various artful means to which he resorts for affecting his readers"; el poeta romántico, por su parte, asume que "feeling is the essence of poetry" y, con esto se produce "the reversal in emphasis and the replacement of artfulness by spontaneity" (Abrams 72).

La oda "Intimations of Immortality" se propone explorar una serie de procesos mentales y emocionales relacionados con una experiencia que Wordsworth planteó como potencialmente "universal": la intuición de que el alma humana es inmortal incluso antes del nacimiento del

individuo y de que durante la infancia aún es posible vislumbrar la inmortalidad propia y la existencia de un plano trascendental (“He beholds the light, and whence it flows” [69]). En una nota explicativa, Wordsworth nos deja ver cómo su círculo más inmediato de lectores recibieron el poema:

To that dream-like vividness and splendour which invest objects of sight in childhood, every one, I believe, if he would look back, could bear testimony, and I need not dwell upon it here: but having in the poem regarded it as presumptive evidence of a prior state of existence, I think it right to protest against a conclusion, which has given pain to some good and pious persons, that I meant to inculcate such a belief. (188)

Lo anterior puede sugerir que la manera en que se leía poesía seguía siendo en este punto (entre 1802 y 1804) similar a la de siglos anteriores; en un poema como *Essay on Man* (1733-1734) de Alexander Pope aún ahora asumimos que el poeta busca “inculcar” una convicción entre sus lectores. No es tal el caso de “Intimations of Immortality”. La idea de que el alma tiene una existencia previa a la del individuo no coincide con la doctrina cristiana ortodoxa; de ahí la resistencia que los lectores, “good and pious persons”, pudieron experimentar ante el poema. Lo que aduce Wordsworth en esta nota es que la idea tiene un precedente en Platón y en otras culturas, y que él la está empleando a manera de lo que en un vocabulario crítico de nuestro tiempo llamaríamos pretexto o principio de fabulación poético.

La justificación, pues, que Wordsworth enarbola para hacer uso de una noción tan controvertida es múltiple. Dicha noción es tan “universal” que rebasa la autoridad de las creencias religiosas vigentes de su sociedad y su tiempo, además de que no la expone como un postulado ni con el fin de instruir moralmente, sino como un recurso poético: “I took hold of the notion of pre-existence as having sufficient foundation in humanity for authorising me to make for my purpose the best use of it I could as a Poet” (188). No obstante, incluso antes de apelar a la universalidad del tema o motivo central de su poema, el autor nos remite a los sentimientos y experiencias personales que dieron origen a la composición: “To the attentive and competent reader the whole sufficiently

explains itself; but there may be no harm in adverting here to particular feelings or *experiences* of my own mind on which the structure of the poem partly rests” (187); no sólo eso, sino que, de acuerdo con el testimonio de Wordsworth, dichos procesos internos en gran medida determinaron la *estructura* de la oda.⁸² Es cierto que la idea de la preexistencia del alma tiene antecedentes en diferentes sistemas filosóficos y religiosos; también es cierto que esta oda de Wordsworth está conformada por una retórica decididamente subjetiva: el título completo no sólo incluye la palabra “intimations” (presentimientos), sino la frase “recollections from early childhood”. Cada una de las once estrofas que la componen es una variación, profundización o amplificación de la primera estrofa, que da cuenta de un recuerdo no fáctico, sino de una intuición o aprehensión casi mística:

There was a time when meadow, grove, and stream,
The earth, and every common sight,
 To me did seem
 Apparelled in celestial light,
The glory and the freshness of a dream.
It is not now as it hath been of yore;—
 Turn wheresoe’er I may,
 By night or day,
The things which I have seen I now can see no more. (1-9)⁸³

Vale la pena señalar que en esta primera estrofa el poeta no se dirige a nada ni nadie, algo inusual en una oda; el poeta se limita a “decir”, lo cual sin duda afecta el tono, remarcando la subjetividad e introspección del discurso.⁸⁴ A lo anterior podemos agregar la rima de “seem” y “dream” (versos 3 y 5), palabras que remiten a lo perceptual y psíquico.

82 Cuando Wordsworth usa la palabra “structure” parece referirse a la forma del poema, pero, además, al proceso mismo de composición. Lo anterior queda claro, me parece, en un pasaje del Prefacio a *Lyrical Ballads*: “I will here adduce a short composition of Gray, who was at the head of those who, by their reasonings, have attempted to widen the space of separation betwixt Prose and Metrical composition, and was more than any other man curiously elaborate in the structure of his own poetic diction” (146). En este enunciado podríamos sustituir la palabra “structure” por “construction” o “composition”.

83 Todas las citas de este poema provienen de la versión incluida en la *NAEL* vol. 2, 6ª ed., 187-193.

84 Sólo hasta el final de la tercera estrofa se da un primer apóstrofe: “Thou Child of Joy” (34), seguido por otros en las estrofas cuatro: “Ye blessed Creatures” (36), ocho: “Thou best Philosopher” (110), diez: “ye Birds” (168) y once: “ye Mountains, Meadows, Hills, and Groves” (187).

Estrictamente hablando, esta oda es catalogada como irregular por las mismas razones que la de Dryden “To Mrs. Killigrew”. Incluso podemos reconocer la prevalencia del pentámetro yámbico: los versos uno, cinco y seis son pentámetros yámbicos tradicionales. Si obviamos la rima y cambiamos el corte de verso, los versos dos, tres y cuatro: “The earth, and every common sight, / To me did seem / Apparelled in celestial light”, formarían también dos pentámetros yámbicos: “The **earth**, and **every common sight**, to **me** / did **seem** apparelled in **celestial light**”;⁸⁵ algo similar podemos hacer con los versos siete y ocho, “Turn wheresoe’er I may, / By night or day”, que juntos conformarían un pentámetro yámbico: “**Turn** wheresoe’er I **may**, by **night** or **day**”. De este modo, la primera estrofa podría fácilmente reescribirse en *blank verse*, excepto, claro por el noveno verso, que es un hexámetro. Hasta este punto, la irregularidad de esta oda sí es un tanto más prominente que la que exhibe la oda de Dryden, pero no mucho más. Al respecto, conviene revisar la segunda estrofa:

The Rainbow comes and goes,
And lovely is the Rose,
The Moon doth with delight
Look round her when the heavens are bare,
Waters on a starry night
Are beautiful and fair;
The sunshine is a glorious birth;
But yet I know, where’er I go,
That there hath past away a glory from the earth. (10-18)

Aquí el carácter subyacente del pentámetro yámbico se diluye. En cambio, podemos apreciar una deliberada evasión del mismo, pues no encontramos ni uno sólo originalmente. El verso diecisiete es el único que no rima dentro de la estrofa: “But yet I know, where’er I go”, aunque presenta una notoria rima interna (“know” y “go”); no obstante, este mismo verso pudo haber incorporado las primeras dos palabras del siguiente verso y quedar de la siguiente manera: “But **yet I know**, where’er I **go**, that **there** / Hath **past away a glory** from the **earth**” (17-18), lo cual resultaría en dos

⁸⁵ El subrayado indica un acento secundario.

pentámetros yámbicos y ningún verso en la estrofa quedaría sin rimar, pues “there” rimaría perfectamente con “bare” (13) y “fair” (15).

Ante esta evidencia, es posible con cierta seguridad decir que más importante que la regularidad es la espontaneidad o “*decorum* subjetivado” en estos versos de Wordsworth. O bien, con base en Culler, se puede afirmar que parte de la unidad de este poema —que varía en su versificación y enfoque de una sección a otra— provendría de la singularidad y solidez de la conciencia reguladora de su forma (véase cita de Culler en p. 131*). Es notorio también que en lo que respecta al corte de verso parece imperar la unidad gramatical y, en consecuencia, vemos pocos encabalgamientos; en este sentido, me parece que Wordsworth hace aquí justicia a un aspecto de la poética que proclama en su Prefacio: “And it would be a most easy task to prove [...], that not only the language of a large portion of every good poem [...] must necessarily, except with reference to the metre, in no respect differ from that of good prose” (146). En otras palabras, encontramos aquí un equilibrio en lo que respecta al lenguaje gramaticalmente organizado de la prosa y el lenguaje musicalmente organizado del metro, es decir, un metro no “poético” en términos de la convención. A lo largo de lo que resta de la oda, las variaciones métricas y patrones de rima son también interesantes e irregulares.⁸⁶ El pentámetro yámbico vuelve a predominar en algunos pasajes, especialmente en la octava estrofa, que es más filosófica que subjetiva, y en la última estrofa, que presenta un equilibrio de especulación metafísica y reflexión personal. Por último, en la tercera estrofa salta a la vista una imagen que en su ambigüedad se distancia de la poesía de la Restauración y del periodo Augusto, nos remite a la poesía renacentista de poetas como Jonson y presagia, aunque de forma sutil, las imágenes y metáforas personales e, incluso, crípticas del modernismo: “The winds come to me from the fields of sleep” (28).⁸⁷

86 En lo que respecta a las rimas, resulta muy interesante el penúltimo verso de la décima estrofa: “In the faith that looks through death” (185); “death”, sugerentemente, no rima aquí con ninguna otra palabra, excepto por la “media rima” interna con la palabra “faith”.

87 Los editores de la antología Norton señalan que las interpretaciones de este verso han sido varias. “Of the

Así pues, si bien por un lado los románticos no descartaron las normas métricas básicas, sí favorecieron una mayor variedad prosódica, lo que habría suscitado, junto con un cambio en la sensibilidad y el temperamento artístico de la época, una continuación del interés en la oda y un tratamiento de la misma distinto al llevado a cabo por los poetas de la década de 1740 y poetas previos a ellos.⁸⁸ En “Intimations of Immortality” es posible constatar la “espontaneidad formal” a la que Wordsworth aludiera. En lo que respecta al resto de su obra, dicha espontaneidad también se ve ejemplificada en su elección de un vocabulario alejado de lo que en décadas anteriores se consideraba “poético” y en su uso del soneto y de estrofas reminiscentes de la balada, como en los Lucy Poems. De acuerdo con Cohen, durante la segunda mitad del XVIII, “there existed a popular poetry that consisted of lesser odes of ballads, songs, hymns, and psalms. This poetry was also involved in a turn, in the expression of the personal feelings of the poet within conventional kinds”, además de que “the sonnet was recuperated after being rejected for half a century” (221).⁸⁹ De este modo, la confluencia de géneros que comienza a producirse previo al surgimiento de la poesía romántica — “[t]he special language of the ode became mixed with the ordinary language of prose. [...] The poet, prophet, bard of the great ode, the heroic figure, was joined by a speaker in the lesser odes often troubled, awed, or overwhelmed by thoughts and dreams of the surrounding life” (Cohen 221)— parece ir preparando el terreno para una poesía que girará en torno a la expresión de la experiencia del individuo en el mundo, sus percepciones, sus respuestas emocionales y sus meditaciones. En otras palabras, la

many suggested interpretations, the simplest is ‘from the fields where they were sleeping’”, en la que “they” refiere a “winds”. El argumento para lo anterior es que “Wordsworth often associated a rising wind with the revival of spirit and of poetic inspiration (see, e. g., the opening passage of *The Prelude* [...])” (véase nota 4, p. 189). Sin embargo, ya en la primera estrofa, el poeta nos habló de “The glory and the freshness of a dream” (5), lo cual puede sugerir otras interpretaciones para la frase en cuestión: “the fields of sleep”.

88 Además de “Intimations of Immortality”, algunos de los poemas canónicos del Romanticismo inglés son también odas: “Dejection: an Ode” de Coleridge, “Ode to the West Wind” de Shelley y las muy famosas odas de Keats, entre otras.

89 El uso de las formas del himno y la balada con un giro personal será distintivo de la poesía de Dickinson.

mezcla de géneros y distintos tipos de composiciones poéticas con base en sus posibilidades expresivas son un síntoma ya de la visión organicista de la poesía, incluyendo la noción de genio poético y su manejo instintivo de la forma.

En su *Biographia Literaria*, Coleridge se refiere al genio como una cualidad del individuo — incluso como una cualidad de las distintas lenguas, lo que exhibe la influencia de Herder—, y en el caso particular del genio poético, describe éste ambigualmente como una cualidad del poeta y de la poesía misma: “What is poetry?—is so nearly the same question with, what is a poet?—that the answer to the one is involved in the solution of the other. For it is a distinction resulting from the poetic genius itself, which sustains and modifies the images, thoughts, and emotions of the poet’s own mind” (Cap. XIV). Como ya señalé, entre las razones por las que a Longino suele considerársele un precursor importante del Romanticismo destaca su descripción del concepto de genio. Específicamente, para este autor el genio literario es condición para lo sublime o la elevación del lenguaje: “la corrección depende del arte, mientras que lo elevado [...] depende del genio natural” (XXXVI.4). Es así que el muy famoso tratado *De lo sublime* anuncia la concepción organicista de la poesía, pues, en última instancia, la forma poética depende no decisivamente de las reglas, normas y patrones, sino de la sensibilidad e instinto poético, el genio, del autor. Con respecto al organicismo, Hartman comenta que “Coleridge (quoting Schlegel) introduced the term to define comprehensively all poetic form. It implied both the unity of form (in the sense of structure) with content, and a theory of the genesis of poems” (86). Esta forma de comprender la creación poética, no sólo del presente sino también la de otros periodos históricos y ciertos autores en particular —el ejemplo más notorio en el caso de Coleridge sería Shakespeare—, habría de influir de modo determinante en el cuestionamiento de las formas poéticas recibidas. Como lo expresa Hartman, “[f]rom the beginning, the ‘organic’ theory carried with it the seeds of prosodic change” (87). Para los poetas románticos y,

especialmente para sus sucesores, encontrar la forma que le correspondiera inequívocamente a cada poema sería, pues, una muestra de su autenticidad y su genio. Hartman nos ofrece un recuento de lo que él considera las obras románticas que evidencian esta búsqueda: “Christabel” de Coleridge y su empleo de un metro acentual, “Ode to a Nightingale” de Keats y su invención de estrofas, “The Eve of St. Agnes” de Keats y “Childe Harold” de Byron y su reformulación de la estrofa espenseriana, hasta llegar a Hopkins y Browning “who loosened the iambic line toward its accentual and syllabic poles, respectively” (88). Beyers, por su parte, va un poco más lejos y asevera que “the fact is that the Romantics by and large did not consider meter itself organic” (48). Desde su punto de vista, tanto el desarrollo de la oda irregular como el empleo de versos cortos basados en unidades gramaticales sin un metro reconocible —como se aprecia en algunas secciones de *Prometheus Unbound*—, ambos imitaciones de formas y ritmos clásicos, “led to the freer aesthetic that led to free verse” (161).

Tras la primera generación de románticos, no sólo Tennyson, Browning, Arnold o Hopkins fueron adeptos a esta “freer aesthetic”: “a good many irregular poems appeared in nineteenth-century literary magazines” (Beyers 83). En el caso de Hopkins, pese a que sus poemas no fueron publicados sino hasta 1918 y de forma póstuma por su amigo y también poeta Robert Bridges, ya desde “1876, Hopkins was experimenting with a type of meter that he called *sprung rhythm*, consciously derived from earlier English [Renaissance drama] poetry that counted the stresses and not the number of syllables, but also strongly influenced by Hopkins’s sense of syllable weight, derived from his classical studies” (Duffell, “Advent” 191). En lo que corresponde a Bridges y al poeta veinte años menor que él, Yeats, el metro empleado por ellos es, según Duffell, “transitional between that of Swinburne’s verse and that of the verse composed by Eliot and Pound [...]. This transition begins with a loosening of the iamb, a desire on the poet’s part to introduce more rhythmic variety into canonical meters” (“Advent” 193). Ahora bien, para Hartman esta variabilidad en el uso de los

metros y las formas poéticas sólo representaría una faceta de la “renovación prosódica” que aconteció a lo largo del siglo XIX y que culminaría en una de las variantes de verso libre del XX, aquella representada por Eliot y que continuamente evoca formas métricas tradicionales (lo que, como veremos más adelante, suele llamarse “haunted verse”, pues no se despoja de los “fantasmas” del metro). Así pues, para Hartman ésta es sólo una de dos tendencias: “The impulse toward prosodic renewal manifested itself’ a todo lo largo del siglo XIX:

But this renewal followed two patterns. Browning (and Victorian England’s metrical virtuosi, Tennyson and Swinburne, and for that matter, Hopkins) chose a different way from Whitman. The poet could loosen accentual-syllabic meter, increase its flexibility, even eliminate one of its elements and refresh his rhythms by returning to the old accentual meter. Or he could abandon meter entirely, in favor of still older principles of verbal order. (136-137)

Con esto último, Hartman se refiere a los ritmos no estrictamente métricos del Antiguo Testamento, una influencia casi universalmente reconocida en la poesía de Whitman. Más adelante, aunque entre líneas admite la autocomplacencia en designar de este modo las dos tendencias en el desarrollo de la irregularidad métrica, el estadounidense Hartman nos dice: “If we remember that the distinction is more convenient than precise, we might call these the British and American ways of revitalizing prosody and poetry” (137).

Hay quienes, de hecho, hablan de cómo la tradición poética inglesa en *blank verse* les resulta en mayor medida ajena que propia a los poetas estadounidenses: “It has been claimed that pentameter is not a contemporary, or not an American, measure” (Pinsky 104). Cabe recordar, por cierto, cómo Pound en su madurez escribe: “to break the pentameter, that was the first heave” (Canto LXXXI) y es famoso que en uno de los borradores de *The Waste Land*, Pound introdujo la anotación “too penty” para advertir a Eliot de la presencia excesiva de una tendencia hacia el pentámetro yámbico. Por estos motivos, entre otros, Finch considera que “[f]or American poets in general, Longfellow’s hexameters

and Whitman's triple rhythms were crucial in establishing a new freedom of resources, an enlarged metrical vocabulary", un vocabulario que constituyera "a metrical alternative to the prevailing iambic meter" (36). Es precisamente con Whitman que, en opinión de muchos críticos e historiadores, el verso libre —distinto al "haunted verse" de Eliot o al *vers libéré* de los franceses— propiamente comienza. En 1846, sobre la composición de su poema "The Raven", Poe se aventuraría a decir: "My first object [...] was originality. The extent to which this has been neglected, in versification, is one of the most unaccountable things in the world. Admitting that there is little possibility of variety in mere *rhythm*, it is still clear that the possible varieties of metre and stanza are absolutely infinite" (725). Empero, menos de diez años después, en 1855, aparecería la primera edición de *Leaves of Grass*, obra sobre la que podemos decir con certeza que encontró variedad en la "mera" exploración rítmica. "Whitman brought back into poetry strong stress at unpredictable places, grammatical emphasis and parallelism, anaphora, and long lines. His oral-derived form is expansive, asymmetrical, mixing dialects and modes, and above all, personal" (Wesling y Bollobás 425). En esta breve descripción del verso de Whitman se destacan los rasgos más comúnmente asociados con él: el paralelismo gramático a la usanza de la Biblia, su oralidad (que Duffell relacionará con los sermones y las liturgias religiosas),⁹⁰ su expresión exaltada que lo lleva a la expansión discursiva y a la extensión del verso y, desde luego, su marcada subjetividad y autoconsciencia como poeta, que lo llevara a decir en la primera edición de su poesía: "I sound my barbaric yawp over the roofs of the world".

El organicismo de Whitman, como señalé al final del capítulo anterior, está en gran medida basado en las ideas de Emerson sobre la poesía, las cuales son inseparables de su concepción idealista del mundo. En "The Poet" (1844), Emerson dice:

For it is not metres, but a metre-making argument, that makes a poem,—a thought so

⁹⁰ "[R]hythmic liturgical prose had been influential before in moulding English meter, and in Whitman's case it led him to revert to a mode of versifying" como la que encontramos en el Viejo Testamento (Duffell, "Advent" 189).

passionate and alive, that, like the spirit of a plant or an animal, it has an architecture of its own, and adorns nature with a new thing. The thought and the form are equal in the order of time, but in the order of genesis the thought is prior to the form. The poet has a new thought: he has a whole new experience to unfold; he will tell us how it was with him (297).

Emerson da a entender aquí que, en términos estéticos, idea y forma son simultáneos, pero en lo que respecta a un orden metafísico, la idea siempre antecederá a la forma: “if any phenomenon remains brute and dark, it is that the corresponding faculty in the observer is not yet active” (299). También vale la pena señalar que la poética de Emerson, al igual que la de Wordsworth, considera que la experiencia del poeta en el mundo debe ser, tanto externa como internamente, rica y agudamente receptiva, pues el proceso creativo tiene su origen en dicha experiencia. Así como los objetos del mundo “traducen” las ideas existentes en el plano trascendental, así el poeta, a su vez, es el “intérprete” de su “conversación con la naturaleza” (“The Poet” 296): “We know that the secret of the world is profound, but who or what shall be our interpreter, we know not. [...] Of course, the value of genius to us is in the veracity of its report” (298). En este punto vemos que el organicismo romántico, especialmente en la formulación emersoniana, parece supeditar la forma al contenido del poema. No obstante, lo anterior requiere ciertos matices.

Emerson comienza su ensayo denunciando un malentendido o una falta de debida atención a la noción de forma: “There is no doctrine of forms in our philosophy” (295), y más adelante criticará tanto a los teólogos como a los místicos por ignorar la importancia de las formas en favor de las ideas. Para Emerson, las formas —y aquí es muy notoria la influencia del pensamiento romántico alemán— son expresivas de la vida en el universo; el poeta “following with his eyes the life, uses the forms which express that life, and so his speech flows with the flowing of nature” (301). El propósito de Emerson, entonces, es llevar a cabo un replanteamiento de la idea de forma, la cual no se reduce a un manejo competente de los recursos poéticos. La naturaleza y las creaciones humanas son en sí

mismas formas expresivas de una verdad ulterior. La labor del poeta es discernir aspectos de esa verdad a través de las formas en que ésta se expresa y descubrir también la forma que en términos poéticos le corresponde, pues todo “has an architecture of its own”. De igual modo, así como Emerson expande la idea de forma poética con respecto a modelos anteriores, es evidente que para él lo que complementa a la forma no es simple contenido; al hablar de la idea, Emerson tiene en mente la experiencia misma por medio de la cual el poeta accede a los secretos del universo.

Hartman propone llamar “discovered form” a la forma según se desprende de la visión organicista de la poesía: “‘Discovered form’ is not a form but a way of thinking about poetic forms. It presents form not as product but as process” (86). Esta idea de la “forma descubierta” tiene sentido ya en conexión con los planteamientos de Emerson y tendrá aún más sentido cuando se la piense directamente en relación con el verso libre. Whitman expresará su propia filiación organicista una y otra vez en sus poemas; ya en algún momento hice referencia a cómo el motivo de las hojas de pasto en la poesía de Whitman es sintomático de ello (véanse pp. 105-106*). También en su prosa, Whitman expondrá su organicismo, como en el siguiente pasaje de *Democratic Vistas* que contiene claros ecos de Emerson —aunque aquí la idea y la forma son más claramente interdependientes— y el distintivo tono de Whitman: “The spirit and the form are one, and depend far more on association, identity and place, than is supposed. Subtly interwoven with the materiality and personality of a land, a race—Teuton, Turk, Californian, or what not—there is always something—I can hardly tell what it is—history but describes the results of it—it is the same as the untellable look of some human faces” (245). A su vez, Emerson habrá de reconocer y elogiar el organicismo de la poesía de Whitman, cuando le escribe a éste que en *Leaves of Grass* encontró “the courage of *treatment*, which so delights us, & which large perception only can inspire” (“Letter” 348).

Quizás, en efecto, la fuerte identificación de Whitman con su país haya influido en su rechazo

del pentámetro yámbico. En parte así lo ve, como ya mencioné páginas atrás, la poeta y crítica Annie Finch. En su libro *The Ghost of Meter*, ésta propone su teoría del “metrical code”, la cual ve la métrica “as a cultural artifact that evokes previous literary associations and relates a poem to a poetic lineage” (12). Desde esta perspectiva, Finch explora no sólo el verso libre de Whitman, sino, más específicamente, las tensiones relacionadas con la evasión, la evocación e, incluso, el empleo del pentámetro yámbico en la poesía de este autor. Al igual que Whitman, pero más de medio siglo antes, Blake también había buscado “an anti-meter (Hollander’s term) [...]. Blake transformed the fourteen pattern into a loose, cadenced accentual meter” (Finch 18-19). Esta decisión parece haber estado basada, según Finch, en el deseo de emplear una forma poética de “menor autoridad” (18), menos canónica que el pentámetro yámbico. En el caso de Whitman, son pocos los pentámetros que aparecen en su obra, pero éstos son consistentes en cuanto a sus relaciones temáticas. Los pentámetros de Whitman “reveal much about his underlying attitudes towards the poetic past. [...] On the metrical no less than on the semantic level, Whitman’s poems explore conflicts such as that between the autonomous self and the self merged with others, and between poetry as tradition and poetry as instinctual process” (Finch 32). De este modo, Whitman tiende a usar el pentámetro para glorificar “the power of independent individuality” (39), o bien en relación con la poesía misma: “Often occurring at the beginnings, and sometimes at the ends, of poems, these pentameters provide a culturally sanctioned poetic jumping-off place for less metrical lines” (42).

La relación conflictiva pero no rechazo contundente de Whitman respecto de la tradición literaria inglesa la expone el autor así en una carta de 1856 dirigida a Emerson:

The lists of ready-made literature which America inherits by the mighty inheritance of the English language—all the rich repertoire of traditions, poems, histories, metaphysics, plays, classics, translations, have made, and still continue, magnificent preparations for that other plainly signified literature, to be our own, to be electric, fresh, lusty, to express the full-sized body, male and female—to give the modern

meanings of things, to grow up beautiful, lasting, commensurate with America, with all the passions of home (1410).

Ya antes Emerson había dicho algo semejante: “America is a poem in our eyes; [...] and it will not wait long for metres” (308). Sin duda, la relación entre el nacionalismo y los poetas estadounidenses es mucho más compleja de lo que aquí puedo elaborar.⁹¹ La aseveración de Emerson en la década de 1840 de que los Estados Unidos aún esperaban la llegada de su poeta es en tono e intención distinta a los llamados de algunos críticos alrededor del año 1815 —después de la que en su momento fue llamada “Segunda Guerra contra Inglaterra”—, a través de revistas como *North American Review*, a escribir una literatura “propia” y que delata cierto ánimo triunfalista y un claro orgullo nacional. Whitman, como he señalado, veía el territorio estadounidense, sus ciudades y su campo, sus habitantes, como la fuente de su inspiración poética y cuando se exalta a sí mismo lo hace como parte de esa nueva nación y de la “democracia” que le da forma. No obstante, la democracia que Whitman una y otra vez glorifica en su poesía y prosa es más la promesa de un futuro que una realidad del presente. En *Democratic Vistas* (1871), el autor también reconoce la corrupción política y la dominación de los intereses económicos por sobre la dignidad de los individuos, aunque su estrategia retórica se enfoca en crear una visión esperanzadora más que una revisión crítica, a menos que el lector decida leer dicha visión esperanzadora *como* una revisión crítica, lo cual es posible: “there can be no complete or epical presentation of democracy in the aggregate, or anything like it, at this day, because its doctrines will only be effectually incarnated in any one branch, when, in all, their spirit is at the root and centre. Far, far, indeed, stretch, in distance, our Vistas! How much is still to be disentangled, freed!” (226). En ese sentido, también es interesante ver cómo los poemas que conforman “Drum-Taps” y cuyo tema es la Guerra Civil —en la que Whitman estuvo presente como

91 Véase más adelante también el caso de Williams y su insistencia en el “habla estadounidense”.

enfermero y redactor de cartas por parte de los soldados heridos a sus familias— muestra un cambio de actitud que va de la expectación triunfante al horror de la muerte y el sufrimiento a la reconciliación. En el último poema de la sección se lee: “The Northern ice and rain that began me nourish me to the end, / But the hot sun of the South is to fully ripen my songs” (“To the Leaven’d Soil They Trod” 13-14).

De acuerdo con Duffell, el de Whitman es un verso basado en la unidad de la frase en combinación con la disposición de los acentos “so as to give individual passages either one dominant rhythm or a variety of rhythms” (“Advent” 189). Para ilustrar el “método” de Whitman, Duffell escande los primeros tres versos de “Song of Myself”:⁹²

I ce -le-brate my- self ,	and <u>sing</u> my- self
And what <u>I</u> as- sume	<u>you</u> shall as- sume
For e-v’ry a -tom be- lo -nging to <u>me</u>	as <u>good</u> be- longs to <u>you</u> (189)

Como se puede apreciar, en esta propuesta de análisis, Duffell no busca encontrar la evocación de un metro, sino poner de relieve la regularidad que se manifiesta en otros aspectos. En su detallada escansión, Duffel demuestra cómo en estos tres versos de Whitman, frases, pausas y acentos establecen un cierto equilibrio. No sólo eso, sino que al comparar estos hallazgos con muchos otros pasajes, Duffell detecta una constante: “Although most of Whitman’s verse has [...] rhythmic variety [...], resulting from the irregularity in weak-position size [intervalos no acentuados], many passages have a strong prevailing rhythm, very often triple rhythm” (“Advent” 190). Lo anterior de ningún modo quiere decir que Duffell niegue el verso libre de Whitman; sólo quiere decir que al aplicar con flexibilidad las herramientas analíticas de la prosodia y la sintaxis, Duffell (y varios otros) ofrecen un análisis formal de lo que hace unas décadas no se consideraba objeto de análisis en esos términos.

También Finch identifica la presencia de ritmos triples, específicamente dáctilos, en la obra de

⁹² Los símbolos usados por Duffell son: negritas para acentos primarios, subrayados para acentos secundarios, guiones para separar sílabas (o lo que él llama “posiciones”) y dos barras verticales para indicar cesura.

Whitman: “*Leaves of Grass* shows a continual rearrangement of the relations between the iambic pentameter and the dactylic rhythm as it searches over and over for a balance between them and what they represent” (32). Lo que el dáctilo representa, según Finch, es lo opuesto a lo que muchos consideran el refinamiento mayor de la métrica inglesa tradicional. En el siglo XIX, el ritmo dactílico fue menospreciado por metristas como Swinburne y expertos en prosodia como Saintsbury,⁹³ quienes lo igualan a la prosa en sentido negativo (Finch 63-65). Una posible explicación de la desacreditación del ritmo dactílico a lo largo de los últimos siglos puede hallarse en la teoría de que los ritmos triples descienden del verso acentual del inglés antiguo que por largo tiempo se vio como opuesto al verso acentual-silábico (66). Esta oposición puede verse también en términos de un cierto primitivismo representado por el verso acentual y una civilización representada por el verso acentual-silábico y, en específico, el pentámetro yámbico. En palabras de Pound: “I think the desire for *vers libre* is due to the sense of quantity reasserting itself after years of starvation (“A Retrospect” 41). Tanto Dickinson como Whitman, nos dice Finch, “associate their iambic pentameters with poetic authority and with the nature of poetry itself, as well as with other powerful inherited cultural traditions such as conventional religion” (31). Otra de esas tradiciones heredadas y a la que ambos poetas reaccionaron es la de los esquemas patriarcales.

Por su parte, Duffell nos dice que “Whitman’s metrical innovations were unique”, mientras que los otros poetas estadounidenses de su tiempo trabajaban dentro de la tradición acentual-silábica: “although Edgar Allan Poe (b. 1804, d. 1849) and Emily Dickinson (b. 1830, d. 1886) experimented with new rhythms in their work [...], they did so in a way that extended rather than confronted the established metrical norms” (“Advent” 190). En efecto, Dickinson desarrolló su obra a partir de los esquemas silábicos-acentuales tradicionales; sin embargo, yo no me apresuraría a decir que su

⁹³ George Saintsbury fue autor de los tres volúmenes de *History of English Prosody*, publicados de 1906 a 1910. Desde luego, no le dedica comentario alguno al verso libre de Whitman.

práctica poética “extendió” y no “confrontó las normas métricas”. Esta visión de que Dickinson básicamente trabajó dentro de los límites de la estrofa del himno y la balada —aunque muchos en su momento reconocieron que su estilo no era del todo convencional— se debe en gran parte a las regularizaciones editoriales de las que su obra ha sido objeto. Finch no encuentra en Dickinson el ritmo dactílico que sí encuentra en Whitman y Stephen Crane⁹⁴ y que, desde su perspectiva, pone en crisis la autoridad del pentámetro yámbico. No obstante, en la elección y manejo por parte de Dickinson de la estrofa del himno y la balada, y su resistencia a emplear el verso canónico,⁹⁵ Finch encuentra suficientes motivos para incluirla en su relato del desarrollo del verso libre. Como se verá en el capítulo 3 de esta tesis, no es posible hacer una valoración concluyente de cómo se manifestó la pérdida de regularidad en las formas métricas en el caso de la poeta de Amherst tomando en cuenta sólo las adaptaciones editoriales de las que su obra ha sido objeto. No es de importancia menor que la forma que la mayoría de sus poemas exhiben como base sea la estrofa del himno y la balada, con toda la carga tradicional que éstas poseen, y que precisamente la métrica y el ritmo que constituyen esta estrofa se vean quebrantados, una y otra vez, en los versos de Dickinson, aspecto que las ediciones formales atenúan, pero que el acceso a los manuscritos y una lectura crítica de los mismos permiten recuperar. Es sin duda este tipo de lectura el que posibilita a Mary Loeffelholz, una de las expertas en Dickinson, decir en una publicación reciente: “Dickinson’s liberties with poetic form and style assert in a different [from Whitman] aesthetic and political register her inalienable individual right to craft discordance, difficulty, and rarity out of common American materials” (pos 1527), o a Paula B.

94 Finch le dedica un capítulo en su estudio a Crane, pues pese a que en las décadas de 1880 y 1890 la poesía estadounidense era principalmente formalista y aun para comienzos del siglo XX, “the American poets were more typically represented by Whittier and Longfellow” (Hartman 5), en 1895, Crane, narrador y periodista, publicó un interesante volumen de poemas titulado *The Black Riders and Other Lines*, escrito en verso libre y con una fuerte predominancia de ritmos triples.

95 “In the 1,775 poems of the *Complete Poems*, I find 98, including some of her best-known, that use iambic pentameter or an irregular five-stress line—usually only once” (Finch 22); y más adelante, “many of Dickinson’s approximately one hundred split pentameters appear in poems that also use full pentameters” (23).

Bennett argumentar que: “Replete with slant rhymes and metrical irregularities, excess pauses, compressed, elliptical syntax, unconventional punctuation and spelling, submerged puns, and strange figures of speech, Dickinson’s own poetry cut across the grain [...] as surely in its way as Walt Whitman’s ‘barbaric yawp’ did in its” (286-287). Así pues, Dickinson, en su manejo idiosincrásico, a veces impredecible, sin pautas siempre evidentes, de la forma, merece de sobra un sitio en esta historia.

2.2. La poesía modernista estadounidense y el verso libre: “the feel of the thing”, seguido por una singular controversia

If we still feel the same emotion as those which launched the thousand ships, it is quite certain that we come on these feelings differently, through different nuances, by different intellectual gradations. [...] No good poetry is ever written in a manner twenty years old, for to write in such a manner shows conclusively that the writer thinks from books, from convention and cliché, and not from life.
“A Retrospect”, Ezra Pound

Should I, after tea and cakes and ices,
Have the strength to force the moment to its crisis?
“The Love Song of J. Alfred Prufrock”, T. S. Eliot

Esta sección no busca presentar un panorama general de la poética modernista en su versión estadounidense, sino destacar la relación de ésta con el verso libre, pues fue con los modernistas que todos los antecedentes que hemos visto hasta ahora cristalizaron, de algún modo u otro, en un proyecto estético que, aunque marcadamente heterogéneo, incluía como uno de sus ejes centrales la escritura deliberada de verso libre y la exploración de sus posibilidades. Es cierto que no todos los poetas modernistas estadounidenses emplearon verso libre —como es el caso de Robert Frost— y que muchos otros emplearon tanto verso medido como libre —Eliot, Pound, Edna St. Vincent, Millay, Auden, Bishop, entre muchos otros—, pero también es cierto que el verso libre trascendió al modernismo y que fue en este periodo cuando pasó de “moda” a “modo”, pese a que

muchos le diagnosticaron una corta vida durante los años de la controversia surgida en torno a esta forma poética. La siguiente discusión de la relación entre el modernismo y el verso libre se basará principalmente en un rasgo esencial de la poética modernista y que deriva en su mayor parte de la estética romántica: la visión organicista de la poesía; también como legados decisivos del Romanticismo, abordaré la asimilación de los ritmos del habla cotidiana y de los ritmos de la prosa en la escritura del verso libre. Asimismo, a través de una crónica muy abreviada de la llamada controversia, daré cuenta de cómo el verso libre modernista habría de forcejear con la ciencia prosódica dominante en los círculos creativos y académicos de la época. Para concluir, haré una revisión de cómo se hablaba del verso libre hacia mediados de siglo y de la vigencia aun del organicismo y otras nociones relevantes.

1912: éste podría considerarse el año de nacimiento del verso libre modernista estadounidense, pues en este año Pound, junto con los poetas Hilda Doolittle (H. D.) y Richard Aldington, elabora los preceptos del llamado imaginismo, y pese a que las reuniones y discusiones entre los tres amigos tuvieron lugar en Londres, el imaginismo habría de influir enormemente en varios poetas estadounidenses durante las siguientes décadas.⁹⁶ Los preceptos, que Pound recogió más adelante en un texto de 1918 titulado significativamente “A Retrospect”, son tres;⁹⁷ el primero privilegia el uso de un lenguaje concreto en oposición a uno abstracto y el segundo ataca la verbosidad y abusos retóricos de, se entiende, la poesía victoriana, su exceso de adjetivación y de su uso del hipérbaton, entre otros. En lo que respecta al tercer precepto, vale la

96 El antecedente de este movimiento fue el llamado Poets’ Club, grupo fundado por T. E. Hulme y al que en 1909 se unió F. S. Flint. Juntos, estos dos poetas y críticos ingleses crearon la “School of Images”, que a su vez influyó en Pound. De acuerdo con Fraser, el verso libre del siglo XX deriva mayormente del movimiento imaginista (72), cuya influencia es palpable en Williams y, más adelante, en los poetas del Black Mountain College (como Olson, Creeley, Levertov, entre otros) (73).

97 Una versión anterior fue publicada en marzo de 1913 con el título “A Few Don’ts by an Imagist” en la revista *Poetry*. El texto original se encuentra en la página en línea de la *Poetry Foundation*: <http://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/article/335>

pena citarlo: “As regarding rhythm: to compose in the sequence of the musical phrase, not in the sequence of a metronome” (31). Esta cita, que ha sido desde entonces leída como un llamado a preferir el verso libre por sobre el verso medido (“the metronome”), podemos complementarla con las ideas vertidas por Pound en otro texto publicado en 1913 y que lleva por título “The Tradition”; en éste el autor vincula lo que él llama la “tradicción” del *vers libre* con los poetas líricos de la antigua Grecia y destaca “that they composed to the feel of the thing, to the cadence, as have all good poets since” (139).⁹⁸ Numerosos comentaristas sobre Pound y sobre el verso libre han identificado en estas expresiones, “the feel of the thing” y “the cadence”, unas de las primeras y muy crípticas enunciaciones del principio formal del verso libre. Hay quienes les han reprochado su falta de claridad, pero también hay quienes las encontramos aún muy sugerentes.

En el Prefacio ya anteriormente citado a sus *Pindarique Odes*, Cowley hace la siguiente crítica a la traducción en prosa de Píndaro al latín: “And sure, Rhyme, without the addition of Wit, and the Spirit of Poetry (*quod nequeo monstrare, & sentio tantum*) would but make it ten times more *Distracted* then [*sic*] it is in *Prose*”. La frase entre paréntesis, que significa “lo que siento, pero no puedo definir”, es de Juvenal y empleada aquí por Cowley pretende explicar el significado de “the Spirit of Poetry”. No obstante, Juvenal la emplea originalmente para referirse al “poeta excelente”:

But the excellent poet, who has no common vein,
Who is wont to produce nothing trifling, nor who
Composes trivial verse in a common style,
Him (*such a one I can't shew, and only conceive*)⁹⁹

Por su parte, Longino —quien se presume fue contemporáneo de Juvenal—, también habría de

98 Uno de esos poetas es, como se sabe, Píndaro. Entre otros, también están Alceo, Anacreonte y Safo, una de cuyas odas es empleada por Longino para ejemplificar lo sublime en su tratado.

99 “Sed vatem egregium, cui non sit publica vena, / Quil nihil expositum soleat deducere, nec qui / Communi feriat carmen triviale monetâ: / Hunc, *qualem nequeo monstrare, et sentio tantum*” (Sat. VII, 53-56, Madan 234-235, mis cursivas en ambas versiones).

ocuparse del tema del “poeta excelente” o del “genio” y de cómo éste es fuente de lo sublime en la literatura. Para Longino lo sublime es “como cierta cima y excelencia del discurso” (1.3), según la traducción de Molina y Oyarzun, o “un no sé qué de excelencia y perfección soberana del lenguaje”, en la traducción de José García López (*apud* Viñas Piquer 76).¹⁰⁰ A través de estas referencias al *qualem nequeo monstrare, et sentio tantum* de Juvenal y a la “como cierta cima y excelencia del discurso” de Longino, queda en evidencia que si bien quizás es cierto que la expresión “the feel of the thing” es una “vaguedad teórica” como la llama Beyers (218), la frase se inscribe en la más antigua tradición de la crítica y teoría literarias y ha demostrado ser, en mi opinión, bastante útil pese a las objeciones de varios críticos a lo largo del siglo XX y comienzos del XXI. La idea de “the feel of the thing” posee un claro basamento organicista; en una frase antecesora, Emerson dice que “the soul of the thing is reflected by a melody” (303), y en otra, posterior a Pound, Frye habla de cómo las desviaciones de las formas establecidas durante el siglo XIX marcaban ya una tendencia a hacer “the lyric rhythm more precise” (272). En el apartado anterior fue mi intención poner de relieve la importancia de la génesis del poema dentro de la poética organicista de autores como Wordsworth y Emerson; para éstos, el poema tiene su origen en la respuesta sensible y creativa del poeta al mundo que le rodea y a las emociones o pensamientos que dicha interacción produce dentro de él. A algo muy similar se refiere Pound cuando dice que hay que escribir poesía “to the feel of the thing”: “the thing” constituiría lo originario en el proceso de creación poética y, mediante la palabra “feel”, Pound designa algo que

100 El pasaje original en griego (“ἀκρότης καὶ ἔξοχή τις λόγων ἐστὶ τὰ ὕψη”) se presta a ambas traducciones, aunque quizá la primera sea más apegada. De acuerdo con Paula Abramo —a quien agradezco infinitamente su invaluable ayuda con la traducción y lectura de esta cita—, el equivalente literal en español de cada palabra sería: ἀκρότης (cumbre) καὶ (y) ἔξοχή (prominencia) τις (cierta) λόγων (de las palabras) ἐστὶ (es) τὰ (lo) ὕψη (sublime), es decir, lo sublime es cierta cumbre y prominencia de las palabras. Es entonces la palabra τις, que es un pronombre-adjetivo indefinido, la mayor causante de la vaguedad del pasaje, aunque “cumbre” y “prominencia” son, asimismo, más sugerentes que precisas.

ocurre entre la “cosa” y el poeta, es decir, que es a la vez atribuible a la cosa y experimentado por el poeta; “the feel” puede entenderse, entonces, como el efecto de lo que la cosa comunica y es conforme a ello que el poeta compone. Lo anterior nos recuerda, de nuevo, a Emerson cuando dice que cada pensamiento posee una “arquitectura propia”; la forma de la cosa se “vuelve” la forma del poema y, por esta razón, Emerson se refiere al acto creativo como una metamorfosis: “Like the metamorphosis of things into higher organic forms, is their change into melodies” (303).

Eliot, por su parte, expresará una idea también similar en su ensayo sobre los poetas metafísicos: “It is to be observed that the language of these poets is as a rule simple and pure [...]. The *structure* of the sentences, on the other hand, is sometimes far from simple, but this is not a vice; it is a fidelity to thought and feeling” (2179).¹⁰¹ Más adelante, Eliot señalará a dos poetas victorianos como representativos de esta carencia de “fidelidad al pensamiento y el sentimiento”: “Tennyson and Browning are poets, and they think; but they do not feel their thought as immediately as the odor of a rose. A thought to Donne was an experience; it modified his sensibility” (2180). Los poetas metafísicos, “possessed a mechanism of sensibility which could devour any kind of experience”; el poeta puede tener intereses: “our only condition is that he turn them into poetry, and not merely meditate on them poetically” (2180-2181). Así pues, la diferencia entre “poesía” y “meditaciones poéticas” depende de cómo se relacione el poeta con su tema y de su susceptibilidad para ser transformado por la experiencia. Hart Crane, por su parte, lo expresó de la siguiente manera:

But to fool one’s self that definitions are being reached by merely referring frequently to skyscrapers, radio antennae, steam whistles, or other surface phenomena of our time is merely to paint a photograph. I think that what is interesting and significant

¹⁰¹ En su celebración de los poetas metafísicos, Eliot indirectamente confirma que la concepción de la poesía del doctor Johnson *no* era organicista (véanse las citas de Johnson sobre Cowley en las pp. 121-122*).

will emerge only under the conditions of our submission to, and examination and assimilation of the organic effects on us of these and other fundamental factors of our experience. It can certainly not be an organic expression otherwise. (157)

Son estos “efectos orgánicos” del mundo moderno en el poeta los que determinarán una cadencia, una expresión poética propia, una técnica: “Technique as an expressive means is geared to the intrinsic structures of human experience” en la poesía de Pound (Crozier 76). O, de nuevo en palabras de Crane: “As to technical considerations: the motivation of the poem must be derived from the implicit emotional dynamics of the materials used” (158). Esta búsqueda de una forma que capte la unicidad de la experiencia —“Direct treatment of the ‘thing’ whether subjective or objective” es, de hecho, el primer precepto del imaginismo (Pound, “Retrospect” 31)— está obviamente ligada a la práctica del verso libre y las exploraciones formales de los modernistas, pues si bien dos sonetos de Shakespeare pueden ser esencialmente distintos en muchos sentidos, comparten una forma preestablecida de un modo que dos poemas escritos en verso libre no la compartirán aunque tengan un tema en común. Todavía para 1948, Williams seguirá insistiendo en la necesidad de encontrar una “técnica” que se adecue a la vida moderna: “Set the overall proposal of an enlarged technical means—in order to liberate the possibilities of depicting reality in a modern world” (“Poem as a Field”). En el caso particular de Williams, esta “técnica” estará determinada, en efecto, por la “cosa”, que al igual que Crane denomina “materials”, pero en lugar de la “musical phrase” de Pound, Williams postula el habla cotidiana como la base rítmica de la nueva poesía: “Where else can what we are seeking arise from but speech? [...] It is there, in the mouths of the living, that the language is changing and giving new means for expanded possibilities in literary expression and, I add, basic structure” (“Poem as a Field”).¹⁰² “The Poem

102 Entre los motivos proporcionados por Williams para buscar en el habla cotidiana la base estructural para la escritura de poesía se encuentra el de una tradición poética estadounidense comparativamente mucho menor a la inglesa: “since we have no body of poems comparable to the English”, la poesía debe nutrirse “from what we hear in America” (“Poem as Field”). Esta preocupación de Williams es la continuación de una preocupación

as a Field of Action” sería una fuerte influencia en el famoso ensayo-manifiesto de Olson “Projective Verse” (1950), en el que el autor expone las pautas para poner en práctica lo que él denomina “composition by field”.¹⁰³ Si bien este documento aparece un tanto tardíamente en la cronología de manifiestos del modernismo y las vanguardias artísticas, posee sin duda las características retóricas de uno y comienza haciendo un llamado a ponerle fin al “verso cerrado”: “‘closed’ verse, that verse which print bred and which is pretty much what we have had, in English & American, and have still got, despite the work of Pound & Williams” (web). También dirá que: “speech is the ‘solid’ of verse, is the secret of a poem’s energy” (“Projective”).

En lo que respecta al interés de los modernistas en los ritmos del habla, éste en ocasiones es planteado en conexión con el organicismo, pero es posible relacionarlo también con la apertura manifestada por la poesía modernista hacia la prosa. Visto de esta manera, se trata de una apertura hacia lo “no poético”, lo que justamente en virtud de su carácter ordinario y prosaico se vuelve poético ante la mirada modernista. En este punto conviene recordar que Whitman fungió como el principal vaso comunicante entre el organicismo emersoniano y el de los modernistas. El gesto de volver la vista hacia lo “no poético” y reivindicarlo como digno de la poesía queda claramente expuesto ya en *Leaves of Grass* con sus minuciosos catálogos de la ciudad y de su gente, del cuerpo masculino y femenino, de lo erótico y lo homoerótico. En su visión de la democracia que los Estados Unidos merecían, Whitman ubica en primer plano la libertad del

similar tanto en Emerson como en Whitman.

103 “Projective Verse”, a su vez, sería recuperado y citado ampliamente en *The Autobiography of William Carlos Williams* (Nueva York: Random House, 1951). Williams nunca explica con claridad a qué se refiere con el poema como “campo de acción”, pero es posible inferir que si bien las formas recibidas son “pasivas”, la nueva estructura poética es “activa”, un campo de acción para la creación poética: “How can we accept Einstein’s theory of relativity, affecting our very conception of the heavens about us of which poets write so much, without incorporating its essential fact—the relativity of measurements—into our own category of activity: the poem”. La frase “composition by field” de Olson remite a una idea similar, y es este tipo de composición el que conduce al “Projective Verse” en oposición al “NON-Projective”, el verso “cerrado” de las formas “heredadas”.

cuerpo, y dicha libertad abarca, entre otros, el aspecto sensual y sexual. La última sección de “I Sing the Body Electric” es, en ese sentido, un manifiesto tanto político como poético en el que el catálogo de partes del cuerpo se extiende primeramente por más de diez versos:

Head, neck, hair, ears, drop and tympan of the ears,
Eyes, eye-fringes, iris of the eye, eyebrows, and the waking or sleeping of the
lids,
[...]
Broad breast-front, curling hair of the breast, breast-bone, breast-side,
Ribs, belly, backbone, joints of the backbone [...] (5-6, 13-14),

y continúa después con un catálogo de lo que el cuerpo humano es capaz de hacer o ser:

Womanhood, and all that is a woman, and the man that comes from woman,
The womb, the teats, nipples, breast-milk, tears, laughter, weeping, love-looks,
love-perturbations and risings,
The voice, articulation, language, whispering, shouting aloud,
Food, drink, pulse, digestion, sweat, sleep, walking, swimming [...] (23-26),

para concluir con una declaración que es a la vez poética, ética y reminiscente del Trascendentalismo de Emerson: “O I say these are not the parts and poems of the body only, but of the soul, / O I say now these are the soul!” (35-36). Whitman aquí lleva a cabo un juego poético basado en la literalidad de las palabras que usa, así como en la exhaustividad de sus descripciones, pues parte de la intención poética de cada palabra radica en que sea leída literalmente y a la vez de manera evocativa y eufónica, mientras que la exhaustividad, que en otro contexto podría resultar trivial, es hallazgo en este caso.

Alan Trachtenberg, quien identifica en Whitman una fuerza “precipitante” de lo moderno y el modernismo, no sólo en la poesía, sino en las artes y el pensamiento estadounidense de comienzos del siglo XX,¹⁰⁴ nos ofrece una lista de los rasgos de la escritura e ideas de Whitman

104 Entre aquellos que son parte del legado de Whitman, Trachtenberg menciona a “Louis Sullivan and Frank Lloyd Wright in architecture; Robert Henri, Marsden Hartley, John Marin, and Joseph Stella in painting; Isadora Duncan in dance; [...] not to mention the provocateurs and agitators who prepared a sympathetic climate for aesthetic change: William James, George Santayana, Horace Traubel, Emma Goldman, Van Wyck Brooks, and Waldo Frank” (195).

que más fuertes repercusiones tuvieron entre los modernistas:

The perception of modernity Whitman precipitated in his serious readers in the two decades after his death includes a number of key ideas seized and developed by modernists: the idea, known as “organicism,” that form follows function; [...] the identity of body and soul; [...] the equality of all persons and things; their eligibility for art and dignity; [...] the heroism and “divine average” of the common life [...]; the priestly role of the artist; the necessity of art and yet the priority of life over art. (200)

Hay que entender que no todas estas tendencias se manifestaron uniformemente entre los modernistas, sino que se desarrollaron y fueron adquiriendo diferentes formas. Lo cierto es que el lenguaje de Whitman sería reconocido como cercano al suyo por artistas y lectores en general en el siglo XX. Para Trachtenberg lo anterior es particularmente cierto en relación con la celebración de lo homoerótico —y el erotismo en general— en *Leaves of Grass* y la propuesta de una masculinidad distinta a la establecida:

Whitman provided an outlet, a sanctioning of male expression of love and desire, whether straight or gay. He seemed a grand model for the alternate possibility of a man’s being emotional, expressive [...]. And perhaps more important in light of the large number of male artists under his banner who preferred male lovers, he also liberated the closeted male homosexual artist, not to public revelation but at least to self-acceptance as artist and man. [...] Any accounting of the modernist embrace of Whitman in these years must include this dynamic of sexual identity. Of course, the flourishing of bohemian communities such as those formed in Greenwich Village also provided networks of security and encouragement for the artist whose identity as a sexual being threatened risk and danger. But the role of Whitman in providing a model, not simply for gay artists but for men in general who suffered anxiety about the masculine propriety of a career in art, cannot be ignored as a factor in his constructive presence among the moderns. (199)

Para Whitman la democracia que debía construirse y mantenerse en los Estados Unidos incluía la libertad en el ejercicio de la sexualidad de todos los individuos, como lo expresa al declarar: “I will establish in the Mannahatta and in every city of these / States [...] / The institution of the dear love of comrades” (“I Hear It Was Charged” 7), frase, esta última, paradójica entonces y ahora. Sin duda la insistencia de Whitman en conceptos que ahora conocemos como igualdad de

género y derechos civiles, pero que, como movimientos incluso preceden a Whitman, le confieren también modernidad a su discurso poético; en “Song of the Broad-Axe”, el poeta visualiza una ciudad

Where the slave ceases, and the master of slaves ceases,
Where the populace rise at once against the never-ending audacity of elected
persons,[...]
Where women walk in public processions in the streets the same as the men,
Where they enter the public assembly and take places the same as the men [...]
(11-12, 19-20)

El movimiento abolicionista en los Estados Unidos tiene precedentes incluso antes del siglo XIX. Aunque tanto Thomas Jefferson como Benjamin Franklin tuvieron esclavos, eran conscientes de que, al menos en su discurso, oponerse a la esclavitud era congruente con una visión progresista. En la primera mitad del siglo XIX, no obstante, el movimiento adquiere realmente fuerza a través de acciones organizadas: la American Anti-Slavery Society es fundada en 1833 y en 1845 se publica el relato autobiográfico *The Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave*. Por su parte, en lo que respecta al movimiento por los derechos de las mujeres y el sufragista, ambos se fortalecieron a partir de que el abolicionismo comenzara a ganar terreno. Margaret Fuller publica *The Great Lawsuit* en the *Boston Dial* en 1843 y una versión más extensa y revisada de dicho texto en 1845 con el título *Women in the Nineteenth Century*. Tres años después, en 1848, se lleva a cabo la legendaria primera convención en defensa de los derechos de las mujeres y que se conoce como Seneca Falls Convention, a la que siguieron otras convenciones y una mayor articulación del movimiento. Así pues, no debato el papel de Whitman como precipitante de lo moderno, pero agregaría que otras fuerzas precipitantes de lo moderno, en el sentido de que serían reconocidas y continuadas en el siglo XX e incluso el XXI, fueron también formadoras de Whitman en su momento. Más aun, la relación entre las luchas sociales y

el verso libre es para algunos bastante clara: “Free verse is then romanticized into a figure of revolt against the homogenized 1950s. The ‘free’ of free verse has come to be identified with sexual freedom, revolt against the Vietnam War, and women’s liberation” (Lemardeley 312). Hartman añade que cuando los poetas relacionaron las convenciones poéticas con las sociales y rechazaron tanto unas como otras, “it became possible to talk about ‘free verse’ and ‘free love’ in the same tone” (7).

Como señala Trachtenberg al describir del legado de Whitman, éste celebraba el carácter “heroico” y “divino” de la vida ordinaria, y, en efecto, una característica de la poesía modernista es su interés en lo cotidiano. No obstante, la representación de la vida diaria no siempre se realizará desde la perspectiva de lo “heroico” y lo “divino”, sino que no pocas veces se pondrá de relieve el prosaísmo del mundo industrializado y urbanizado, como muy bien lo ejemplifican algunos de los versos iniciales de “The Love Song of J. Alfred Prufrock”:

Let us go, through certain half-deserted streets,
The muttering retreats
Of restless nights in one-night cheap hotels
And sawdust restaurants with oyster-shells (4-7)¹⁰⁵

De acuerdo con F. R. Leavis, lo que podía verse como idealización entre los románticos se había convertido en escapismo entre los victorianos: “It was possible for the poets of the Romantic period to believe that the interests animating their poetry were the forces moving the world, or that might move it. But Victorian poetry admits implicitly that the actual world is alien, recalcitrant and unpoetical, and that no protest is worth making except the protest of withdrawal” (196). Es claro que los modernistas no optaron ni por el idealismo romántico ni por el escapismo victoriano, y que, por el contrario, su poesía se nutriría de las energías adversas de ese mundo

105 Todas las citas de este poema provienen de la versión incluida en la *NAEL* vol. 2, 6ª ed., 2140-2143.

ajeno, antagónico y antipoético: “The motif of ‘escape’ was, of course, one which an emergent modernism would strongly challenge, but the idea of art as a kind of compensation for lost religious values would never quite disappear” (Nicholls 52). Podemos decir que la relación entre el modernismo y el Romanticismo es tanto de rechazo como de continuación. Sin embargo, en lo que respecta a la continuación, ésta involucra principios estéticos y éticos tan fundamentales que, de alguna manera, puede plantearse que el modernismo es un gesto radical del Romanticismo, o bien, que el programa del Romanticismo era tan revolucionario que éste se volvió contra sí mismo. Enfatizando la continuidad por encima del enfrentamiento, Jarrell, por su parte, dirá en un ensayo titulado interesantemente “The End of the Line” y fechado en 1942 que: “The change from romantic poetry was evolutionary, not revolutionary. [...] Modernist poetry [...] is [...] an extension of romanticism” (269-270). Independientemente de cómo sean vistos, los vínculos entre un periodo y otro son evidentes. Además de la pervivencia del organicismo por la vía de Emerson y Whitman, es aquí oportuno recordar a Wordsworth y sus formulaciones con respecto al habla cotidiana y la prosa en el prefacio a *Lyrical Ballads*: “The principal object, then, which I proposed to myself in these Poems was to choose incidents and situations from common life, and to relate or describe them [...] in a selection of language really used by men” (142-143); y, con respecto a la prosa: “there neither is, nor can be, any essential difference between the language of prose and metrical composition” (147).

De regreso a Pound, “the feel of the thing”, si bien lo justifica, puede no necesariamente traducirse en verso libre: “I think one should write *vers libre* only when one ‘must’, that is to say, only when the ‘thing’ builds up a rhythm more beautiful than that set to metres” (“Retrospect” 41). Pero, por otra parte, como ya señalé, este ritmo no sólo obedece a la naturaleza de la “cosa, subjetiva u objetiva”, sino también, de acuerdo con Pound, a la autenticidad del poeta, idea que

remite a Emerson (e incluso a Longino). “I believe in an ‘absolute rhythm,’ a rhythm [...] which corresponds exactly to the emotion or shade of emotion to be expressed”, sin embargo, “[a] man’s rhythm must be interpretative, it will be, therefore, in the end, his own, uncounterfeiting, uncounterfeitable. [...] I believe in technique as the test of a man’s sincerity” (“Retrospect” 37). En efecto, el verso libre, como ya he apuntado, se verá asociado con la expresión de una individualidad artística particular durante el modernismo, y aunque los poetas no tiendan a usar ya el término “genio”, éste, me parece, está implícito en comentarios como los recién citados de Pound.¹⁰⁶ Desde esta perspectiva, la idea de que el ritmo de un poeta “no falsifica, ni puede ser falsificado” y de que la “sinceridad del hombre” se verá cristalizada en su “técnica” son corolarios del organicismo modernista, pues es la sensibilidad del poeta reaccionando a la “cosa” lo que dicta la cadencia, longitud y estructura del verso libre, y la que, en última instancia, renovará la poesía: “Make it new”.¹⁰⁷ Peter Nicholls, en “The Poetics of Modernism”, sugiere que lo “nuevo” en la poesía modernista tiene su origen en esta apertura por parte del poeta al mundo que le rodea y nos habla de “an underlying sense of the new as something other that originates from ‘outside’, and is either conceived as a kind of literal dictation or is grasped intuitively as a structural and stylistic imperative that impels poetry toward unfamiliar regions of expression (the

106 También Coleridge, aunque empleando un vocabulario distinto, hablará de la “técnica” como evidencia de genio poético: “I have endeavoured to discover what the qualities in a poem are, which may be deemed promises and specific symptoms of poetic power, as distinguished from general talent determined to poetic composition by accidental motives, by an act of the will, rather than by the inspiration of a genial and productive nature”. Entre las “cualidades formales” que identifica Coleridge encontramos “the sense of musical delight, with the power of producing it”: “The man that hath not music in his soul can indeed never be a genuine poet” (*Biographia*, Cap. xv). Nótese el gran parecido entre esta última afirmación y lo que Pound señala con respecto al “ritmo absoluto” del poeta. Jarrell afirmó que “Pound is pure Wordsworth” (271), pero pudo también haber afirmado “Pound is pure Coleridge”.

107 Como se sabe, la frase no es original de Pound. Éste la encontró en una anécdota relatada en uno de los cuatro libros clásicos del confucianismo y, según la cual, la frase es parte de una inscripción más extensa hallada en un lavamanos del primer rey de la dinastía Shang en el siglo xviii a. C. La frase es, además, prácticamente un accidente de traducción. Sobre esto y cómo fue apropiada como eslogan del modernismo, véase el interesante artículo de Michael North “The Making of ‘Make it New’” en *Guernica / A Magazine of Art & Politics*. <<https://www.guernicamag.com/features/the-making-of-making-it-new/>>

exemplary modernist poem deliberately invites the question ‘Is it poetry?’” (52). En efecto, la falta de claridad tanto en sus criterios formales y estructurales como en su discurso mismo, su uso de léxico y figuras, contribuyen a que el verso modernista sea percibido como idiosincrásico, oscuro, ambiguo y, en ocasiones, críptico.

La concepción del verso libre como expresión subjetiva estaría presente desde sus orígenes: “One of the original justifications for [*vers libre*] was its inimitability, its resistance to abstraction and systematization; thus it could theoretically mold itself to the uniqueness of a personality, a psyche, a mood” (Scott 1344). En 1897, Kahn declararía: “I had been seeking to discover in myself a personal rhythm capable of communicating my lyric impulses with the cadence and music which I judged indispensable to them” (*apud* Scott 1344). En 1925, Mina Loy escribe: “Poetic rhythm [...] is the chart of temperament. [...] It will be found that one can recognize each of the modern poet’s work by the gait of their mentality. Or rather that the formation of their verses is determined by the spontaneous tempo of their response to life” (132). Todavía para 1959, en un ensayo titulado sugerentemente “Idiosyncrasy and Technique”, Marianne Moore apunta que: “An author [...] is a fashioner of words, stamps them with his own personality, and wears the raiment he has made, in his own way” (116). En resumen, al menos una faceta de la poética modernista que está íntimamente relacionada con el verso libre consiste en pensar que la individualidad del poeta opera como una fuerza que da unidad al discurso poético y que su técnica será única.

Quiero insistir en que, en este punto, la concepción del carácter subjetivo de la poesía parece haber trascendido la expresión personal de los sentimientos o pensamientos del poeta a través de un yo lírico que invita a la identificación con el autor a la usanza de Whitman. Y es precisamente a esta idea de lo “personal” que tanto Pound como Eliot habrían de reaccionar

críticamente. Quizá el ejemplo más obvio de lo anterior es el ensayo “Tradition and the Individual Talent” (1919) de Eliot, en el que leemos afirmaciones como la de que la poesía “is not the expression of a personality, but an escape from personality” (68) y en el que su autor expresamente propone una “Impersonal theory of poetry” (65). Culler, por su parte, critica el paradigma de lectura que sustituyó al de la indentificación del discurso del poeta con el de la persona histórica y que actualmente “dominates lyric pedagogy: the lyric as a fictional representation of a speech act by a persona, not the poet” (538). Culler denuncia que toda la lírica tiende en la actualidad a ser leída en el ámbito académico anglófono con base, equivocadamente, en el modelo del monólogo dramático. Para este autor, el discurso del poema no puede ser directamente atribuible al poeta ni a un “personaje” (“speaker-character”) creado por aquél, sino que identifica un “enunciative apparatus” en la lírica, a través del cual es posible generar “a range of possibilities of indirection” (799). Más adelante, con base en los planteamientos de Kate Hamburger, Culler concluye que: “the subjectivity at work in the lyric is a formal principle of unity more than the consciousness of a given individual” (7045), idea que coincide, al menos en términos generales, con la visión modernista de la forma poética como expresión subjetiva.

Eliot fue organicista, pero lo fue de un modo distinto a Whitman. La visión de Eliot de la poesía escrita a lo largo de los siglos era la de “a living whole”: “what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all works of art which preceded it” (63). En lo que respecta al valor de la originalidad poética, Eliot habría de plantear una distinción entre la “falsa” originalidad que se manifiesta en aquellos aspectos de la obra del poeta “in which he least resembles anyone else” (62) y la originalidad de la creación misma: “The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the

new (the really new) work of art among them” (63).¹⁰⁸ Si bien algunos modernistas veían su poesía como una ruptura con el pasado (como Lawrence y Loy), este discurso forcejeaba con otro: “The deliberate program [...] of a ‘break’ with the past or tradition seems to me to be a sentimental fallacy” (Crane 156). Incluso Williams, con sus llamados radicales (“I propose sweeping changes from top to bottom of the poetic structure”), aclararía que: “It may be said that I wish to destroy the past. It is precisely a service to tradition [...] that is envisioned and intended by my attack, and not disfigurement—confirming and enlarging its application” (“Poem as a Field”). Sin duda, la relación del modernismo con la tradición poética es un tema complejo. Por ahora baste decir que la conciencia de una tradición como una fuerza gravitacional, ejemplificada por Eliot y Crane, también la encontramos con claridad en Pound, y es también con base en esa conciencia de la tradición que la importancia que éste le atribuye a la singularidad del poeta como creador puede ser problematizada. Cuando Pound dice “I believe in technique as a test of a man’s sincerity”, alude a ideas cercanas a las de Eliot en el sentido de que es en la técnica, en el lenguaje mismo del arte y no en el lenguaje de las “emociones personales”, donde el poeta debe expresarse. No sólo eso, sino que Pound también expresa una visión “impersonal” de la poesía y orgánica de la tradición cuando apunta que

It has been complained, with some justice, that I dump my note-books on the public. I think that only after a long struggle will poetry attain such a degree of development, or, if you will, modernity, that it will vitally concern people who are accustomed, in prose, to Henry James and Anatole France, in music to Debussy. I am constantly contending that it took two centuries of Provence and one of Tuscany to develop the media of Dante’s masterwork, that it took the latinists of the Renaissance, Pleiade, and his own age of painted speech to prepare Shakespeare his tools. It is tremendously important that great poetry be written, it makes no jot of difference who writes it. (“Retrospect” 38)

108 Nótese cómo aquí Eliot habla del poema como un monumento que es a la vez autónomo pero pertenece a una realidad mayor. Más adelante haré referencia a la idea del poema como objeto, la cual fue desde el comienzo importante para los modernistas y tuvo más peso aun a partir de la aparición en escena de los Nuevos Críticos.

Emerson asociaba la autenticidad de la obra poética con la veracidad del testimonio expresado por el poeta en su discernimiento de la verdad del universo, a lo cual, ciertamente, le correspondería una forma poética única. Pound asocia la autenticidad de la obra poética con la respuesta acertada por parte del poeta a “the feel of the thing” y con la “técnica” empleada para que lo anterior quede expresado en el poema; no obstante, el discurso poético ya no está necesariamente anclado a un yo aparentemente empírico y unitario, sino que éste comienza, sintomáticamente, a desvanecerse e incluso a fragmentarse. En otras palabras, para Pound y Eliot la poesía es la materialización de la singularidad intrínseca del poeta, pero ésta se expresa no en términos de un yo sujeto, sino de un yo artista: “the more perfect the artist, the more completely separate in him will be the man who suffers and the mind which creates; the more perfectly will the mind digest and transmute the passions which are its material” (Eliot, “Tradition” 65), a la vez que afirma que “form is an instinct” (“Ezra Pound”).¹⁰⁹ Asimismo, tanto para Pound como para Eliot, la obra del poeta adquiere, en última instancia, una vida “objetiva”, es decir, puede ser vista como el resultado de las fuerzas activas de la tradición —como sugiere Pound en la cita sobre el desarrollo de la poesía detrás de Dante y Shakespeare y como sugiere Eliot en su famosa analogía del catalizador en una reacción química (“Tradition” 65)— y pasa a formar parte de dicha tradición —“a living whole” en palabras de Eliot—, modificándola, transfigurándola en uno o más aspectos. Los modernistas, así pues, legitimarán la autonomía del objeto artístico, en un gesto que nos remite al simbolismo y el decadentismo finiseculares, los cuales pueden ser vistos como un vaso comunicante entre el Romanticismo y el modernismo.

“Prufrock”, en su calidad de monólogo dramático, ejemplifica con gran claridad la idea de

109 La cita completa es interesante: “The freedom of Pound’s verse is rather a state of tension due to constant opposition between free and strict. There are not, as a matter of fact, two kinds of verse, the strict and the free; there is only a mastery which comes of being so well trained that form is an instinct and can be adapted to the particular purpose in hand” (web).

una poesía despersonalizada. J. Alfred Prufrock es un hombre ahogado en el mundo de las convenciones sociales y que siente añoranza por una vida plena que, en realidad, no conoce más que como referencias literarias. Este poema resulta muy elocuente en lo que respecta a un rasgo hasta cierto punto paradójico del modernismo: una obsesión por la tradición literaria que da forma e impulso a su carácter innovador. La poesía modernista está situada entre el deseo de un futuro, de la invención de ese futuro, y una nostalgia por un pasado que es certeza; por lo tanto, el modernismo confirma su ánimo renovador al ironizar la poesía del pasado —ya sea en forma de alusión, parodia, reescritura, etcétera—, lo cual provoca un distanciamiento, pero, a la vez, inscribe sus innovaciones, incluso su afán de ruptura, en la historia de la tradición. Nicholls da cuenta de “a paradox which lies at the heart of one type of modernism” y que está relacionada con lo anterior: “Eliot’s formulation assumes that the otherness that shadows poetic expression is at once the force of the new, of something that has not been thought or said before, *and* the voice of tradition itself which is heard again in the poet’s words” (55). Este conflicto entre lo que fue y lo que vendrá sin duda guarda relación con la descripción del horizonte de experiencias del individuo llevada a cabo por los críticos de la modernidad citados en el capítulo anterior: para comienzos del siglo XX se ha intensificado la narración, siempre en tiempo futuro, del progreso, mientras que el pasado es idealizado en términos de su certidumbre moral y espiritual, y al mismo tiempo compadecido en su ingenuidad. En este sentido, creo que la noción de ironía romántica —la duda ante la existencia de un orden trascendente y ante la posibilidad de que éste sea una ficción, duda que se ve manifestada en el carácter metapoético y autoconsciente de diversas composiciones románticas—¹¹⁰ es un antecedente sumamente revelador sobre el modernismo. Si

110 Encontrar ejemplos de lo anterior no es difícil; de hecho, basta con repasar algunos de los poemas a los que ya he hecho referencia: “Intimations of Immortality”, en donde la intuición de la inmortalidad del alma es por momentos llevada al escenario de lo idílico y lo pastoral (“Shout round me, let me hear thy shouts, thou happy Shepherd-boy” [35]); los ya también comentados “Kubla Khan”, con su repertorio de voces poéticas que

el individuo de comienzos del siglo XX ha arribado a esa convicción de que su realidad es una construcción, un orden sustentado en un andamiaje ficticio, sin duda se ve reflejado en las voces que hablan desde la literatura de forma autoconsciente. Prufrock, a su vez, en lo que constituiría una suerte de oda a la frustración, hace alusiones a la literatura clásica (Hesíodo), bíblica (a través de la figura de Lázaro) y renacentista (Shakespeare y Marvell) para contrastar la falta de grandeza mítica, profética, heroica e, incluso, trágica y erótica en su vida diaria.¹¹¹ Así pues, nos dice que ni siquiera está en la postura de Hamlet, la de preguntarse si ser o no ser: “No! I am not Prince Hamlet, nor was meant to be” (111); de forma similar, en las últimas estrofas, niega también la identificación con Ulises: “I have heard the mermaids singing, each to each. // I do not think that they will sing to me” (124-125); por su parte, los siguientes versos:

Would it have been worth while,
To have bitten off the matter with a smile,
To have squeezed the universe into a ball
To roll it towards some overwhelming question,
[...]
If one, settling a pillow by her head
Should say: “That is not what I meant at all;
That is not it, at all.” (90-98)

como se sabe, hacen alusión a “To His Coy Mistress” (c. 1650) de Marvell:

Let us roll all our strength and all
Our sweetness up into one ball,
And tear our pleasures with rough strife
Through the iron gates of life:
Thus, though we cannot make our sun
Stand still, yet we will make him run. (41-46)

convergen en el tema de la creación poética, y “Ozymandias” con sus distintos niveles diegéticos que se cuestionan entre sí; además, “Ode on a Grecian Urn” y sus reflexiones en torno a la inmortalidad del arte y la mortalidad humana como su condición de posibilidad; “Ode to a Nightingale”, que duda en situar la experiencia poética en el sueño o la vigilia; “Ode on Melancholy”, que en lugar de celebrar la belleza, celebra la melancolía que le da sentido.

111 Como ya indiqué, Beyers propone que el “movimiento estrófico” de “Prufrock” muestra la influencia de la oda y la reelaboración de ésta en el siglo previo (85-89).

donde los amantes se entregan a un placer intenso y enfrentan las adversidades de la vida, a la vez que su unión —fuerza y dulzura— “desafía” las leyes del universo; en cambio, los versos de Prufrock se quedan en la especulación de “lo que habría sido” y la mujer que se encuentra cerca de él le confirma que la comunicación entre ellos es irreparablemente fallida. Con el mismo tono desencantado, Prufrock se pregunta: “Should I, after the tea and cakes and ices, / Have the strength to force the moment to its crisis?” (79-80), dando por hecho que la escena no alcanzará clímax alguno en el entorno controlado y soso de la reunión social en la que se encuentra.

Las reservas expresadas tanto por Eliot como por Pound con respecto a los excesos del carácter personal de la nueva poesía habrían de conjuntarse más tarde con una denuncia de los excesos del verso libre en sí. A comienzos de los años 30, Pound escribe en retrospectiva que, en algún momento alrededor de 1917, Eliot y él mismo “decided that the dilutation [*sic*] of *vers libre*, Amygism, Lee Masterism, and general floppiness had gone too far and that some counter-current needed to be set going” (*apud* Scofield 89).¹¹² Pound empleaba el término despectivo “Amygism” para designar la “apropiación” llevada a cabo por Amy Lowell del imaginismo, mientras que “Lee Masterism” hace referencia a la fama que había adquirido Edgar Lee Masters tras la publicación de *Spoon River Anthology* unos años antes.¹¹³ En 1918, Pound declara que el verso libre “has become as prolix and as verbose as any of the flaccid varieties that preceded it. It has brought faults of its own. The actual language and phrasing is often as bad as that of our elders without even the excuse that the words are shoveled in to fill a metric pattern or to

112 “Dilutation”: *dilution*.

113 La nota biográfica de Masters en el sitio web de la Poetry Foundation es bastante elocuente en lo que respecta a la moda impuesta por el poeta en su tiempo: “Masters is best remembered for his great collection *Spoon River Anthology*, a sequence of over two hundred free-verse epitaphs spoken from the cemetery of the town of Spoon River. When the collection first saw publication in 1915, it caused a great sensation because of its forthrightness about sex, moral decay, and hypocrisy; but its cynical view of Midwestern small town values influenced a whole generation of writers and their works” (véase <http://www.poetryfoundation.org/bio/edgar-lee-masters#poet>).

complete the noise of a rhyme-sound” (“A Retrospect” 32). Es decir que, desde la perspectiva de Pound, la libertad artística del poeta como principio estricto de composición detrás del verso libre se había confundido con una justificación para validar estilos personales que incurrían en la verbosidad y la relajación de un rigor formal. Eliot, por su parte, habría de “negar” la existencia del verso libre y, en un ensayo titulado “Reflections on *Vers Libre*” (1917), lo llama “preposterous fiction” (183). Las razones proporcionadas por el autor para rechazar la existencia del verso libre son diversas. La primera es que “there is no freedom in art” (184); la segunda es que de ser una forma de versificación “genuina”, el verso libre podría definirse en términos “positivos”, “[a]nd I can define it only in negatives: (1) absence of pattern, (2) absence of rhythm, (3) absence of metre” (184); otra razón es que Eliot reconoce las características atribuidas al verso libre en la poesía tradicional y hace referencia específicamente a Webster:

At the beginning of the seventeenth century, and especially in the verse of John Webster, who was in some ways a more cunning technician than Shakespeare, one finds the same constant evasion and recognition of regularity. Webster is much freer than Shakespeare, and that his fault is not negligence is evidenced by the fact that it is often at moments of the highest intensity that his verse acquires this freedom. (186)¹¹⁴

Eliot, en este punto, remite a un principio del verso medido que ya hemos mencionado antes, el de la variación, en la práctica, de los que son, en la teoría, patrones fijos: “It is this contrast between fixity and flux, this unperceived evasion of monotony, which is the very life of verse” (185). Este principio, llevado a un mayor grado de libertad, es el que habrá, en opinión de muchos críticos, de caracterizar el verso libre de este poeta. Eliot “developed a distinctive free-verse line from the post-Shakespearean blank verse of John Webster, a line that invokes a regular meter in order to avoid it” (Longenbach 67), o bien, el tipo de verso que ha sido llamado “haunted verse”, término sugerido primeramente por Mallarmé (Beyers 43) y luego retomado por

114 Es fácil reconocer aquí de nuevo la influencia de Longino.

Eliot: “the *ghost* of some simple metre should lurk behind the arras in even the ‘freest’ verse” (“Reflections” 187, mis cursivas).

Así pues, sin jamás del todo abandonar uno el verso libre y el otro los “fantasmas del metro”, Pound y Eliot habrían de volver a emplear verso medido en obras como *Hugh Selwyn Mauberley* y *Four Quartets*, respectivamente.¹¹⁵ Pese a todo, es difícil negar que “Prufrock” sea un poema escrito en verso libre y, en ese sentido, es un poema inaugural, pues su “*decorum* de versificación”, como diría Beyers, lo volveremos a encontrar en muchos otros poetas del siglo XX. La excepción más notoria son, sin embargo, los últimos versos del poema, los cuales, en efecto, presagian el “haunted verse” de futuros poemas de Eliot:

I have **seen** them **riding seaward** on the **waves**
Combing the white hair of the **waves blown back**
 When the **wind blows the water white and black.**

We have **lingered** in the **chambers** of the **sea**
 By **sea-girls wreathed** with **seaweed red and brown**
 Till **human voices wake** us, and we **drown.** (126-131, mi escansión)

El “fantasma” del pentámetro yámbico —Hobsbaum llama al verso libre de Eliot *free blank verse* (95)— es más que claro en estas dos estrofas que, además, poseen versos finales pareados. La repentina regularidad en la versificación aquí coincide con la aparición por primera vez en el poema del pronombre “we”, que parece hacer referencia a los marinos de la epopeya homérica que se dejaron seducir por el canto de las sirenas. Estos marinos no son sólo representativos de una masculinidad que a Prufrock le resulta ajena; éste nos recuerda una y otra vez que no puede perder el control y entregarse a sus deseos, además de que las “sirenas” que lo llaman son las

115 De hecho, Hartman apunta que el verso libre modernista impulsó una suerte de reanimación de metros tradicionales: “When they began to see free verse as a fad, Pound and Eliot, its first great champions, experimented for a time with iambic tetrameter quatrains. [...] Eliot’s ‘The Hippopotamus’ is an obvious example [...], the new awareness of form that produced free verse led also to that apparently opposite result: Any anthology of modern poetry exhibits a whole catalogue of villanelles, sestinas, ballades, and so on” (91).

asistentes a lo que parece ser una reunión de tintes filisteos, es decir, una versión prosaica de las sirenas mitológicas: “In the room the women come and go / Talking of Michelangelo”, “refrán” que encontramos en los versos 13-14 y 35-36. Asimismo, los marinos duermen un sueño mítico, al cual ponen fin las “voces humanas” de la vida moderna y vale la pena preguntarse si una de esas voces humanas no es la de Prufrock mismo, con su visión desencantada y abatida. De este modo, el verso libre de las estrofas anteriores destruye el sueño en el que estas figuras míticas y heroicas habían permanecido por siglos: “Till human voices wake us, and we drown”, y el mar que los albergaba es ahora un mar envejecido: “white hair of the waves blown back”.

Pese a haber escrito uno de los poemas emblemáticos del verso libre, que incluso dramatiza el conflicto de éste con la tradición, confiriéndole implícitamente una existencia “positiva” y discreta, Eliot, entonces, cuestionó la existencia del verso libre como una forma poética con todo lo que esto conlleva. No fue el único en hacerlo, y pronto habría de surgir la famosa controversia que involucró a poetas, académicos e incluso científicos quienes, a grandes rasgos, se dividían entre la condena y el elogio del verso libre.¹¹⁶ Quienes se ocupaban del elogio y la defensa del verso libre también se ocupaban de articular una “teoría”, pues como dijo Eliot: “novelty meets with neglect; neglect provokes attack; and attack demands a theory” (“Reflections” 184). Amy Lowell fue una de las poetas más involucradas en dicha controversia y que defendieron esta nueva expresión poética:

116 Uno de esos científicos fue el Dr. William Morrison Patterson, quien, contagiado por el entusiasmo de Amy Lowell, llevó a cabo experimentos que buscaban evidenciar las similitudes entre la poesía modernista y la música, además de explorar, en general, las cualidades rítmicas del verso libre: “I arranged with Dr. Patterson to read some modern poetry into a sound-photographing machine at his laboratory at Columbia, so that he could measure the time-intervals of the rhythms” (Lowell 127). Pero véase el artículo titulado “Free Verse, Enjambment, Irony. A Case Study” de Reuven Tsur, incluido en el número especial de la revista *Style* (2015) dedicado a los ritmos del verso libre. En este artículo, el autor usa un espectrómetro para analizar cómo varían las cualidades del sonido al leer en voz alta un par de versos encabalgados y los mismos versos pero no encabalgados. Es decir, hay quienes todavía ven en este tipo de aproximación algo provechoso.

The truth is that our English substitute for the French term is thoroughly misleading. I often hear the idiotic sentence: “Has free verse any laws? But I suppose of course it can’t have, or it could not be free.” Excellent reasoning, which shows the supreme folly of logic based upon false premises! “Free verse” is a term which I, personally, do not like to employ, simply because it means nothing. *Vers libre* did mean something, but, owing to the utterly false translation of the first word, the meaning has been lost. The French word *vers* does not mean “verse,” but “line.” *Vers libre*, then, meant “free line,” or a line which was not obliged to contain a prescribed number of feet. Had we called the form, as the French do, “free line,” we should at least have had an accurate, if exceedingly clumsy, title for it. The proper English term is really “cadenced verse”; that is, verse built upon cadence and not upon metre. (141)

Esta cita de Lowell pone de relieve los principales “problemas” en torno a los cuales giró la controversia que tuvo lugar a través de intercambios publicados mayormente en revistas académicas y literarias: el hecho de que este tipo de verso fuera llamado libre y que, en efecto, excluyera un principio métrico parecía sugerir a muchos la imposibilidad de que el verso libre tuviera forma o fuera una forma; la problemática del significado de *vers libre* en francés y su traducción al inglés; la exploración de otras posibilidades para nombrarlo, como en este caso “cadenced verse”; asimismo, el carácter opositor de los argumentos en sí, su tono sentencioso y exceso retórico. Así lo relata Hartman: “What is interesting about the whole controversy is the passion, even fanaticism, with which it was pursued. [...] The fight went on for at least ten years, not abated by the war” (6). Y aun en el año 1963, nos dice Hartman, se seguían elaborando ataques contra el verso libre (49).

En aquel entonces, la ausencia de una definición prosódica satisfactoria del verso libre causaba inquietud entre estudiosos y lectores de poesía —inquietud aún notoria, aunque en mucho menor grado, en algunos académicos de la actualidad—, e incluso en otros círculos menos obvios, como lo evidencia la siguiente nota publicada en *The Science News-Letter* en el año 1925:

FREE VERSE HAS OWN FORM

Free verse, the bolshevist of literature, has tamed herself to such an extent that she now falls into a regular classification.

Dr. A. R. Morris, of the University of Michigan, told the American Association for the Advancement of Science that free verse was a distinctive art form with characteristic pitch cadence of prose and the line groups of conventional verse. He pointed out, however, that “the cadence of free verse is more marked [*sic*], more definite and closer knit than the cadence of prose.”

The expression of the impression of an idea is possible in free verse but Dr. Morris thinks that it would be more effective if the printer, rather than the author, arranged the length of line.

Más de un comentario en esta nota nos puede resultar, casi un siglo después, simpático en su ingenuidad o, simple y llanamente, torpe. Sin embargo, éste ilustra claramente qué tan extendida se encontraba la idea de que el verso libre carecía de forma y la gran expectativa que el “veredicto” de los expertos involucrados en la controversia generaba. Veamos un ejemplo más. Al artículo recién citado de Lowell, el editor Llewellyn Jones publica en ese mismo año, 1920, una respuesta que, si bien posee sus aciertos, pone también en evidencia la manera en ocasiones inflexible en la que cuestiones relacionadas con la prosodia podían ser abordadas:

The analogies [Lowell] points out are doubtless valid, and her paper is very suggestive. But the ignorance of the basis of English verse which it displays is so astounding that one can only imagine that a prejudice against that form of writing has in some way clouded Miss Lowell’s vision and memory. Were ordinary English verse what she says it is, it were well indeed to abandon it. And the curious thing is that Miss [Harriet] Monroe, writing in *Poetry*, says very nearly the same thing, although she hides her quite unmodern conception of verse rhythm under the mantle of Sidney Lanier’s theories, while from internal evidence we should judge that Miss Lowell has read no metrist later than Poe, whose *Rationale of English Verse* left much to be desired as a systematic treatise. (385)

Llama la atención que —así como los editores de *The Science News-Letter* se refieren al verso libre empleando el género femenino: “she now falls into a regular classification” (mis cursivas)— Jones dirige su crítica a dos mujeres y no, digamos, a Pound o Lawrence. Este último, también en 1920, habría de publicar la edición estadounidense de su libro *New Poems*, la cual incluía un

prefacio, publicado un año antes en forma de ensayo, con afirmaciones de este tipo: “It is no use inventing fancy laws for free verse [...], free verse has its own nature” (109). Llama igualmente la atención que las críticas de Jones se basen específicamente en la falta de autoridad en materia prosódica manifestada, de acuerdo con él, por Lowell y Monroe, acusando a la primera de ignorancia y de tener un entendimiento erróneo del verso tradicional y a la segunda de poseer una concepción obsoleta del ritmo en poesía.

Ahora bien, volviendo a la “noticia” incluida en *The Science News-Letter* en la que se le da crédito al Dr. A. R. Morris por establecer la particularidad del verso libre como una forma artística que comparte con la prosa una cadencia, aunque con ciertas diferencias (ver arriba), la cercanía entre el verso libre y la prosa había sido discutida ya por Pound y Eliot, y varios más después de ellos. Un ejemplo de lo anterior es C. E. Andrews, autor de uno de los artículos más lúcidos producidos durante la controversia. En “The Rhythm of Prose and of Free Verse” de 1918, Andrews propone que el verso en sí, independientemente de su métrica o carencia de ésta, le confiere a las palabras que lo componen una tensión rítmica más acentuada que la que encontramos en la prosa. Es decir, el corte prescrito o “espontáneo” al final del verso afecta el ritmo del mismo en su totalidad, de manera que un mismo texto dispuesto en forma de prosa y en verso libre será leído, en términos de ritmo, de modo distinto en una presentación y otra. Así pues, la prosa no genera “the increased emotional effect which a consciousness of rhythm gives to language” (186), y esta “conciencia del ritmo” es inherente al verso.

Andrews pone a prueba su propuesta escandiendo una misma frase leída como prosa y como verso, demostrando que, en efecto, los acentos tienden a caer en distintas sílabas (185). Pero el autor va más allá. Toma un fragmento de prosa bíblica y uno de prosa ordinaria que poseen la misma disposición y número de acentos y sílabas inacentuadas. Sin embargo, al ser

leído en voz alta, cada fragmento produce un ritmo distinto: “The ideas of these two passages seem to require different readings” (187). Con lo anterior el autor busca comprobar que “rhythm alone has no absolute objective quality apart from the association with the idea it expresses” (191). En esta serie de planteamientos me parece que el autor exhibe un entendimiento y una aplicación analítica de la prosodia bastante atinados. Desafortunada y un poco contradictoriamente, el autor llega a la conclusión de que la “prosa rítmica” y el verso libre “are almost exactly the same thing” (189).¹¹⁷ Esto se debe a que existe una relación entre las unidades rítmicas, las frases sintácticas y, particularmente, el contenido, la idea, la carga emocional y el tono elevado o emotivo que éste produce: “the dignity of sentiment” (188), todo lo cual, nos dice el autor, se manifiesta de modo muy similar en la prosa rítmica y en el verso libre. Para Andrews, la diferencia entre una forma y otra es, por tanto, menor, y asevera que con el corte de verso “most readers would pause slightly at the end of each line, thus making the rhythmic units more distinct than when [...] printed as prose” (188-189). De lo anterior se sigue que, en opinión de Andrews, no hay un rasgo definitorio del verso libre como forma poética y termina su artículo con un enunciado que, de nuevo, ejemplifica la necesidad de ese momento por tener principios prosódicos descriptivos y prescriptivos para el nuevo tipo de verso: “Unless the modern school develops some principles of length and flow of rhythms, and some sense of grouping, of climax, —of form,—they will have only the temporary vogue of startling novelty” (194). Como puede verse, el reparo también en este caso es una percibida carencia de forma en el verso libre.

Independientemente de la controversia, el verso libre continuó escribiéndose y diversificándose en sus posibilidades. La manifestación del carácter subjetivo del verso ya no en la proyección de una visión personal, sino en el manejo intuitivo de la forma fue acentuándose,

¹¹⁷ Una idea similar la expresa Robert Bridges cuando dice que el verso libre es “cadenced prose” en el ensayo citado en la introducción de esta tesis (véase p. 29*).

dando lugar al surgimiento de estilos poéticos distintivos, como el de H. D., Williams, Stevens, Moore, cummings, Crane, Loy, entre muchos otros. El efecto de espontaneidad y expresión íntima que había caracterizado a la poesía de Whitman se mantiene en poetas como D. H. Lawrence, quien en el Prefacio a la edición estadounidense de su libro *New Poems* de 1920 escribe: “In the immediate present there is no perfection, no consummation, nothing finished. [...] This is the [...] poetry of whose very permanency lies in its wind-like transit. Whitman’s is the best poetry of this kind. [...] free verse is, or should be direct utterance from the instant, whole man. It is the soul and the mind and the body surging at once, nothing left out” (107-108). Además de adoptar en su poética la espontaneidad, también incorpora el organicismo: “It is no use inventing fancy laws for free verse [...], free verse has its own *nature*” (109). No obstante, esta visión coexiste con otras en las que, como ya señalé, la voz no gravita en torno a un yo, sino en torno a un objeto o una experiencia. El interés en la vida diaria y lo ordinario como tema artístico será central en la poesía modernista, pero lo que Trachtenberg llama “the heroism and ‘divine average’ of the common life” (200), como parte del legado de Whitman, cederá terreno a una aproximación no interesada en resaltar lo heroico ni lo divino, sino su ausencia, y esta ausencia, esta materialidad casi bruta se volverá poética, sugerente y enigmática. Sobre esta materialidad casi bruta, el poeta efectuará un proceso de extrañamiento: “in such an emblematic poem as ‘The Red Wheelbarrow,’ it is not the naturalness that is striking but the careful framing of the object that turns it into a fresh object of vision, in the manner of Marcel Duchamp’s Ready-mades” (Lemardeley 311). Con respecto a la forma, ésta no busca ya ser percibida como espontánea: “Moore and Williams sometimes want their formal gestures to feel more calculated than organic: rather than allowing us to take the formal procedures of art for granted, they want us to feel the imposition of pattern on language” (Longenbach 61), o, como diría Beyers, buscan

comunicar la idea de que “the artist was here” (201).¹¹⁸

Por su parte, la influencia de Eliot, con su visión despersonalizada de la poesía, su forma de concebir la tradición, su convicción de que “no hay libertad en el arte”¹¹⁹ y su condena moral al “vacío” de la experiencia humana en las ciudades de los países industrializados, como lo expresa en *The Waste Land* y “The Hollow Men”, sería particularmente marcada entre los Nuevos Críticos como John Crowe Ransom, Allen Tate y Robert Penn Warren. La historia de la Nueva Crítica en el ambiente literario y académico de los Estados Unidos es complicada y contradictoria, como lo señala Mark Jancovich, pues su interés en el aspecto formal en la poesía propició que sus ideas fueran asimiladas a una concepción esteticista de la literatura, distanciada de preocupaciones sociales (217). Su interés en la forma poética, no obstante, tiene como origen la intención de corregir el punto de vista muy generalizado de que la forma funcionaba básicamente como “vehículo” del contenido (Jancovich 206). Es decir, la de los nuevos críticos es una visión de la poesía que también posee una raíz organicista, particularmente tras la influencia “despersonalizante” del modernismo. En el apartado anterior (pp. 145-147*) me ocupé de explicar brevemente cómo —debido a que el organicismo tiene su fundamento en el idealismo alemán, o bien, en el Trascendentalismo que fue la manera en que dicho idealismo se manifestó en los EEUU— Emerson postuló que “the thought is prior to the form”; empero, tanto su concepción de forma como su concepción de contenido (“thought” o “idea”) corresponden más a una noción de sustancia viva, que participa de las fuerzas de la naturaleza, que a una noción

118 Marcel Duchamp, por cierto, me parece muy representativo del paradigma modernista y vanguardista de artista, de aquél cuya obra, incluso si es sólo un urinario puesto de cabeza y titulado *Fontaine* (1917), sugiere la idea de que “the artist was here” y que —así como, de acuerdo con Nicholls, la poesía modernista suscita la pregunta “Is it poetry?”— suscita la pregunta “¿Esto es arte?”. El caso de Duchamp, creo, ayuda a comprender la cualidad de lo subjetivo en el arte de comienzos del siglo XX, del “yo artista” que, como apunté unas páginas atrás, se manifiesta en la obra.

119 Véase cita arriba, p. 173*. Cabe aquí recordar cómo Coleridge había dicho alrededor de un siglo atrás: “No work of true genius dare want its appropriate form [...]. As it must not, so neither can it, be lawless!” (*Shakespeare*).

tecnicista de la obra literaria. Ahora bien, una de las consecuencias de la manera en que Emerson describe el acto de creación poética es la consonancia perfecta de la forma y la idea. Cuando Olson dice que “FORM IS NEVER MORE THAN AN EXTENSION OF CONTENT. [...] and it makes absolute sense to me, with this possible corollary, that right form, in any given poem, is the only and exclusively possible extension of content under hand” (289), aún es posible reconocer la presencia del organicismo. No es que Olson supedita la forma al contenido, sino que pretende plantear un entendimiento de forma distinto al del simple virtuosismo en el manejo de metros y estrofas tradicionales y mucho más acorde a lo que Hartman denominó “discovered form”.

Empleando un vocabulario muy diferente, los nuevos críticos se dieron a la labor de enfatizar la correlación de ambos aspectos en cada composición literaria: “Literature could not be identified with any one stylistic feature or subject matter, but rather with the way in which all the elements of a work inter-related” (Jancovich 206), lo cual, en el fondo, no dista mucho del planteamiento de Olson (aunque la poesía de éste y la que los nuevos críticos escribieron o prefirieron sí es notoriamente diferente). En palabras de Cleanth Brooks, otro ideólogo de la Nueva Crítica, la concepción de forma literaria a la que ésta se opone puede ser descrita así: “To state it in its most pervasive form, it conceives of the ‘form’ as the transparent pane of glass through which the stuff of poetry is reflected, directly and immediately. To state it in its crudest form, it conceives of form as a kind of box [...] into which the valuable and essentially poetic ‘content’ of the poem is packed” (203). Así pues, en un intento por restarle peso a la visión referencial de la literatura, a la tendencia del público lector y críticos académicos o no académicos en general de privilegiar el contenido sobre la forma —actitud claramente contraria a la poética modernista—, los nuevos críticos plantearon la existencia del poema como un objeto

artístico autocontenido: “the text [...] *is* what it represents; it does not simply refer to the complexity and individuality of some external object but rather its form is itself an example of such complexity and individuality” (Jancovich 207). Es decir, el poema como objeto capta en su constitución misma la complejidad e individualidad de su tema.

De acuerdo con Burt y Lewin, “New Critical ways of reading helped to shape the American poets who emerged in the 1940s, among them Robert Lowell, Elizabeth Bishop, John Berryman and Randall Jarrell”, quienes habrían desarrollado una conciencia particular de la estructura retórica de su poesía (153-154). Todos estos poetas emplearon el verso libre en algún momento de su carrera o a lo largo de ella, al igual que, previo a ellos, Gertrude Stein, Hart Crane, Langston Hughes, W. H. Auden, a quienes poco después se les sumarían Theodore Roethke, Charles Olson, Robert Hayden, Gwendolyn Brooks, Denise Levertov, James Merrill, A. R. Ammons, John Ashbery, W. S. Merwin, Anne Sexton, Gary Snyder, Audre Lorde, Lucille Clifton, y, en décadas más recientes, Susan Howe, Charles Simic, Yusef Komunyakaa y Jorie Graham (nacida en 1950 y la más joven en esta lista que, no obstante, podría continuar hasta nombrar poetas nacidos en las últimas décadas del siglo XX). Claro que autores como Robert Frost y Edna St. Vincent Millay, en su faceta de sonetista, el primer poeta laureado Robert Penn Warren,¹²⁰ y Howard Nemerov, entre otros, habrían de escribir verso medido, el cual, empero,

120 El nombramiento de Consultant in Poetry para la Biblioteca del Congreso del gobierno de los Estados Unidos fue otorgado por primera vez en 1937, y Warren lo tuvo durante 1944 y 1945; en el año 1986 el nombramiento cambió a Poet Laureate Consultant in Poetry y Warren fue el primero en obtenerlo. De los poetas hasta este momento mencionados, los siguientes tuvieron el nombramiento de Consultant in Poetry: Robert Lowell (1947-1948), Bishop (1949-1950), Jarrell (1956-1958), Frost (1958-1959), Nemerov (1963-1964), Hayden (1976-1978), Brooks (1985-1986); y los siguientes el de Poet Laureate Consultant in Poetry: Nemerov (1988-1990), Pinsky (1997-2000), Simic (2010-2011), Merwin (2010-2011), Levine (2011-2012). Williams fue invitado en 1949 a ocupar el puesto de Consultant in Poetry, pero tuvo que negarse debido a problemas de salud; en 1952 el poeta quiso asumir el cargo, pero comenzó a correr el rumor de que Williams tenía inclinaciones comunistas, lo cual, al parecer, llevó a la Biblioteca del Congreso a alargar el proceso y revocar el ofrecimiento meses antes de que el periodo llegara a término. La página web de la Biblioteca simplemente dice: “Williams [...] was appointed as Consultant in Poetry but did not serve” (véase <http://www.loc.gov/poetry/laureate-1937-1960.html>). Durante los siguientes tres años, nadie ocupó la posición, hasta 1956 cuando la asumió Jarrell.

tendría claras marcas modernistas y, de acuerdo con Hartman, mostraba la buena influencia del verso libre de sus contemporáneos (92). Sobre otros poetas activos en las décadas intermedias del siglo XX, Robert Pinsky nos dice: “many poets of the generation of Americans born in the late nineteen-twenties began their careers writing pentameters and abandoned them”, para dedicarse a la escritura en verso libre; “[t]o name just a few, Robert Bly, Galway Kinnell, Philip Levine, Adrienne Rich, and James Wright all published first books with pentameter poems, ranging from adequate but wooden in rhythm to quite beautiful” (101).¹²¹

Casi cuatro décadas después de que Pound publicara en 1913 “The Tradition” —donde dice que todos los buenos poetas escriben de acuerdo a “the feel of the thing, the cadence”—, Williams daría una charla —que después se publicaría como ensayo con el título “The Poem as a Field of Action”— en 1948 en la Universidad de Washington y enfatizaría la aún urgencia de un cambio en la “estructura del verso”: “we do approach a change. What is it? I make a clear and definite statement—that it lies in the structure of verse” (web). Ciertamente, el verso libre era ya bien conocido, pero éste, en opinión de Williams, se habría estancado, y nos habla de quienes se limitan a copiar lo “nuevo”: “they will *copy* ‘the new’—but the tiresome repetition of this ‘new,’ now twenty years old, disfigures every journal”. En esta charla repleta de referencias a innovaciones científicas, como la teoría de la relatividad de Einstein, nuevos elementos que habrían de alterar la tabla periódica, e incluso a la bomba atómica como referente de lo históricamente inédito, Williams dice percibir que “a semiconscious sense of a rending discovery

121 De los autores aquí nombrados, los siguientes recibieron el premio Pulitzer (que en esta categoría comenzó a otorgarse en 1918) por la publicación de un libro de poesía (se mencionan algunos títulos): Millay (1923), Frost (1924 por *New Hampshire*, 1931, 1937 y 1943), Amy Lowell (1926), Robert Lowell (1947 y 1974), Auden (1948), Brooks (1950), Moore (1952 por *Collected Poems*), Roethke (1954), Stevens (1955 por *Collected Poems*), Bishop (1956 por *Poems: North & South - A Cold Spring*), Warren (1958 y 1979), Williams (1963 por *Pictures from Brueghel*), Berryman (1965), Sexton (1967), Merwin (1971 y 2009), Wright (1972), Snyder (1975), Ashbery (1976 por *Self-Portrait in a Convex Mirror*), Merrill (1977), Nemerov (1978), Kinnell (1983), Simic (1990), Komunyakaa (1994), Levine (1995), Graham (1996).

to be made is becoming apparent”, y que dicho descubrimiento transformará la estructura de la poesía en lengua inglesa. “Now we come to the question of the origin of our discoveries. Where else can what we are seeking arise from but speech? From speech, from American speech as distinct from English speech [...]. A language full of those hints toward newness of which I have been speaking”: en un gesto de orgullo nacionalista o, por lo menos, de un acentuado sentido de identidad nacional que nos recuerda a Whitman, Williams anuncia que este “descubrimiento” tendrá su origen en el “habla estadounidense”.¹²² Muy probablemente, el resultado de esta búsqueda haya sido el “variable foot” del que el poeta comenzará a hablar algunos años después y con respecto al cual críticos, académicos y lectores en general señalan que se trata de un concepto difícil de entender y más aun de aplicar. Beyers lo llama “a mythical foot” (179) y Stanley Koehler “some mysterious ‘measure’”, “an unlaidd ghost, promising enough pattern for shapeliness, enough flexibility for all the subtleties of idiom” (web). Y es que, al igual que Eliot, Williams creía que “[b]eing an art form, verse cannot be ‘free’ in the sense of having *no* limitations or guiding principles” (“Free Verse” 289).

En su definición de “Free Verse” para la *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* de 1965, Williams define el “variable foot” como la unidad en que se basa la “medida” del verso libre:

The crux of the question here is measure. [...] The bracket of the customary foot has

122 En el caso de Williams, su acérrima defensa del “habla estadounidense” como fuente de renovación formal de la poesía se entiende mejor si recordamos que el poeta dio esta charla apenas unos años después de la Segunda Guerra Mundial y que se sabe en deuda con la poesía de Eliot y Pound quienes, sin embargo, a diferencia de él, se “conformaban” con pensar que escribían en “lengua inglesa” y no asumieron la postura de reivindicar la “lengua estadounidense”: “We mean, then, American—the language Mr. Eliot and Mr. Pound carried to Europe *in their ears*—willy-nilly—when they left here for their adventures and which presumably Mr. Auden came here to find—perhaps too late” (“Poem as a Field”). Con todo, no me gustaría que el casi sectarismo de Williams en este ensayo hiciera menos interesante pensar en las posibilidades de lo que plantea. La idea no sólo la encontramos en él, sino también poetas como Mina Loy en 1925: “It was inevitable that the renaissance of poetry should proceed out of America where latterly a thousand languages have been born” (133).

been expanded so that more syllables, words or phrases can be admitted into its confines. The new unit may be called the ‘variable foot’, a term and a concept already accepted widely as a means of bringing the warring elements of freedom and discipline together. It rejects the standard of the conventionally fixed foot and suggests that measure varies with the idiom by which it is employed and the tonality of the individual poem. (289)

Ésta es quizá la explicación más clara proporcionada por Williams sobre el “pie variable”. En una carta de 1954 y dirigida al poeta Richard Eberhart, Williams ofrece un ejemplo de la “nueva medida” —aún no le daba un nombre definitivo— en la que se encontraba trabajando. La importancia de esta búsqueda radica en que “the lines must be capable of being counted, that is to say, *measured*—(believe it or not)” (72). Los versos son de su propia autoría:

- (1) The smell of the heat is boxwood
 (2) when rousing us
 (3) a movement of the air
 (4) stirs our thoughts
 (5) that had no life in them
 (6) to a life, a life in which
- (or)
- (1) Mother of God! Our Lady!
 (2) the heart
 (3) is an unruly master:
 (4) Forgive us our sins
 (5) as we
 (6) forgive
 (7) those who have sinned against (72)

Inmediatamente después le indica a su amigo: “Count a single beat to each numeral. You may not agree with my ear, but that is the way I count the line. Over the whole poem it gives a pattern to the meter that can be felt as a new measure” (72). Aunque en su definición de verso libre Williams busque convencernos de que su concepto del pie variable es “already accepted widely” (ver arriba), los versos citados en esta carta parecen obedecer más un principio subjetivo, a la sensibilidad artística del poeta, a su pulso poético, “*decorum* subjetivado”, a su “gait”, como lo llamaría Mina Loy, que a un principio objetivo y discreto, como el que pretende ser el pie

variable. Y es a dicha sensibilidad artística a la que se refiere Charles Olson cuando dice: “for only he, the man who writes, can declare, at every moment, the line its metric and its ending— where its breathing, shall come to, termination” (“Projective”).

En “To a Snail” (1924), Marianne Moore hace referencia a dicho principio subjetivo o “medida secreta” a través de la frase “the principle that is hid”.¹²³

If “compression is the first grace of style”,*
 you have it. Contractility is a virtue
 as modesty is a virtue.
 It is not the acquisition of any one thing
 that is able to adorn,
 or the incidental quality that occurs
 as a concomitant of something well said,
 that we value in style,
 but the principle that is hid:
 in the absence of feet, “a method of conclusions”;
 “a knowledge of principles”,
 in the curious phenomenon of your occipital horn.

* “The very first grace of style is that which comes from compression.” *Demetrius on Style* translated by W. Hamilton Fyfe. Heinemann, 1932 [Nota de Moore]

En la figura y el movimiento de un caracol, Moore identifica la *forma* del verso libre y retoma, en un gesto irónico muy modernista en cuanto a su autoconsciencia histórica, pasajes del tratado *Sobre el estilo* (falsamente atribuido a Demetrio de Falero, quien vivió entre los siglos III y IV a. C., pero ahora fechado alrededor del siglo I a. C., más cerca del periodo en el que se escribió *De lo sublime*), para llevar a cabo una curiosa, incluso paródica, valoración del verso libre (y, claro, del caracol) a partir de principios literarios clásicos. El poema adopta estructuras discursivas que podrían remitir a un tratado de retórica: comienza con un condicional: “If ‘compression [...] / you have it” (1-2); le sigue una afirmación reforzada con un símil: “Contractility is a virtue / as modesty is a virtue”; después aparece un caso de paradiástole, en el que primero se dice lo que *no*

123 Versión tomada de la *NAAL*, 7ª ed. (corta), 2032.

se valora: “It is not the acquisition [...] / or the incidental quality [...] / that we value in style” (4-8), para después decir lo que *sí*: “the principle that is hid”; los últimos versos presentan, a su vez, dos ejemplos de dicho principio y dónde se producen: “in the absence of feet, ‘a method of conclusions’” y luego “‘a knowledge of principles’, in the curious phenomenon of your occipital horn” (10-12). Para este punto, la descripción del caracol y la del verso libre están tan fusionadas que un efecto posible es que el lector busque la parte análoga al “cuerno occipital” en dicha forma poética, ya que la capacidad de compresión y la ausencia de pies son evidentes en ambos.

Mi intención al concluir con este muy breve comentario sobre “To a Snail” es ejemplificar algunas de las ideas desarrolladas en este apartado. “To a Snail” es un poema escrito en verso libre, en el que la poeta en su respuesta a “the feel of the thing” (caracol y verso libre) da forma a los versos sin ningún patrón métrico u otro criterio reconocible. O, de acuerdo a la definición dada por Williams en la enciclopedia de Princeton: “whenever and however, either by the agency of the eye or ear, a persistent irregularity of the metrical pattern is established in a poem, it can justly be called [free verse]” (“Free Verse” 288). Incluso, pese a su construcción “lógica”, el poema evade lo racional brillantemente (como diría Stevens en uno de sus “Adagia”: “The poem reveals itself only to the ignorant man”). Se trata, asimismo, de un poema “impersonal” pero en el que las marcas de que “la artista estuvo aquí” no son sólo notorias, sino lúdicas, en su fusión sorpresiva de referentes, así como paródicas y críticas, en su incorporación de un discurso de autoridad “prosístico” (el del tratado *Sobre el estilo*) en su discurso mismo, haciendo de este poema no sólo uno metapoético sino también uno metacrítico, rasgos en los que se manifiesta la ironía romántica responsable en gran parte del surgimiento de las formas libres: “The resultant artistic mode that alone can properly be called romantic irony must therefore be a form or structure that simultaneously creates and de-creates itself” (Mellor 5) o “[I]f, and the ironic

artistic process that actively participates in life, is play, insists Schlegel” (24). Este *caracol*, en efecto, lleva a cabo una puesta en abismo, como el que luce en su concha, en un gesto autorreferencial y de autoconsciencia organicista, lo cual abona al carácter críptico del poema, su “cuerno occipital”.

Una segunda razón para terminar con este comentario sobre Moore es formar una imagen tan clara como sea posible de aquel modernismo al que en el capítulo siguiente me referiré como posiblemente receptor del legado de Emily Dickinson, quien algo supo de la contractilidad del verso, entre varias otras cosas.

Capítulo 3.
Emily Dickinson: ni Dios, ni Marido, ni Editor
o “Publication – is the Auction / Of the Mind of Man -”

“¡Ni Dios, ni Patrón, ni Marido!”
La voz de la mujer,¹²⁴ no. 5, 1896

Dickinson, an unwed American citizen with “-son” set forever in her name,
sees God coolly from the dark side of noon.
My Emily Dickinson, Susan Howe

They are religious – except me – and address an Eclipse,
every morning – whom they call their “Father.”
Carta de Emily Dickinson al editor T. W. Higginson, 25 de abril 1862

Es de sobra sabido que, según los registros hasta ahora disponibles, no más de una docena de poemas de Dickinson fueron publicados antes de su muerte y que la publicación de los mismos se produjo de forma anónima y sin su consentimiento. También es sabido que Dickinson nunca se decidió por publicar formalmente su obra pese a la amistad entrañable que sostuvo con algunos prominentes editores y colaboradores de publicaciones periódicas de su tiempo: Samuel Bowles, propietario y editor general del diario liberal *Springfield Republican* de 1844 a 1878; Josiah Gilbert Holland, editor del contenido literario de esa misma publicación de 1849 hasta 1868, cuando buscara reubicarse en Nueva York y fundar el *Scribner’s Monthly*; Thomas W. Higginson, colaborador del *Atlantic Monthly* y autor de la ahora famosa “Letter to a Young Contributor” de abril 1862 a la que Dickinson respondiera de forma privada dando comienzo a un intercambio epistolar que sólo terminaría cuando la poeta muriera en 1886. Dickinson, además, estuvo en contacto a partir de 1879 y durante los últimos años de su vida con Thomas Niles, el editor en jefe de Roberts Brothers de Boston, quien en 1883 le manifestara a la autora su interés por publicar un volumen de su poesía: “If I may presume to say so, I will take [...] a M.S. collection of your poems, that is, if you want to give them to the world

124 Periódico anarquista feminista, publicado en Argentina entre 1896 y 1897.

through the medium of a publisher” (L813).¹²⁵ No obstante, si bien durante la primera mitad de la década de 1860 había contemplado la posibilidad de publicar su poesía —posibilidad que, como se verá más adelante, fue causa de un fuerte debate interno para ella—, la poeta, cuando recibe la oferta de Niles, ya no expresa inquietudes al respecto ni en su poesía ni en su correspondencia y parece haber perdido el interés.¹²⁶

Las misivas que Dickinson envió a Higginson han atraído la atención de críticos y académicos no sólo por su valor documental en relación con la vida de ambos personajes y aspectos históricos en ellas reflejados, sino también porque buena parte de su contenido gira en torno al tema de la poesía, la escrita por Dickinson y otros. Así pues, si bien muchos de sus poemas, como “Tell all the Truth but tell it slant –” o “I dwell in Possibility –”, expresan atributos esenciales de la poética de la autora, las cartas que escribió a Higginson la estimularon de modo particular para exponer no sólo su visión de la poesía, sino de sí misma como poeta y de su sentir con respecto a la publicación de su obra. Claro que incluso en el contexto de las primeras cartas, no familiares ni amistosas, sino aún formales, en las que una lectora del *Atlantic Monthly* contacta a uno de sus más reputados colaboradores siendo, previo a ese momento, una completa desconocida para él, incluso, pues, en ese contexto, Dickinson no pudo más que “decir toda la verdad, pero de forma sesgada”. En la tercera de dichas misivas, la autora dice: “I smile when you suggest that I delay ‘to publish’ – that being foreign to my thought, as Firmament to Fin – If fame belonged to me, I could not escape her – if she did not, the longest day would pass me on the chase – and the approbation of my Dog, would forsake me – then – My Barefoot – Rank is better –” (L265). Dickinson sostiene que la posibilidad de publicar le

125 Los números referidos para las cartas citadas son los que fueron asignados por Thomas Johnson en la década de 1950 y que son recuperados por las editoras de los *Dickinson Electronic Archives (DEAI)*, los cuales reúnen la correspondencia de la autora. <<http://archive.emilydickinson.org>>

126 Empero, Niles y la editorial Roberts Brothers, tras la muerte de Dickinson, publicarían en 1890 y 1891, respectivamente, *Poems* y *Poems, Second Series*, editados por Mabel Loomis Todd y Higginson, y en 1896, *Poems, Third Series*, editado por Todd.

resulta ajena, pero en seguida revela haberle dedicado al menos algo de tiempo a meditar la idea: si la publicación le trajera fama, ésta la poseería a ella, y si no se le trajera, la autora la anhelaría de un modo que, de antemano, le resulta poco digno. Como señala Mary Loeffelholz: “the problem of recognition— of whether a poetic vocation entails readers — was not first raised for Dickinson by the appearance of Higginson’s ‘Letter to a Young Contributor’ [...]: it was a central problem for the beginning of the fascicles” (pos 519-535).

En décadas recientes —particularmente tras la publicación de *The Manuscript Books of Emily Dickinson* (1981), editado por R. W. Franklin para la Belknap Press de Harvard y que ofrecía por primera vez al público versiones facsimilares de los poemas conservados por la autora—, los estudiosos de la obra de Dickinson han prestado una creciente atención a sus manuscritos, los cuales suelen dividirse en las siguientes categorías: los poemas cuidadosamente transcritos por la autora en lo que Mabel Loomis Todd llamó “fascicles” (librillos cosidos a mano también por la poeta misma); los poemas que Dickinson conservó en folios sueltos y a los que con frecuencia se les denomina “sets”, pese a que no se tiene certeza si Dickinson misma o algún editor posterior los agrupó en distintos “juegos” y con qué criterio (Miller, “Introduction” 2); los poemas o escritos —a los que Todd se refería como “scraps”— que la poeta plasmó en pedazos de papel previamente empleados con otro propósito: “brown wrapping paper, old envelopes, the back of drafts or letters or advertising flyers, and one on a wrapper from a packet of cooking chocolate” (3);¹²⁷ y su vastísima

127 Franklin no incluyó este conjunto en su *Manuscript Books*; Miller, pese a que considera estos manuscritos borradores, reconoce que hay quienes les conceden un estatus diferente: “Marta Werner has persuasively argued that in her late years Dickinson may have developed a more fluidly disordered style of writing” (“Introduction” 5). Werner es la editora de *The Gorgeous Nothings* (2013), libro que reúne los facsimiles a color y transcripciones de los poemas que Dickinson escribió en sobres. También es la editora del sitio *Radical Scatters: Emily Dickinson’s Late Fragments and Related Texts, 1870-1886* y que aloja una colección de más de cien fragmentos y de los cuales se verá un ejemplo más adelante: <<http://radicalscatters.unl.edu/>>; es además la autora y curadora de la exposición titulada *Ravished Slates: Re-Visioning the “Lord Letters”*, la cual se centra en cuarenta fragmentos y borradores escritos por Dickinson en los últimos años de su vida y se presenta como “A Scholarly Exploration of Material Evidence” en la segunda edición de los *Dickinson Electronic Archives (DEA2)*: <www.emilydickinson.org/ravished-slates-re-visioning-the-lord-letters>

correspondencia, de la cual se han recuperado poemas no preservados en ninguna de las modalidades previas. Así pues, con base en el trabajo iniciado por Martha Nell Smith en su estudio *Rowing in Eden* (1992), en la actualidad los fascículos y las cartas de Dickinson, así como las transcripciones hechas por ella misma con la aparente intención de circularlas y los llamados *letter-poems*,¹²⁸ son considerados formas de “literary self-publishing” (Kirk 338). Es gracias a la preservación y difusión de documentos personales que hoy la obra de Dickinson es conocida, aunque el carácter “personal” de dichos documentos no cancela el hecho de que la poeta los haya potencialmente empleado como plataformas editoriales y de publicación.

Lo que propongo en este capítulo es leer la obra de Dickinson dentro del contexto del surgimiento y consolidación del verso libre en los Estados Unidos —con Whitman como contemporáneo y el modernismo en un horizonte cercano—, en relación con ciertas contradicciones y paralelismos que pintan un retrato bastante fiel de la mujer y la poeta, además de arrojar luz sobre su aún enigmático estilo poético. La primera de dichas contradicciones radica en que, como acabo de señalar, los tipos de manuscritos que se conservan se distinguen por haber sido una suerte de “publicación privada”, o bien, al menos en el caso de los fascículos, un ejercicio privado de edición. En segundo lugar, como lo sugiere un grupo de poemas, existe un paralelismo entre las ansiedades expresadas por Dickinson con respecto al matrimonio y aquellas expresadas con respecto a la edición y publicación de su obra, lo que pone en evidencia las restricciones que una mujer incluso en su posición privilegiada debió enfrentar para tomar decisiones fundamentales en relación con su vida y su vocación. Por último, en lo que respecta a la forma poética empleada por la autora sobresale que si bien su patrón básico de composición fue la *hymn* o *ballad stanza*, a lo largo de su vida tuvo una relación problemática con la fe y las creencias religiosas de su círculo familiar y social, lo cual quizá

128 Véase “Letter-Poem, A Dickinson Genre” en *DEA2*: <www.emilydickinson.org/node/1667>

se ve reflejado en la presencia constante de dicha base métrica y la también constante subversión de ésta. No obstante, Cristanne Miller destaca la importancia de tener presente la influencia de la balada en la obra de Dickinson y su mayor flexibilidad métrica en relación con el himno; si bien ambas formas (en su práctica tanto poética como musical) comparten una misma estrofa base, el himno tiende a la regularidad silábica-acentual, mientras que la balada se despliega a través de versos acentuales más laxos, de manera que los poemas de Dickinson fluctúan “between the precise tune of hymns, the ballad’s ‘wild’ looseness and her own musical sense of cadence in language”, e incluso Miller considera que es posible entender “her free verse poems as a further loosening of, or experimentation with, the ballad form” (“Hymn, the ‘Ballad Wild,’ and Free Verse” 51, 58).¹²⁹ Desde una perspectiva más amplia, Miller apunta: “she was writing within conventions of nineteenth-century verse as well as pushing against them” (“Introduction” 10); o en palabras de Loeffelholz: “Dickinson’s typical four- and three-beat metrical lines take off from popular hymn and ballad forms rather than the many ‘high’ meters and forms available to nineteenth-century Anglophone poetry — ranging from blank verse to sonnet forms to imitation of Greek hexameters — and yet she deploys her popular forms in ways that seem intended to strike discordantly on the popular ear” (1512).

Mi intención es que a lo largo del presente capítulo estas contradicciones y paralelismos vayan revelando una coherencia que contribuya a entender por qué tiene sentido leer la poesía de Emily Dickinson como parte de los orígenes del verso libre estadounidense. Su obra y las maneras en que Dickinson se asumió como poeta —las cuales se expresan en cómo dio a conocer y *no* dio a conocer su poesía— evidencian que su concepción de forma poética, incluida la métrica, respondía a una visión organicista, llevada más allá que la de los románticos ingleses y tan lejos como la de

¹²⁹ Adelanto que Miller, si bien reconoce en la obra de Dickinson la existencia de algunos poemas en lo que podría llamarse verso libre, su reconocimiento de ellos como tales irá acompañado de una serie de reservas y concesiones a las que iré haciendo referencia y comentando a lo largo del presente capítulo.

Whitman, si bien con un resultado notoriamente distinto. La cita “¡Ni Dios, ni Patrón, ni Marido!” que uso como epígrafe, tiene su origen en un pronunciamiento hecho por un grupo de mujeres a finales del siglo XIX en contra de las instituciones, como el matrimonio, la religión y la división del trabajo con base en el género, que limitaban su ser y hacer (Molyneux 41). En efecto, una manera de entender las tensiones presentes en la obra de Dickinson es como una inagotable negociación por parte de ella con lo que las instituciones sociales, culturales y literarias de su tiempo aceptaban como natural, ortodoxo, femenino, legible o publicable.

A continuación daré brevemente cuenta del tratamiento dado a estos temas —la relación de Dickinson con la institución editorial, la religiosa y la matrimonial— por la comunidad de académicos y críticos especializados en la obra de esta autora. Dicha revisión deberá, por necesidad, ser selectiva y somera.¹³⁰ Inmediatamente después, en una primera aproximación a la problemática de la publicación en conexión con la obra de Dickinson, presentaré un abreviado recuento de la dificultad que ha mostrado su corpus poético a ser editado incluso en fechas recientes y con metodologías académicas y editoriales consideradas aún vigentes. Este recuento será visto como parte de una larga historia de aciertos y desaciertos en la adaptación de la poesía de Dickinson a las

130 Los textos académicos y ensayos críticos en torno a Dickinson publicados anualmente en las últimas tres décadas son muy numerosos. El *Emily Dickinson Journal*, publicación académica semestral, fue fundado en 1991 por la Emily Dickinson International Society, la cual, además, celebra coloquios internacionales con relativa frecuencia en distintas partes del mundo. Sumado a lo anterior, la autora también llama la atención de académicos dedicados al estudio de la literatura y la cultura estadounidenses, en especial del siglo XIX, que suele reunir una constelación de autores tan importantes como Whitman, Emerson, Fuller, Hawthorne, Thoreau, Melville, Douglass, Stowe, Gilman, Chopin, entre muchos otros, o bien, que vinculan a la autora con ciertos aspectos o sucesos históricos clave de dicho siglo, como el surgimiento de la cultura de masas o la Guerra Civil. En la sección “Bibliography” de los *DEA2*, se realiza un esfuerzo constante por mantener actualizado el registro de recursos disponibles sobre Dickinson en distintas modalidades, como libros, artículos académicos, antologías, tesis, etc.: <www.emilydickinson.org/bibliography> Para dar una idea aun más clara del interés y la curiosidad que en la actualidad despierta la autora entre académicos, lectores y el público en general, así como del extraordinario consumo de incluso los detalles relativos a su vida y obra, basta mencionar la publicación hasta este momento de dos enciclopedias sobre Dickinson: *An Emily Dickinson Encyclopedia* (1998), editada por Jane D. Eberwein y *All Things Dickinson: An Encyclopedia of Emily Dickinson's World*, 2 vols. (2014) editada por Wendy Martin; o bien, el inventario de alrededor de 8,000 objetos del que el Emily Dickinson Museum se jacta de tener en sus colecciones. <www.emilydickinsonmuseum.org>

cambiantes convenciones editoriales de los medios impresos, no sólo en las décadas posteriores al deceso de la autora, sino incluso durante la juventud de ésta. El objetivo de estos recuentos será evidenciar el precio que la poeta supuso debía pagar por ser publicada en vida y que su obra, en efecto, pagó tras su muerte. También se verá que pese a que ciertos rasgos de la escritura de Dickinson, que más adelante se considerarían afines a la poética modernista, fueron silenciados o atenuados en los primeros volúmenes de su poesía, la autora fue desde el comienzo considerada excéntrica en su manejo de las formas. Aun así, fue leída y admirada por poetas y lectores de comienzos del siglo XX y lo fue aún más cuando, por un lado, la estética del modernismo fue, hasta cierto punto, asimilada por el público lector y los círculos académicos y, por el otro, cuando nuevos volúmenes publicados entre las décadas de 1920 y 1940 fueron mostrando facetas de la poesía de Dickinson antes descartadas o modificadas. Paralelamente a esta historia, me interesa mantener en mente la idea de que la resistencia por parte del medio editorial a la escritura de Dickinson, con todas sus particularidades, es de cierto modo un indicador no sólo de que su poética se apartó de las convenciones literarias de su tiempo, sino de que incluso las ediciones posteriores a 1950 “borraron” en gran medida la posible cercanía de su poesía con el surgimiento del verso libre. Finalmente, en la segunda mitad de este capítulo, centraré mi atención en el fascículo 37, dentro del cual se encuentra el famoso poema “Publication – is the Auction”. Miller señala que el periodo de mayor experimentación métrica y formal por parte de Dickinson se produjo antes de 1866 (“Hymn” 74), y el periodo de los fascículos va precisamente de 1858 a 1864. A partir de una lectura detallada de “Publication – is the Auction”, muy significativo para la presente discusión, y otros más reunidos en la misma serie o fascículo, estableceré conexiones que considero interesantes y pertinentes entre cómo Dickinson, al parecer, entendió el proceso de cruzar la línea entre lo privado y lo público en relación con su creación poética, su experiencia de la duda y de la fe, y la expresión de sus deseos amorosos y

eróticos, aspectos que encuentran su correspondencia en la resistencia de la autora a la edición, a la conversión y al matrimonio. Asimismo, se verá de qué manera la estructura de los versos en determinados poemas aquí comentados va mostrando irregularidades con respecto a su esquema métrico y estrófico hasta alcanzar, en algunos casos, una forma libre o, al menos, no regular. Es decir, en algunos de estos poemas no es posible establecer una pauta compositiva regular más allá de la unidad orgánica que el poema mismo conforma con base en la subjetividad que se expresa a través tanto de la forma como del contenido (Culler 128), rasgo que, como se verá, es también identificado por algunos autores en poemas deliberadamente compuestos en verso libre a partir del modernismo. En pocas palabras, se expondrá un paralelismo en la respuesta crítica de Dickinson a convenciones tanto sociales como poéticas.

Los temas de la publicación, la religión y el matrimonio constituyen, de hecho, algunas de las áreas de estudio centrales de la obra de Dickinson. De acuerdo con Messmer, tras la publicación, bajo el cuidado editorial de Johnson, de todos los poemas conocidos a la fecha, además de las cartas reproducidas en su integridad, el interés de la academia y la crítica literaria en torno a Dickinson se disparó durante los 60: “with a continued interest in biography and contextualization, an increased focus on her thematic range, and an intensified concern with her use of language” (306). Por su parte, durante los 70, “[w]hile biographical and linguistic studies as well as discussions of Dickinson’s relation to Puritanism, transcendentalism, and increasingly also romanticism continue during the 1970s, the most important innovations of this decade can be found in areas opened up by psychoanalytic and feminist theories” (306). Así pues, la dificultad de forjarse una identidad como mujer poeta y como poeta mujer, con base en su concepto de la “ansiedad de la autoría” —el cual obviamente alude a la “ansiedad de la influencia” de Bloom—, fue explorada por Gilbert y Gubar en su clásico estudio de 1979 *The Madwoman in the Attic* a través del análisis de las personas poéticas adoptadas por la autora en su obra.

Cuatro años antes, en 1975, Adrienne Rich había presentado al público en forma de conferencia el todavía influyente ensayo “Vesuvius at Home: The Power of Emily Dickinson”, en el que Rich propone leer en las poderosas metáforas de Dickinson, específicamente la de los volcanes, la expresión “volcánica” de una conciencia que no se deja restringir por los esquemas de género de la Nueva Inglaterra decimonónica. El enfoque de género, la lectura desde el ámbito académico de la obra de Dickinson como una proto-modernista, la incorporación de la cultura y la literatura populares del siglo XIX estadounidense en el análisis, además de, muy notoriamente, el estudio de los manuscritos y “the textual and sexual politics of editing”, serán las tendencias predominantes en las aproximaciones a la autora de los 80 en adelante (306). De este modo, también escrito por una poeta estadounidense, nacida sólo algunos años después que Rich, *My Emily Dickinson* (1985) de Susan Howe, libro igualmente ya fundamental, presenta una imagen de Dickinson como poseedora de un intelecto de una magnitud tal que no pudo ser contenido por las convenciones literarias y discursivas de su tiempo, y equipara la posibilidad de haber puesto su obra en las manos de un editor a un acto de desposeimiento: “No manufactured print. No outside editor/‘robber’” (pos 403). Cristanne Miller se dio a la tarea de elucidar en *Emily Dickinson: A Poet’s Grammar* (1989) la “gramática” poética de la autora en relación con la gran tradición literaria y textual esencialmente masculina que la influyó de manera definitiva, pero de la cual Dickinson quiso también desmarcarse. En 1992, Martha Nell Smith publica el ya mencionado *Rowing in Eden: Rereading Emily Dickinson*, el cual parte declaradamente de una lectura de los manuscritos de Dickinson y propone ver en ellos una forma de autopublicación, a la vez que rescata a Susan Dickinson, la cuñada de Emily, no sólo como la destinataria de misivas cargadas de deseo homoerótico e interlocutora de debates filosóficos y literarios, sino también como la “mentora” y la única persona cuyas sugerencias en términos de la “edición” de su poesía Dickinson, al parecer, tomó en cuenta.

En todos los estudios arriba mencionados —y que fundaron líneas de investigación, valoración e interpretación aún vigentes, como se puede constatar en textos críticos de más reciente hechura— el forcejeo de Dickinson con las instituciones literarias de su tiempo, en su faceta tanto de industria editorial como de canon poético, es abordada críticamente de un modo u otro. La relación entre esas instituciones y otras también basadas en la autoridad patriarcal, como el matrimonio y el cristianismo, está igualmente presente en mayor o menor grado. El tema del matrimonio en sí, dentro de la visión proyectada por Dickinson en sus escritos y por lo que se sabe de su vida, ha atraído la atención —en especial a la hora de comentar ciertos poemas o sucesos en la vida de la poeta— de principalmente sus biógrafos como Richard B. Sewall (*The Life of Emily Dickinson*, 1974), Cynthia Griffin Wolff (*Emily Dickinson*, 1896) o Alfred Habegger (*My Wars Are Laid Away in Books: The Life of Emily Dickinson*, 2001); de estudiosos de la obra de la autora que asumen un enfoque parcialmente biográfico, como Suzanne Juhasz en *The Undiscovered Continent* (1983), Vivian R. Pollak en *Dickinson: The Anxiety of Gender* (1984) o Judith Farr en *The Passion of Emily Dickinson* (1994), o bien, que optan por un enfoque histórico y cultural, como Barton Levi St. Armand en *Emily Dickinson and Her Culture* (1986); además de críticos en general que han llevado a cabo un análisis textual de alguno de los varios poemas o cartas donde la autora alude al tema. Entre los poemas más notorios que tratan el tema del matrimonio están: “I’m ‘wife’ – I’ve finished that –”, “He put the Belt around my life –”, “Title divine – is mine!”, “A Wife – at Daybreak – I shall be –”, “I’m ceded – I’ve stopped being Theirs –”, “She rose to His Requirement – dropt”. Sobre este último, por ejemplo, Helen Vendler enfatiza cómo Dickinson presenta una imagen realista y casi cínica del matrimonio si no fuera por el símil que gobierna la última estrofa “for the Wife’s mind: it is a Sea [...], one unfathomable by any but itself. The unseen underwater realms that hide oyster and algae, pearl and seaweed, are unknown to the terrestrial world” (353). En la descripción ambivalente del matrimonio

llevada a cabo en este poema, si bien la desilusión y la reducción de la experiencia en términos existenciales (“If ought She missed [...] / Of Amplitude, or Awe –” [5-6]) parecen marcar la vida matrimonial, la interioridad de esta mujer se amplifica, se vuelve prácticamente insondable, lo cual significaría para Dickinson una preciada posesión (palabra clave, por cierto, en el vocabulario tradicionalmente asociado al matrimonio).

En cuanto al tema de la religión, conviene comenzar por citar el libro más reciente de Loeffelholz: “Dickinson is treasured by many readers as a religious poet, and perhaps by just as many as a poet of radical skepticism in matters of faith” (pos 1868). El matiz que a Loeffelholz le interesa colocar en la mente de los lectores de Dickinson es que la poeta, en realidad, experimentaba una fe de manera muy intensa, sólo que esta fe debe entenderse como necesariamente secular: “Dickinson’s secular faith: her assertion of human solidarity in loving and memorializing the things of the earth” (2064). No obstante, el hecho de que esta fe se materialice en un gran número de sus poemas y cartas no quiere decir que Dickinson no diera espacio en sus reflexiones y expresiones a la duda: “In the present culture of public religion in the United States, where the space afforded to doubt is pressed upon from many sides, Dickinson’s willingness to doubt her own secular faith as well as the more orthodox religious traditions around her still captivates and enlarges” (2079). Es la duda (“the Tooth / That nibbles at the soul –”),¹³¹ un espacio de indeterminación, de interrogación y búsqueda, no del todo distinto, en mi opinión, a su deambular errante e incluso errático por las formas poéticas tradicionales, lo que una y otra vez se abre paso en su poesía con mucha más fuerza figural que la afirmación o la negación de los dogmas protestantes que, en este punto, desbordan lo religioso para manifestarse también de forma ideológica. Resulta muy interesante que Loeffelholz hable de una “cultura actual de la religión pública” pues, en efecto, la lectura de la poesía de Dickinson en los

131 Últimos versos del poema “This World is no conclusion”.

Estados Unidos se da hoy en día en un escenario donde se insiste, como sucedía ya en el contexto de la autora, en que los individuos den demostraciones de su fe públicamente en sus expresiones cotidianas y, en lo particular, mediáticas, además de tratarse de un entorno en el que la ausencia de dichas manifestaciones se vuelve sospechosa, un entorno, es decir, que más fácilmente acepta versiones de la realidad en blanco y negro.

En un país que pocos años después de haber conseguido su independencia del Imperio Británico optó oficialmente por acompañar su escudo nacional con la leyenda *E Pluribus Unum*, que significa “de entre varios, uno” y pretendía hacer referencia a la unión de las trece colonias, pero que en 1956 decidió cambiarlo por *In God We Trust* y en el que la autoridad de la Biblia como garante de la “verdad” en procesos jurídicos y oficiales, no sólo dentro de las cortes penales, sino incluso en, por ejemplo, la toma de protesta del ocupante de la presidencia,¹³² el discutir la problemática relación que una de sus poetas nacionales más atesoradas tuvo con las doctrinas del cristianismo ha desde luego tenido consecuencias. Hay que recordar, como explica Jane Donahue Eberwein, que: “Although not itself a source of revelation, history [...] was another area of knowledge descendants of the Puritans interpreted in scriptural terms. [...] Jonathan Edwards’s *A History of the Work of Redemption* (1808), a posthumous arrangement of sermons, taught collegians like Dickinson to read world history as carrying on God’s saving work in preparation for the millennium” (84). Además, la lectura de la Biblia basada en la doctrina de los “tipos teológicos” fue una tendencia fuerte entre los calvinistas y sus sucesores: “Given the typological linkage widely drawn between the United States and the biblical Israel, Americans tended to read scripture as reinforcing patriotism” (90). Sin embargo, la conflictiva relación de Dickinson con la fuerte presencia en su entorno de una religión de raíces

¹³² Esta práctica es una tradición y no parte del protocolo oficial, pero, aun así, de los cuarenta y cuatro presidentes que ha tenido Estados Unidos en su historia, sólo cuatro no han usado una Biblia al momento de tomar protesta, John Quincy Adams, Franklin Pierce, Lyndon B. Johnson y Theodore Roosevelt al asumir el cargo en su primer mandato.

puritanas, por un lado, y con la creencia de la inmortalidad del alma independientemente de la sistematización religiosa de creencias, por el otro, ha sido parte de los estudios sobre Dickinson desde hace mucho tiempo. Lo que ha variado es el enfoque y los énfasis. La tradición puritana es vista en ocasiones como una corriente cultural que influyó en las ideas y conductas del contexto social de Dickinson y que contrasta con otros movimientos culturales:

Most of the earliest contextualizations of Dickinson focus on her relation to transcendentalism and Puritanism, privileging either one or the other. Charles Anderson's *Emily Dickinson's Poetry: Stairway of Surprise* (1960) rejects Dickinson's link to transcendentalism, whereas both Thomas W. Ford (1966) and Hyatt Waggoner (1968) stress Emerson's influence on the poet; yet ultimately, they claim, Dickinson redefines faith in modern existentialist terms. Albert Gelpi's discussion of *The Mind of the Poet* (1965) situates Dickinson in relation to nineteenth-century New England, transcendentalism, and romanticism. Gelpi employs the concept of the double consciousness (the "Calvinist mind turning against itself and its Maker") to explain the writer's rebellion against orthodox Puritan doctrines as an outgrowth of a general crisis in Puritanism. In *Emily Dickinson's Poetry* (1975), Robert Weisbuch regards Dickinson as emerging from her cultural heritage of Puritan Calvinism, Emersonian transcendentalism, and nineteenth-century romanticism. (Messmer 312-313)

Una aproximación similar se encuentra en *The Only Kangaroo among the Beauty: Emily Dickinson and America* (1979), de Karl Keller, y suele también hacerse presente en las biografías —como en las ya mencionadas de Sewall y Habegger—, que hacen referencias a eventos como el llamado "Great Awakening" de mediados del siglo XVIII, al "Second Great Awakening" del siglo XIX y a los *revivals*, confirmaciones de fe dentro del Congregacionalismo, que se produjeron durante la vida de la autora.

El tema de la religión también se retoma en acercamientos que contemplan uno de los principios aceptados como fundamentales en la poética de la autora, su uso de imágenes bíblicas y un léxico religioso, si bien de maneras no obvias o incluso sorprendidas y en momentos de gran intensidad emocional o de complejidad conceptual.¹³³ En "There came a Day – at Summer's full –", por ejemplo, Vendler señala que en el último verso, donde aparece la frase "Calvaries of Love!",

133 "[T]he evidence is considerable for the writerly impact of the King James Bible and of Shakespeare on Dickinson's writing. The Bible is by far the text most frequently quoted or referred to in her poetry" (Stonum 52).

Dickinson “dares to pluralize the ever-singular ‘Calvary,’ the scene of the Crucifixion of Jesus”, para crear una analogía con el sufrimiento de los amantes (133). Asimismo, también ha sido tema de interés para las lecturas de género; en un artículo titulado “God, Father, and Lover in Emily Dickinson’s Poetry” (1979), Nina Baym expone “Dickinson’s strategic use of the role of the child in relation to male authority figures as an attempt to conceal power”, una estrategia que, de acuerdo con Messmer, fue también identificada por Rich, “and to denounce God as insensitive father” (311). Igualmente en esta línea se encuentra la ya también mencionada Wolff quien, en palabras de Eberwein, “organizes her critical biography around the motif of Dickinson as a Jacob figure wrestling with God” (98). En lo que respecta al tema de la duda como tal, que se manifestó tanto en el rechazo por parte de Dickinson a aceptar los preceptos y rituales del Congregacionalismo, así como en sus más íntimas expresiones de incertidumbre llevadas a cabo en poemas y cartas, no fue sino hasta el año 2000 cuando apareció un estudio en forma de libro completamente dedicado al tema en la obra de Dickinson: *Nimble Believing: Dickinson and the Unknown* de la autoría de James McIntosh, académico de la Universidad de Michigan.¹³⁴ Apenas un par de años antes, Roger Lundin había publicado *Emily Dickinson and the Art of Belief*, el cual, pese a privilegiar la fuerza de las creencias cristianas de la autora reconoce, no obstante, su ambivalencia religiosa en varios sentidos.¹³⁵ Es así que en los últimos quince años la duda, el escepticismo o los abiertos cuestionamientos de Dickinson en torno a los preceptos del protestantismo ortodoxo de su contexto inmediato son estudiados con más frecuencia y amplitud.¹³⁶

134 El título de este libro hace referencia a un pasaje de una carta enviada por Dickinson a Otis Lord en abril de 1882: “we both believe, and disbelieve a hundred times an Hour, which keeps Believing nimble” (L750).

135 El autor era académico especialista en la relación entre religión y literatura estadounidense, la historia intelectual moderna y la historia del pensamiento cristiano, y estaba adscrito al Wheaton College, una universidad abiertamente cristiana.

136 Así lo demuestra la reciente aparición de *Emily Dickinson’s Approving God: Divine Design and the Problem of Suffering* (2008) de Patrick J. Keane y *Religion Around Emily Dickinson* (2014) de W. Clark Gilpin.

Antes de dar paso a la compleja historia de los problemas que ha supuesto la edición y publicación de la poesía de Dickinson y proponer cómo dicha historia tiene sugerentes puntos de encuentro con el surgimiento y consolidación del verso libre, quisiera retomar algunas ideas expuestas en los capítulos anteriores y establecer conexiones específicas con el contexto de la autora que aquí me ocupa. En el primer capítulo de esta tesis expuse de qué manera la percepción del mundo había cambiado en la sociedad occidental del siglo XIX en relación con siglos anteriores. El Renacimiento, la revolución científica y la Ilustración habían efectuado una transformación en el modo como los hombres (pues, de hecho, eran ellos los que tenían acceso a la producción y circulación de ideas en mucho mayor grado que las mujeres) se veían a sí mismos: poseedores conscientes de una mente, de una individualidad, capaces de conocer el mundo a través de la razón, colocaron a Dios en un lugar determinado dentro de un orden social y epistémico creado por ellos mismos. Igualmente, incorporaron los llamados “derechos naturales” —en oposición a la voluntad del soberano— como fundamento para el establecimiento del estado y sus instituciones. Y, pese a todo ello, se hallaron a sí mismos en un entramado de ideas, prácticas y condiciones materiales que lejos de proporcionar un sentido de totalidad y pertenencia, como diría Lukács, los hacían sentir anónimos e incomunicados. El campo gravitacional de las masas absorbió al individuo. Y así como en la Biblia se dice que “[t]omó, pues, Jehová Dios al hombre, y lo puso en el huerto de Edén, para que lo labrara y lo guardase” (Génesis 2:15), el Hombre moderno tomó al hombre y lo puso a habitar un concepto de humanidad, derivado de un proyecto civilizatorio racionalista, en el que el hombre no se reconoció. Eagleton nos recuerda que los post-estructuralistas celebraron la muerte del Hombre: “The Death of Man, then, is really the death of Bourgeois Man, who was a kind of private entrepreneur of his own experience” (19). El proyecto moderno enarbó el ideal de Hombre a expensas de hombres y mujeres. Ser Hombre: la idea no era mala, excepto que no todos podíamos ser

Hombre ni ser empresarios/emprendedores de nuestra experiencia sin entrar en una competencia en la que la mayoría estaba destinada a perder. Proyectos políticos emparentados con esta visión como el liberalismo económico y la democracia del Estado Nación —los pilares del sistema político estadounidense— pronto mostrarían su incapacidad de cumplir promesas con base en ese ideal. En 1843, Margaret Fuller diría: “It is not surprising that it should be the Anti-Slavery party that pleads for woman” (750); también diría que era necesario hacer algo por el Hombre: “the time is come when Euridice is to call for an Orpheus, rather than Orpheus for Euridice; that the idea of man, however imperfectly brought out, has been far more so than that of woman; and that an improvement in the daughters will best aid the reformation of the sons of this age” (747). Si alrededor de doscientos años antes, en 1623, John Donne se había ya preocupado por exaltar el humanismo renacentista, distintivamente centrado en la idea de *un* continente, y había dicho: “No man is an island, entire of itself; every man is a piece of the continent” o “[a]ny man’s death diminishes me, because I am involved in mankind” (1123), en el contexto de la modernidad del siglo XIX, y una vez que dicho continente había echado a andar las versiones más drásticas de sus proyectos de colonización fracturando el mundo a su paso, los hombres se descubrieron islas: “as the objective world breaks down, so the subject, too, becomes a fragment” (Lukács 53).

Fue a esta imagen del mundo a la que respondió el Romanticismo, como el pasaje recién citado de Fuller, perteneciente al grupo de los Trascendentalistas, lo ejemplifica. En el capítulo 2 expuse que fue el Romanticismo, con sus conceptos centrales como el organicismo, la imaginación como principio creador, su cambio de paradigma de lo predominantemente mimético a lo predominantemente expresivo, su visión del genio poético como descubridor de formas nuevas y la característica ironía de la postura romántica hacia el mundo, el que plantaría la semilla del verso libre. Dicha semilla pronto daría uno de sus primeros frutos en un país donde un grupo de intelectuales

acogieron los principios románticos por reconocer en ellos una forma de resistencia a las tendencias fácticas de la joven nación estadounidense: la ya muy avanzada guerra de exterminio contra los nativos; la esclavitud en los estados del sur; la insistencia en delimitar el “lugar de la mujer” (“the woman’s place”) en sus labores como ama de casa, esposa y madre; la creciente industrialización; y una economía crecientemente acumulativa, expansionista y especulativa y que Max Weber un siglo después consideró sumamente compatible con el protestantismo calvinista que se practicaba en los Estados Unidos.¹³⁷ Lo anterior queda claramente ilustrado en la crítica hecha por Thoreau a la idea de progreso: “so with a hundred ‘modern improvements’ [...]. They are but improved means to an unimproved end” (1007-1008).

Desde el comienzo de esta tesis, he venido sosteniendo que lo que podemos llamar el prosaísmo de la modernidad se hizo patente, no sólo en la prosa novelística como diría Lukács, sino también en las experimentaciones formales dentro de la poesía, como en el caso de Blake, Whitman, Hopkins, entre otros. Con base en la asimilación de los ritmos de la prosa en la poesía, como fue el caso de Baudelaire, o el afianzamiento de la oda irregular entre los románticos ingleses, el caso de Whitman resulta relativamente fácil de entender. No obstante, el caso de Dickinson plantea diferentes desafíos. *The Poems of Emily Dickinson Including Variant Readings Critically Compared with All Known Manuscripts*, 3 vols. (Harvard, 1955) y *The Complete Poems* (Back Bay, 1960), la edición *variorum* y *reading edition*, respectivamente, ambas a cargo de Thomas H. Johnson supusieron el comienzo de una nueva era —que podría llamarse “era

137 A esta combinación de liberalismo económico y protestantismo Weber la llamaría, como se sabe, “ética protestante”. Benjamin Franklin había dicho “time is money”, frase que resumía su visión del deber moral de los hombres en relación con el trabajo y que, aun ahora, es vista por muchos como un principio en la organización diaria de sus vidas. “Remarkably, the real peculiarity in the ‘philosophy of avarice’ contained in [Franklin’s] maxim is the ideal of the *credit-worthy* man of honor and, above all, the idea of the duty of the individual to increase his wealth [...]. Indeed, rather than simply a common-sense approach to life, a peculiar ‘ethic’ is preached here: its violation is treated not simply as foolishness but as a sort of forgetfulness of duty” (Weber 15).

académica” o “era Harvard”— en la edición y publicación de la obra de esta autora. Dicha edición supuso un cambio significativo con respecto a las publicaciones llevadas a cabo por los herederos literarios, oficiales o no, de la autora de 1890 a 1945: “Johnson’s *The Poems of Emily Dickinson* did restore the poet’s idiosyncratic spelling, punctuation (the famous dashes), and word variants to her poems. At the same time he created the impression that a definitive textual edition could exist” dice Howe (“These Flames”). Sin embargo, tras la publicación, de nuevo por parte de Harvard, de los ya mencionados *Manuscript Books* a comienzos de los 80, la edición de Johnson perdió para muchos lectores y críticos fiabilidad. En su momento, Howe expresó inquietud, en particular, con respecto a los cortes de verso: “after the ninth fascicle (about 1860) she began to break her lines with a consistency that the Johnson edition seemed to have ignored”, o bien, “[i]f you follow Johnson’s edition, you get the idea that there was no change in form from the first poem in fascicle 1 to the last poems in the sets”. Es decir, relativamente temprano en la labor poética de Dickinson, ésta comenzó a escribir poemas en los que, según la apreciación de Howe y otros, “lines break off interrupting meter” (“These Flames”). Para este grupo de lectores la sorpresa fue aun mayor cuando Franklin editara y publicara *The Poems of Emily Dickinson, Variorum Edition*, 3 vols. (Harvard, 1998) y *The Poems of Emily Dickinson, Reading Edition* (Harvard, 1999), las cuales se apegaban al mismo criterio de edición, con respecto a los cortes de verso y la disposición estrófica, de su antecesor Johnson, de manera que, como dice Jonathan Morse, “the Johnson and Franklin editions are almost identical” (266). Así pues, ni siquiera Franklin, quien reconoció el valor de los manuscritos, se decidió por respetar los cortes de verso, y cuando Howe se lo sugirió directamente, éste manifestó estar convencido de que los cortes eran accidentales (“These Flames”).

Por ejemplo, en un poema que Franklin fecha en 1865 y que fue copiado por la autora en uno

de los llamados “folios sueltos”, la segunda estrofa comienza en su edición con estos dos versos:

Let us divide – with skill –
 Let us discourse – with care –
 (F913, 5-6)

Sin embargo, en el manuscrito, estos mismos versos aparecen *divididos* de esta manera (véase *Ilustración 1*):

Let us divide – with
 skill –
 Let us discourse – with
 care –

Claro que es imposible saber con certeza si estos cortes son simples accidentes derivados del tamaño del papel usado por la poeta o si son decisiones poéticas deliberadas, lo cual ha dado pie a bastante especulación:

The most frequent argument in favor of Johnson’s changing the line breaks is the assumption that Dickinson (thrifty Yankee spinster) broke her lines at the righthand margin because of the size of the paper she was using. In other words, she ran out of space and wanted to save paper. Close examination of the *Franklin Manuscript Edition* shows that she could have put words onto a line had she wished to; in some cases she did crowd words onto a line. (“These Flames”)

Como muchos otros lectores de Dickinson, Franklin parece pensar que, independientemente de su disposición en la página, los versos de la poeta están gobernados por la estrofa del himno o la balada. Es claro que no le adjudicamos a lo escrito a mano la definitividad de lo que se publica tras haber sido formado en una caja de texto. Sin embargo, existe evidencia de que los poemas de los fascículos

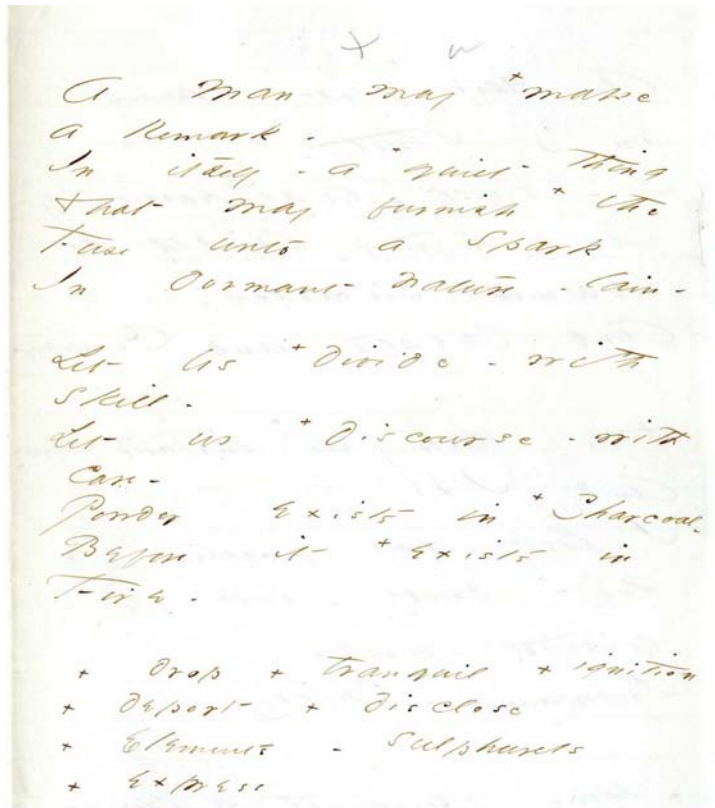


Ilustración 1

Véanse cortes de verso en segunda estrofa. Este manuscrito también exhibe claramente el sistema empleado por la autora para indicar variantes léxicas.

Folio suelto 9, c. comienzos de 1865

fueron copiados y “compaginados” por Dickinson, lo cual sugiere un cuidado “editorial”. En opinión de Longenbach: “Some readers will always maintain that Dickinson’s line endings are simply produced by the collision of handwriting and margin, just as earlier readers maintained that her punctuation would have been corrected had she published her poems in conventional ways. [...] The dilemma is part of Dickinson’s power” (79-80). Otros, como Jerome McGann, han optado por ver en los manuscritos de Dickinson una forma artística que, como los grabados de Blake, combinan lo poético y lo visual (Morse 265).

Las variantes que Dickinson incluyó para algunos poemas en sus manuscritos podrían sugerir que éstos eran cuadernos de trabajo o algo menos definitivo que una publicación, privada o no. Sin embargo, Howe señala que las pequeñas “cruces” empleadas por la autora para indicar palabras alternativas en obras publicadas eran un recurso no inusual en tiempos de Dickinson: “I know that in some books printed during the nineteenth century, variant readings were sometimes supplied at the end of a page, and they were marked by a sort of cross. *The History of New England from 1630 to 1649*, by John Winthrop, edited by James Savage, and published in Boston in 1826, is a good example of such practice” (“These Flames”). Difícilmente encontraríamos un libro con tanta autoridad como éste, escrito por uno de los fundadores de la colonia de la Bahía de Massachusetts y gobernador en distintos periodos de la misma. Lo que Howe no dice es que esta *Historia* es una edición de los diarios de Winthrop, que durante los primeros diez años conservaron un enfoque personal y sólo en su segunda década comenzaron a adquirir un énfasis más propiamente histórico. En otras palabras, las variantes léxicas y los caracteres empleados por Dickinson en algunos de los poemas reunidos en los fascículos y folios sueltos no ayudan a otorgarle un estatus de definitividad, pero, por otro lado, tampoco son una razón de peso para negarles la posibilidad de haber sido una forma de autopublicación. Es muy probable que la familia Dickinson tuviera un ejemplar de la

Historia escrita por Winthrop y que la poeta hubiera tomado nota de la estrategia editorial empleada por Savage para reproducir las variantes contempladas por su autor.

En respuesta a cuestionamientos como los de Howe y McGann han surgido puntualmente dos propuestas. La primera la constituyen los sitios en línea que reúnen los manuscritos digitalizados;¹³⁸ la otra es, por ejemplo, la más reciente edición en forma de libro impreso de *Emily Dickinson's Poems, As She Preserved Them* (2016), editada por Crisianne Miller para, nuevamente, Harvard.¹³⁹ El criterio de Miller consiste en insistir en que “Dickinson’s poems are separable from their handwritten artifacts, and that it is both useful and reasonable to reproduce them in print”. Para diferenciar entre los cortes de verso que parecen accidentales y aquellos que parecen deliberados y que, en efecto, afectan la base métrica, la editora presta atención a “initial capital letters in poetic lines that follow or depart meaningfully from metered patterns” (“Introduction” 7, mis cursivas); también toma en consideración ciertos patrones que son apreciables al examinar los casos de irregularidad métrica que más intencionales parecen: “Dickinson at times unambiguously flouted the metrical presentation of a line. Her most typical variation of the metrical line is to split it into two poetic lines—for example, in ‘There is a word / Which bears a sword’. Frequently such lines appear at the beginning of a poem, often to call attention to a rhyme or a syntactic parallelism” (15). Lo anterior no quiere decir que Miller minimice la importancia del metro en la poesía de Dickinson, la cual “typically maintains a metrical base, even among its irregularities of rhythm, rhyme, line length, and stanzaic structure” (8).

138 La mayor parte de los manuscritos de los poemas pertenece a Harvard, institución que en 2013 “launched the Emily Dickinson Archive, with the coöperation, if not exactly the blessing, of Amherst, which insisted on open access to all manuscripts. (Harvard, which hoards its Dickinson materials in Houghton Library, reportedly wanted users to buy subscriptions.)” (Chiasson). *Emily Dickinson Archive* o *EDA* (no confundir con los *DEA*): <www.edickinson.org/> Existen algunos otros sitios con versiones digitalizadas de manuscritos originales, como los editados por Martha Werner. Una lista de dichos sitios puede encontrarse en el *DEA2*: <www.emilydickinson.org/links#related-archives>

139 Es precisamente esta edición la que emplearé en la presente tesis. No proporcionaré los números asignados a los poemas de Dickinson por Johnson y Franklin, pues considero que usar como referencia el primer verso de cada poema es suficiente. Cuando el poema contenga variantes y si el espacio lo permite, las proporcionaré tal como las incluye Miller.

Así pues, Miller presenta el comienzo de la segunda estrofa de “A Man may make a Remark –” igual que como lo hizo Franklin: “Let us divide – with skill – / Let us discourse – with care –” (5-6). No obstante, si bien Franklin “restituyó” la métrica de los versos en su edición de 1998 del siguiente poema:

The Sea said “Come” to the Brook –
The Brook said “Let me grow” –
The Sea said “Then you will be a Sea –
I want a Brook – Come now”!
The Sea said “Go” to the Sea –
The Sea said “I am he
You cherished” – “Learned Waters –
Wisdom is stale – to Me” – (F1275)

[de ms. C, c. 1872, enviado a TWH]¹⁴⁰

Miller, quien se basa en otro manuscrito que, sin embargo, contiene menos cortes de verso que el manuscrito en el que se basa Franklin, lo presenta así:

The Sea said
“Come” to the Brook –
The Brook said
“Let me grow” –
The Sea said
“Then you will be a Sea” –
“I want a Brook –
Come now”!
The Sea said
“Go” to the Sea –
The Sea said
“I am he
You cherished” –
“Learned Waters –
Wisdom is stale – to Me” –

[de ms. B, c. 1872, folio suelto 90]

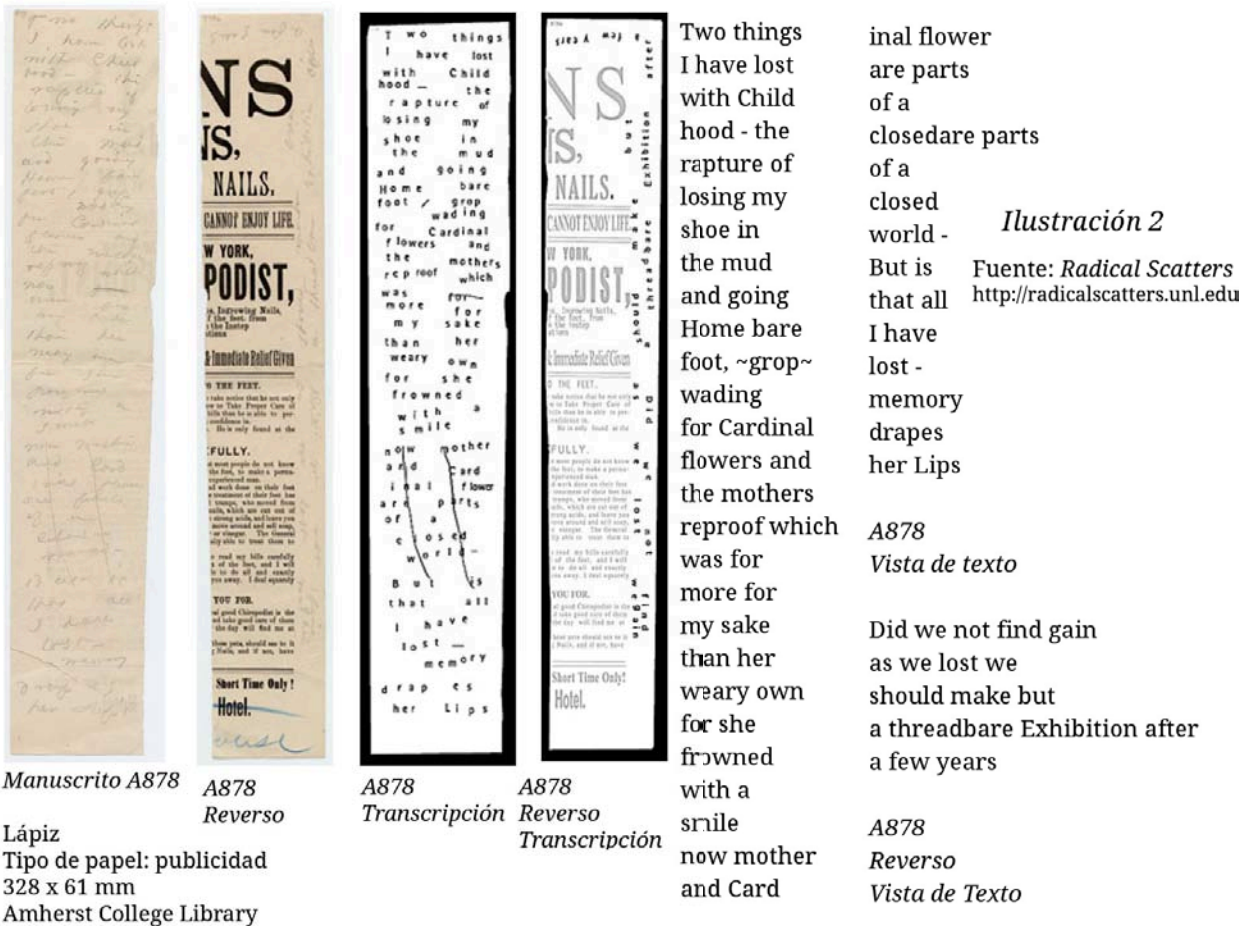
140 Cuando sea posible, indicaré en qué manuscrito se basa cada edición aquí citada, su fecha aproximada de elaboración y su procedencia. Emplearé la información y la letra asignada a cada documento según aparece en el *Emily Dickinson Archive (EDA)*, donde pueden verse todos los manuscritos a los que hago referencia aquí. En este caso, por ejemplo, Franklin se basa en el manuscrito catalogado como C, compuesto alrededor de 1872 y enviado por correo a Higginson.

La editora incluye una nota en la que explica que el poema también podría organizarse en versos de, principalmente, tres acentos (como lo hace Franklin): “Both representations are accurate in that they follow guidelines Dickinson herself implicitly established in writing out her poems. The first follows her splitting of metrical lines into patterned syntactic or rhetorical patterns; the second her most frequent practice of writing metrical lines as run-ons when there was not adequate space to continue on a single row of script” (“Introduction” 20).

Este poema en particular ha sido objeto de numerosos comentarios que polemizan los criterios de edición de Johnson y de Franklin, pues existen tres versiones manuscritas del mismo: una incompleta y enviada, al parecer, a Susan Dickinson, otra enviada a Higginson y otra más conservada por la autora entre sus “folios sueltos”. Dados sus principios editoriales, Miller se apejó a esta última versión. Pero, Lena Christensen, tras comparar el manuscrito contenido en los folios sueltos con aquel enviado a Higginson y notar que la versificación es distinta en uno y otro, concluye con respecto a la edición de Franklin: “Not only does this rehearsal of the lineation of ‘one poem’ show the precariousness of Franklin’s judgment, it also problematizes the translation into print of Dickinson’s holographs” (85). Por su parte, Domhnall Mitchell nos recuerda que tanto Howe como Smith se remitieron a los diferentes manuscritos de este poema para enfatizar sus efectos visuales:

according to Smith, the *S*’s are shaped like waves and the *T*’s formed to resemble choppy seas. Taken in isolation from the rest of the letters and poems, the argument seems convincing [...]; in Howe’s view, we miss this challenge by reading Dickinson’s poems in ordinary type form. But in fact the letter *S* is shaped in exactly the same way in many other manuscript poems and letters, and one may legitimately wonder whether the effect described by Howe and Smith is only that—an effect, not an intention. (84)

En mi opinión, poco tiene que ver la intención con el atractivo visual, el potencial sugestivo o la experiencia estética que produzcan los manuscritos de Dickinson en sus lectores y espectadores. De hecho, algunos de los llamados “scraps” son sumamente interesantes como escritura, como imagen,



como objeto y como accidente (véase *Ilustración 2*). No obstante, la intencionalidad de la autora parece ser el principio, por más escurridizo que éste sea, en torno al cual giran en gran medida las propuestas editoriales, impresas y en formato digital, que hasta este momento he mencionado, así como sus críticas a ellas. La segunda parte del título de la edición de Miller, *As She Preserved Them*, busca sugerir un grado de certeza basado precisamente en la intención de la autora al preservar estos manuscritos de la manera como lo hizo, aunque la editora reconoce que “[b]ecause Dickinson never saw her own poems into print, there can be no single correct or definitive printing of her poems” (10).

En opinión de Loeffelholz, el *valor* dado en la actualidad a la obra de Dickinson recae en dos lecturas distintas de la misma y la autora sostiene que de hecho hay una bifurcación “between readers

who make the case for Dickinson as a proto-modernist poet oriented to the visual line on the page and those who hear her metrical forms sounding in intimate dissonance with those of her surrounding culture” (2115). Tanto Miller como Loeffelholz están convencidas de que el principio compositivo que rige gran parte de la obra de Dickinson, es decir, al menos la mayoría de aquellos poemas transcritos por la autora en los fascículos y folios sueltos,¹⁴¹ es sonoro mucho más que visual. Yo concuerdo con ellas, especialmente porque reconocen la “disonancia”, como dice Loeffelholz, de las formas métricas empleadas por la poeta. Así pues, Miller hace hincapié en no perder de vista los esquemas métricos de Dickinson: “By far and away, Dickinson’s most often repeated form is the accentual-syllabic quatrain 8686 abcb” (“Hymn” 59), con lo que la estudiosa quiere decir versos alternados de ocho y seis sílabas y de rima no perfecta en los versos pares. Miller prosigue listando algunos poemas muy conocidos de Dickinson —como “My Life had stood – a Loaded Gun –”, entre otros— y comenta: “These poems follow precisely their accentual syllabic pattern in all stanzas, in itself a proof that Dickinson need not disrupt metrical patterns to write poems of extraordinary force and distinction” (59). Sin embargo,

Dickinson covers the full spectrum of metrical realization in her verse. Some poems repeat precise metrical patterns in every stanza; some use more than one stanza type but each type is exactly realized and familiar; others use a loosened balladic beat throughout, or shift from one pattern of beats to another. Still others move from a regular accentual syllabic or accentual pattern into rhythmic irregularity. [...] Of the 522 poems she wrote in 1862 and 1863, 61 are highly irregular in stanzaic structure, line length, and rhyme, and another 68 use more than one stanzaic form, for a total of 129 markedly irregular poems [...]. If one counts as “irregular” poems that include an extra stanzaic line or shortened stanzas and lines, the total of irregular poems written during 1862 and 1863 is [...] around 30 percent. (“Hymn” 74)

Es por ello que el caso de Dickinson es tan distinto al de Whitman; mientras que nadie niega que éste

141 De acuerdo con Paula B. Bennett, “sólo” 814 poemas se conservan en los fascículos y 333, en los “folios sueltos”; “this still leaves 626 poems pulled from hither and yon—inserts in letters, fragments, loose manuscripts, and transcriptions of lost originals” (288). Lo anterior quiere decir que alrededor de dos terceras partes de los poemas que se conocen de la autora se conservan en manuscritos copiados por ella misma con al menos un mínimo de cuidado.

haya impulsado el verso libre moderno y al menos inaugurado una de sus modalidades, la poeta de Amherst nos muestra un “punto de quiebre” al interior de sus poemas mismos, impredecible, no sólo entre un poema y otro, sino entre un verso y el siguiente, cumpliendo una expectativa métrica y luego frustrándola, como veremos más adelante en algunos de los poemas del fascículo 37, escritos precisamente durante el periodo de años arriba indicado por Miller. Pese a que ésta insiste en la predominancia de estrofas regulares con el esquema 8-6-8-6, también conocido como *common meter*, y, en segundo lugar, estrofas con el esquema 6-6-8-6 o *short meter* (59), también reconoce que en algunos poemas Dickinson se acerca a lo que ahora conocemos como verso libre: “if by free verse we mean poems possibly involving meter and rhyme but without any pattern predicting line length, meter, stanzaic structure, or rhyme scheme from one line to the next” (75), características que, como se verá más adelante, son en efecto contempladas por más de un teórico del verso libre no sólo como admisibles, sino incluso frecuentes en la composición de éste. No extraña, por tanto, que Miller sostenga que Dickinson llevó a cabo una “revolutionary poetic rebellion, juxtaposing the rhythms of meter and syntax to create a syncopation” (“Structured” 391) y, de hecho, señala que si las irregularidades de Dickinson son tan notorias e incluso distintivas es porque hay una regularidad con respecto a la cual sobresalen: “Such disruption, paradoxically, [...] might also be said to underline the fact that these poems are written in metered forms, and that the patterning of rhythmic beats and rhyme is as crucial to the articulation of the poem as any departure from its norms” (402).

Michael L. Manson se pregunta por qué, pese a haber elegido una forma estrófica tan particular, tan completa en sí misma y concluyente, Dickinson evade con tanta frecuencia dicha completitud. O, en otras palabras, por qué Dickinson hace de una forma tan potencialmente cerrada una forma tan abierta, tan espontánea: “Her commitment to stanzaic form suggests that something about the experience of this kind of rhythmic completion spoke to her. [...] She cultivated the

strongest, most insistent rhythmic form available in English, one that binds lines together into one felt unit, and then she used syntax, enjambment, and visual form to push and frustrate that sensation of rhythmic completion in new ways” (389-390). La forma rítmica a la que Manson hace referencia aquí como “the strongest, most insistent” es la que Attridge describe como “the 4 x 4 formation”, es decir, la estrofa formada por cuatro tetrámetros o sus variantes (como las describe Miller en la cita de arriba). La manera en que la poesía de Dickinson elude la completitud simétrica, latentemente monótona, de la estrofa del himno, no es sólo a través de variaciones métricas: “Dickinson’s short lines, disruptive punctuation and capitalizations, and syntactic inversions or doubling resist the forward push of both meter and syntax; they act like hooks on the impetus of sentence and verse” (Miller, “Structured” 391). A lo anterior hay que agregar las disrupciones ocasionadas por las medias rimas (*slant rhymes*) y el léxico en ocasiones excéntrico, no convencionalmente poético, e incluso “inarmónico” de algunos versos: “She built a new poetic form from her fractured sense of being eternally on intellectual borders, where confident masculine voices buzzed an alluring and inaccessible discourse [...]. Pulling pieces of geometry, geology, alchemy, philosophy, politics, biography, biology, mythology, and philology from alien territory, a ‘sheltered’ woman audaciously invented a new grammar” (Howe, *My Emily* pos 377). Forma y contenido: me parece que no es posible determinar si el desafío cognitivo, imaginativo y estético de la poesía de Dickinson es resultado de su manejo de la prosodia, los metros, el ritmo y la sintaxis, o al revés. “Dickinson uses not contrasting or escalating propositions but a variety of non-semantic and semantic language strategies”, apunta Miller, “to reveal and extend what can be said within a speech community. In many of her poems [...], the speaker marks her place [...] by the communication of dissent, ambivalence, or epistemological challenge” (“Structured” 399).

Lo que no termino de entender es por qué Loeffelholz o aquellos a quienes ella denuncia

consideran que hay dos modos no fácilmente reconciliables de leer y valorar a Dickinson: como una poeta de su tiempo, aunque no del todo asimilada a él, que principalmente experimentó con los sonidos de la poesía como la conoció, o bien, como una proto-modernista, cuyo carácter innovador se basa en la fuerza visual de sus manuscritos, especialmente los tardíos. Tampoco entiendo por qué su presumible proto-modernismo radicaría en una lectura de su obra que sólo privilegie su complejidad visual (Loeffelholz 2115). Joshua Weiner sostiene que los ritmos que se manifiestan en la poesía de Dickinson, en su uso prosódico e idiosincrásico de las pausas principalmente, poseen un fuerte parecido con los ritmos distintivos del modernismo (490). Por otra parte, en efecto hay motivos para considerar la etiqueta “proto-modernista” problemática; además de suponer una visión teleológica, ésta supedita la estética de Dickinson a un movimiento literario que tuvo lugar alrededor de cincuenta años después del periodo de mayor actividad poética en la vida de la autora. No obstante, la afinidad entre la poética de Dickinson y la de los modernistas es difícil de negar; también lo es el hecho de que los lectores de la poesía modernista tendrían ya un horizonte de expectativas literarias que les facilitaría acercarse a la poeta y apreciarla. El modernismo, además, fue un fenómeno literario de ruptura muy influyente, que se manifestó en varios países de habla inglesa y en autores de distintas generaciones. Dickinson ha sido representada con cierta frecuencia como un caso aislado en la segunda mitad del siglo XIX: ni enteramente dentro del movimiento romántico para algunos, ni trascendentalista para otros, ni versolibrista como Whitman, pero tampoco con conexiones obvias a sus compatriotas, los Fireside o Schoolroom Poets —Henry W. Longfellow, Oliver W. Holmes, William C. Bryant, James R. Lowell y John G. Whittier—, o “her peers”, Lydia Sigourney, Helen Hunt Jackson, Frances Harper y Sarah Piatt, entre muchas otras. De modo que, ante el impulso que en ocasiones necesitamos y del que también a veces abusamos los académicos en emplear clasificaciones, Dickinson ha sido vista como cercana a ese centro de imantación que representa el

modernismo.

De forma muy reveladora, Dickinson no fue reconocida como parte del “Renacimiento estadounidense”. Paul Lauter nos dice que hace más de medio siglo, “[t]he single most influential book of American literary history, F. O. Matthiessen’s *American Renaissance* (1941), focused entirely on work by five writers: Emerson, Hawthorne, Melville, Thoreau, and Whitman. They defined what constituted ‘literature’” (1).¹⁴² Es decir, en lo que puede considerarse el comienzo formal de los estudios universitarios y académicos sobre literatura estadounidense, los cuales se enfocaron en el American Renaissance, conformado por los autores y obras literarias “fundamentales” del siglo XIX, Dickinson no fue tomada en cuenta y, de hecho, su fama literaria, más allá de algunos círculos, fue incierta durante la primera mitad del XX. Es precisamente debido a este panorama que más y más estudiosos de la obra de Dickinson se han dado a la tarea de reevaluar la aparente excepcionalidad de la poeta y de leerla en relación con su contexto histórico y cultural. Es cierto que desde un comienzo autores como Allen Tate la inscribieron dentro del legado del puritanismo y el Trascendentalismo de Nueva Inglaterra, pero, con el tiempo, otros lectores han ampliado el foco de observación y han profundizado en ciertos aspectos. Bennett encuentra puntos en común y de diferenciación entre Dickinson y otras poetas estadounidenses de la segunda mitad del siglo XIX, como las arriba mencionadas (299-309). Reynolds expone similitudes entre las imágenes y estrategias retóricas empleadas por la poeta y otros cinco fenómenos discursivos de su tiempo: los sermones que apelaban a la imaginación de sus oyentes y que significaron, en parte, una ruptura con respecto al sermón puritano, al estilo de Edwards, de los siglos XVII y XVIII; los movimientos de

142 Dickinson, en cambio, sí aparece en “that graduate student bible of the mid-twentieth century, *Literary History of the United States* (1948)”, editada y reeditada por Robert Spiller y otros más durante los 50 y comienzos de los 60. El propósito de dicho libro, según Lauter, era definir qué constituía “the *American* in the ‘American literary canon’”, el cual estaba conformado por “Edwards, Franklin, Irving, Cooper, Poe, the ‘big five’ Matthiessen had designated, Longfellow, Holmes, and Lowell together, Lanier and Dickinson together, Twain and James” (1-2).

reforma social (como el Temperance Movement); las historias de corte gótico o sensacionalista que se publicaban en los diarios; las novelas populares de aventuras; y, en particular, la narrativa escrita por mujeres estadounidenses como Fanny Fern, autora de *Ruth Hall* (1854), y las autoras de lo que Samuel Bowles llamó “literature of misery” (Reynolds 181). Las conexiones entre Dickinson y sus contemporáneas británicas como Barrett Browning, las hermanas Brontë y George Eliot, también han atraído una atención considerable incluso antes de la aparición de *The Madwoman in the Attic*. Howe, por su parte, encuentra vínculos textuales específicos con *Aurora Leigh*, de Barrett Browning, *David Copperfield* de Dickens, los poderosos pero terroríficos sermones de Jonathan Edwards (1703-1758), las novelas de James Fenimore Cooper, entre muchos otros. En cuanto a la filiación de Dickinson con el Romanticismo, vale la pena citar la interpretación que Joanne Feit Diehl da al carácter tardío de la poeta como romántica:

Although this belatedness might, for the woman poet, be more accurately characterized as a sense of exclusion, a sense not simply of being a latecomer to the tradition, but of being deprived of the tradition’s authority as well, the woman poet’s anxiety is not checked but rather gains intensity. [...] For, to perceive oneself as outside the tradition is potentially to win a saving distance from it, a space that offers room for experimentation, a freedom which for Dickinson means the capacity to overthrow conventional notions of poetic form, syntax, and diction to create a deliberately obscure, because of necessity, an exclusionary poetics. (438)

Lo que Diehl argumenta es que Dickinson se sentía identificada con la poesía romántica —de, por ejemplo, Keats y Shelley, cuya influencia en la poeta de Amherst es bastante notoria—, pero para que pudiera apropiarse de ese lenguaje poético que le resultaba ajeno, pese a que se reconociera en él —y de ahí la ansiedad que detecta Diehl—, la poeta tuvo que escribir subversivamente desde la “exclusión”, interviniendo y apropiándose del lenguaje del Romanticismo. Aquí resulta oportuno señalar que muy posiblemente lo que autora percibió como el precio que debía pagar para ser publicada, como veremos más adelante, consistía de alguna manera en “resolver” su posición —dejar

de sentirse a la vez parte y ajena— con respecto a la tradición, es decir, renunciar a esa exclusión tan estimulante para ella en términos poéticos.

Otra manifestación de cómo Dickinson tuvo que negociar con la tradición poética esencialmente masculina la encuentra Finch en el empleo por parte de la poeta de la estrofa del himno y la balada, forma que contaba con un prestigio mucho menor que el *blank verse* (18-19). Es por ello llamativo que “Dickinson is the only canonical female poet before the turn of the century who completely resisted the authority of the five-foot iambic line” (20). Aunque el metro elegido por Dickinson es, al menos como base rítmica, la estrofa del himno religioso, que, con un tono y tema distintos, es también la usada en la balada, Finch identifica algunos pentámetros completos (y otros más, divididos en dos versos) en varios de sus poemas (22). Cuando dichos pentámetros aparecen, éstos suelen ser vehículos de tensiones temáticas relacionadas con la autoridad masculina en distintas facetas. En la poesía de Dickinson, “iambic pentameter evokes patriarchal concepts, particularly Christianity and traditional patriarchal poetic and other ‘author’ity” (22). Ya en algún punto mencioné que es inusual que se nombre a Emily Dickinson en relación con el desarrollo del verso libre. En este caso Finch lo hace principalmente por lo significativo que resulta el rechazo de esta poeta hacia el pentámetro yámbico en un momento histórico en el que las convenciones métricas estaban siendo replanteadas. De acuerdo con Finch, “the tension between iambic and dactylic rhythms in the late nineteenth century was a major factor in the emergence of free verse” (2), como queda expuesto en el caso de Whitman; sin embargo, en Dickinson, “dactyls are much less common than iambic configurations” (29). Como se verá más adelante, lo que Dickinson hizo en la práctica con los esquemas métricos que empleó invita a pensar que su modo de entenderlos y ejecutarlos es ya distinta a la de autores previos y que ese reajuste de entendimiento y ejecución lo llevó a cabo cerca del corazón de la tradición, dentro de estructuras yámbicas.

En relación, de nuevo, con el modernismo, decir que la autora es interesante porque su obra se “adelanta a su tiempo” es caer en el error de ver la poesía en términos de progreso. Si Dickinson es a veces considerada proto-modernista es quizás porque las diversas y complejas relaciones con los fenómenos literarios y culturales que la anclan a su propio tiempo no recibieron tanta atención en un comienzo como en fechas recientes; porque el reconocimiento literario de su obra fue tardío o, al menos por varias décadas, no contundente, mientras que los modernistas y sus sucesores fueron crecientemente reconociéndose en ella a lo largo del siglo pasado; o porque, en efecto, su poética exhibe afinidades con la de los modernistas —aunque si las exhibe en mayor o menor grado que con la de los románticos me parece difícil de establecer—. De modo más aventurado, quizá valga la pena reflexionar en torno a la posible contribución de Dickinson al surgimiento o formación de la poética modernista. Para 1913, cuando Pound publicara “A Few Don’ts by an Imagist” y “The Tradition”, ya habían aparecido tres volúmenes de poesía de Dickinson (los correspondientes a la que podría llamarse la “era Todd-Higginson”). Tras la muerte de Dickinson, Mabel Loomis Todd y Thomas W. Higginson publicarían en 1890 y 1891, respectivamente, *Poems* y *Poems, Second Series*, y en 1896, *Poems, Third Series*, editado por Todd, todos ellos para la editorial Roberts Brothers aún bajo la dirección de Thomas Niles (aquel editor quien manifestara su interés en publicar la poesía de la autora en una carta a ésta en 1883). Estas primeras ediciones significaron una suerte de filtro, pues, como se sabe, los editores normalizaron la puntuación, el uso de mayúsculas, llevaron a cabo adecuaciones métricas, clasificaron los poemas bajo cuatro temas generales: “Life”, “Nature”, “Love” y “Time and Eternity”, lo cual haría los poemas más accesibles a un público acostumbrado a divisiones genéricas o temáticas (véase Bennett 297), además de, incluso, eliminar ciertas estrofas en varios poemas. Claro que también es necesario reconocer que no todos los poemas reunidos en estos primeros tres volúmenes están escritos en la tradicional estrofa del himno o la balada. Cada uno de

esos libros contiene poemas que presentan otros esquemas estróficos y, en algunos casos, ningún esquema estrófico reconocible.

No obstante, en 1914 (en lo que significa el comienzo de lo que Morse llama “the Daughters’ Era”), Martha Dickinson Bianchi, sobrina de Emily, con un criterio editorial además de un público distintos, publicó en *The Single Hound* los poemas que su madre, Susan, había recibido a lo largo de los años como parte de su correspondencia con la autora. Bianchi llevó a cabo muchas menos “adecuaciones” que sus predecesores en este volumen: “Its 142 poems from Susan’s trove of manuscripts showed the world a different Dickinson: a Dickinson to whom *The New Republic’s* reviewer Elizabeth Shepley Sergeant could refer as an early Imagist” en una reseña escrita en 1915 (Morse 258-259). Quince años después, cuando tuvo posesión de parte de los manuscritos originalmente descubiertos por la hermana de Emily, Lavinia Dickinson, Bianchi publicó *Further Poems* (1929) y, después, *Unpublished Poems* (1935). En general, la labor de Bianchi como editora ha sido objeto de muchas críticas, pues su lectura de los manuscritos no fue siempre suficientemente cuidadosa, alteró algunas fechas en la correspondencia entre su madre y la autora para ocultar el distanciamiento entre estas dos en *Life and Letters* (1924), y cuando expiraron los derechos de los volúmenes publicados por Higginson y Todd, Bianchi los volvió a publicar al parecer con un claro interés económico y sin darles reconocimiento (Morse 259-260). Con todo, además de reconocer el impacto que tuvo *The Single Hound*, Morse destaca el hecho de que en *Further Poems*, Bianchi “began attempting to print the poems in the lineation of the original manuscripts”, mientras que “Todd and Higginson had regularized Dickinson’s lines into the quatrains of a New England hymnal” (259-260). Es decir, “readers after World War I required a new Emily Dickinson: a poet whose language could fit into a canon that now included Ezra Pound and T. S. Eliot” (Morse 258) y Bianchi, en parte, satisfizo esa necesidad. Messmer da cuenta de un cambio en el horizonte de expectativas

poético ligado con un suceso que, además, resulta fundamental —como se vio a través de diferentes ejemplos a lo largo del capítulo 2— para el desarrollo del verso libre, la fundación de la revista *Poetry* en 1912 por Harriet Monroe. Con ello se produjo “a concomitant shift in the reception of Dickinson’s oeuvre. In her review of *The Single Hound* (1914), Monroe refers to Dickinson as ‘an unconscious and uncatalogued *Imagiste*’” (304), apreciación que coincide con la de Sergeant ya citada. Finalmente, en 1945, Millicent Todd Bingham, la hija de Mabel Loomis Todd, publicó *Bolts of Melody*, el último volumen de poemas de Dickinson previo a las ediciones académicamente cuidadas de Harvard a partir de los años 50. Esta colección reunía poemas que Mabel y Higginson habían descartado en sus selecciones de finales del siglo XIX y los llamados “scraps” que son ahora fuertemente asociados con la poética modernista.

Miller dice que Whitman sentó el modelo “for most twentieth-century ‘free’ verse”, pero, pese a que describe la obra de Dickinson como una “rebelión poética revolucionaria” (“Structured” 391), no se decide a siquiera sugerir su influencia en el verso libre. Sin embargo, aun cuando los expertos en verso libre reconocen unánimemente el legado de Whitman y su vasta influencia en el desencadenamiento de las formas libres, al momento en que proceden a establecer tipos identificables de este tipo de versificación, autores como Wesling y Bollobás aseveran que el verso largo whitmaniano, salvo algunas excepciones (Ginsberg, David Jones, Robinson Jeffers, y A. R. Ammons), no se ha empleado mucho (426). Fraser identifica tres tipos de verso libre: uno que tiende a la condensación, como el del imaginismo (movimiento que, en su opinión, habría de influir en el verso libre del siglo XX más que el de Whitman); otro tipo, como el del propio Whitman o D. H. Lawrence, “of expansive repetition with variation, of rhetorical parallelism, rather than condensation” (73-74); así como un verso en el que se escuchan los fantasmas de antiguos metros (75-76), clasificación basada en la famosa y ya mencionada frase empleada por Eliot cuando dice que “the

ghost of some simple meter should lurk behind [...] the ‘freest’ verse” (“Reflections” 4). Hartman, a su vez, distingue dos paradigmas, que tienen como precedentes a Browning y Whitman, en la práctica del verso libre y que corresponden al de Eliot y al de Williams, los cuales Hartman irónicamente caracteriza como un paradigma que privilegia la tradición y otro que privilegia el “talento individual” respectivamente (137). Por otra parte, en la ya legendaria entrevista que le hiciera Stanley Koehler en 1964, Williams dice: “Emily was my patron saint. She was also an American, seeking to divide the line in some respectable way” (web). Y, en efecto, creo que es posible reconocer en algunos poemas de Williams, especialmente en sus versos cortos, que incluso tienden a lo elíptico y en los que cada palabra adquiere una sonoridad enfática, un síncope que nos recuerda a Dickinson.

Bennett, a diferencia de Miller, sí reconoce un paralelismo entre Whitman y Dickinson en lo que respecta a su ruptura con los patrones poéticos tradicionales: “Replete with slant rhymes and metrical irregularities, excess pauses, compressed, elliptical syntax, unconventional punctuation and spelling, submerged puns, and strange figures of speech, Dickinson’s own poetry cut across the grain of this genteel aesthetic”, es decir, la de Longfellow y otros cercanos a él, “as surely in its way as Walt Whitman’s ‘barbaric yawp’ did in its” (286-287). Asimismo, sobre la influencia de Dickinson en Williams, Wendy Martin asegura notar una conexión entre el “pie variable” —al que ya hice referencia en el capítulo 2— de éste y la “métrica orgánica” de aquélla, además de que también percibe en el rechazo de Pound a la métrica “forzada” —la que el poeta asoció con la figura del “metrónomo”— el legado de Dickinson. Claro que no hay que perder de vista que, como nos recuerda Eliot Weinberger, “Pound found room for [...] Whittier and James Whitcomb Riley in his anthology *From Confucius to Cummings* (1958), but did not include [Dickinson]” (pos 15). En efecto, pese a que, como señala Loeffelholz, en las décadas de 1890, 1920 y 1950 se produjeron “spikes in Dickinson’s reputation” (1760), la recepción de la poeta fue ambivalente por mucho

tiempo. Aun en los 60, de acuerdo con Weinberger, Denise Levertov, una versolibrista influida directamente por la primera generación de modernistas, expresaría cierto rechazo hacia la poesía de Dickinson, a diferencia de su amigo Robert Duncan quien, tras conocer una de las ediciones llevadas a cabo por Johnson, diría: “Have you seen the new edition of Emily Dickinson’s poems, restoring her punctuation? So that we see *she was nearer akin than we might have suspected*. The dashes [...] articulate the line. And what a lovely measure, what an immediate thing comes out!” (*apud* Weinberger 24, mis cursivas). La cita anterior sugiere que la cercanía de Dickinson con la poesía de la primera mitad del siglo XX era ya algo que se asumía.

De hecho, en 1930 George Whicher, uno de los primeros biógrafos de Dickinson, había dicho: “Her inadvertencies and slipshod lapses have been soberly defended as beauties beyond the comprehension of the vulgar”, un comentario común en relación con la poesía modernista y su deliberada oscuridad o dificultad, “and her name has been invoked to support the predilections of her critics for *movements in verse she could never have heard of*” (*apud* Weinberger 15, mis cursivas). Más aun, ya en la década de los 20 la poesía de Dickinson había llamado la atención y causado la admiración de modernistas como H. D. y Hart Crane, quien en un poema dedicado a la poeta le reconoce: “Dared dignify the labor, bless the quest” (3). Conrad Aiken, por su parte, incluyó a Dickinson en la antología *Modern American Poets* de 1922 (reeditada en 1927) y editó una selección de la poesía de la autora en 1924 (reeditada en 1948); en la introducción a dicho libro, Aiken elogia a la poeta de la siguiente manera:

Her genius was [...] as erratic as it was brilliant. Her disregard for accepted forms or for regularities was incorrigible. Grammar, rhyme, meter—anything went by the board if it stood in the way of thought or freedom of utterance. [...] And ultimately one simply sighs at Miss Dickinson’s singular perversity, her lapses and tyrannies, and accepts them as an inevitable part of the strange and original genius she was [...]—one even suspects they were deliberate. They satisfied her (15).

Esta valoración positiva es característica de algunas apreciaciones llevadas a cabo en estas primeras décadas del siglo XX: es *a pesar de* sus irregularidades que Dickinson es considerada una poeta extraordinaria. Con el paso de los años, como lo evidencia el comentario de Duncan arriba citado, será *debido a* sus irregularidades y su parecido a la poética modernista que la reputación de la autora irá cobrando fuerza, hasta llegar a la actualidad, en la que las “anomalías” de la autora son un atractivo en sí mismo para muchos lectores. Allen Tate, uno de los poetas del grupo de “the Fugitives” y cercano al movimiento de la Nueva Crítica, cuyos miembros también mostraron interés en la poesía de Dickinson (Christensen 20), la exalta, en un ensayo escrito en 1932, como una gran poeta de “ideas”. Pero —al estilo de Eliot quien, en su recuperación de los poetas metafísicos, insistió en la importancia de que los pensamientos en la poesía fueran una experiencia *sensible*— Tate aclara que Dickinson “perceives abstraction and thinks sensation” (122), lo cual la coloca por arriba de Hawthorne en la valoración del crítico. Éste considera que el poema de Dickinson que él conoció como “The Chariot” (“Because I could not stop for Death —”) es “perfecto”; empero, también encuentra ejemplos de poemas fallidos, como “There’s something quieter than sleep” (125).¹⁴³ Con respecto a otros poetas activos durante la primera mitad del siglo XX, Martin apunta que “Marianne Moore [...], Robert Lowell, Theodore Roethke, Allen Ginsberg, Wallace Stevens, and Sylvia Plath all incorporate aspects of Dickinson in their poetry”, mientras que poetas como “[Adrienne] Rich, Hart Crane, Joyce Carol Oates, and Billy Collins have admired Dickinson’s power and control over her creative life as well as her pioneering use of language” (129).

Así pues, aunque la influencia de Dickinson entre los modernistas y poetas que les sucedieron sea mucho más difusa que la de Whitman: “Charles Olson refers to her only once, in an early draft of *Call Me Ishmael* (1947) [...]”. Robert Creeley and Louis Zukofsky, though fellow masters of

143 No está de más señalar que, sin embargo, a la versión que Tate conoció de “Because I could not” le faltaba una estrofa que los editores tuvieron a bien suprimir.

compression, did not write about her” (Weinberger 24-42), creo que es posible afirmar que Dickinson estaba claramente presente en el horizonte literario de comienzos del siglo XX. Tuvo un impacto reconocido en Williams, un poeta clave para el desarrollo del verso libre hasta nuestros días; fue leída y admirada por Moore, poeta también central para el modernismo, el verso libre y la experimentación formal,¹⁴⁴ y fue también un punto de partida para Rich, quien pertenece a esa generación de poetas que extendieron en diversas direcciones la práctica del verso libre durante la segunda mitad del siglo XX y quien, además, es autora de uno de los ensayos clásicos sobre Dickinson, el ya mencionado “Vesuvius at Home”.

Ahora bien, es claro que no fue en términos visuales que Dickinson fuera influyente para los modernistas. Sabemos que la “puesta en página”, o lo que Lemardeley llama “the notion of the page as a field of forces” (313) —que al igual que el término “open-field metrics” de Wesling alude a la vasta influencia de Williams—, fue importante para diferentes proyectos poéticos del modernismo. No sólo eso, sino que para los teóricos del verso libre la dimensión visual del poema es tan importante como el aspecto sonoro: además de los patrones imitativos, Wesling y Bollobás sostienen que “the white space on the page may be as important as the black print—as an image of pause, disjunction, the silence that surrounds and spaces the text. But it is well to remember that arrangement of the page may function expressively and rhetorically without its being in the least representational” (426). Por su parte, en opinión de Duffell: “the spread of free verse was aided by a dramatic change in poetry-reading habits: in the twentieth century most people experienced poetry by seeing it on the page rather than by hearing it” (“Advent” 188). En efecto, como señala Attridge: “Layout [...] became a staple resource for [Pound] and for many other free verse poets” (170). Paul Lake y otros

144 En unas anotaciones hechas para una charla en 1937, “Moore mentions that Dickinson (along with Gerard Manley Hopkins) seems to be a later writer than her contemporaries, for she was not as self-absorbed and her poetry was more technically varied” (Hogue 91).

asocian el interés en la dimensión visual del poema con el control de la misma que proporcionó la máquina de escribir:

[Hugh] Kenner and Dana Gioia have hypothesized that many of the modernists' formal innovations might be traced to the fact that they were the first generation of poets to compose on the shift-key typewriter, and Pound was certainly abetted by that new machine in his sculptural and spatial conception of poetry. [...] Other poets were equally influenced by the new invention. William Carlos Williams kept a typewriter in his office and worked, between patients, on his poems. [...] Kenner reports that Williams regularly "typed and retyped sequences of a few dozen words, changing a word or two, or shifting the point in a phrase at which the eye must turn back round a line's end." It is this procedure of Pound and Williams that moved Charles Olson, at mid-century, to underscore the typewriter's importance in his influential essay "Projective Verse". (782-783)

Wesling y Bollobás concuerdan con esta idea y la expanden: "technologies of typesetting and historically new visual media co-exist with, even modify and extend, earlier practices of reading" (426), observación más que pertinente en el caso de Dickinson, si bien habría que agregar que sus prácticas de escritura y de lectura en la actualidad problematizan, como hemos visto, el medio impreso editorial del pasado y aun de nuestros días.

Pese a lo hasta aquí señalado, lo sonoro no queda supeditado a lo visual en los poemas escritos en verso libre ni en aquellos que buscan, en palabras de Lake, un efecto "escultórico". Más bien, como afirma Hartman, los poemas escritos en verso libre "appeal ambiguously to both eye and ear" (66), o bien, cuando leemos, también escuchamos: "Each experience shapes the other" (74). En otras palabras, el verso no ha perdido, en modo alguno, su función original que era la de ser una unidad de sonido y sentido equivalente a otros versos y con claras ventajas mnemónicas, sobre todo, en el género épico. En la lírica antigua y sus diferentes configuraciones estróficas, el verso igualmente habría sido una unidad de sonido y sentido, y su equivalencia o discrepancia métrica ocurriría dentro de un esquema calculado. El corte de verso en ambos casos, aunque se trate de la "vuelta" esencialmente constitutiva del verso, parece ser una "consecuencia" del metro. En siglo XIX y

posteriores, una vez que, en efecto, la poesía sea más leída individualmente que escuchada en compañía, el corte de verso comienza a cobrar un renovado o extendido valor prosódico. Incluso desde Milton, como señala Hartman, quien habría explotado poéticamente el encabalgamiento, ya es notoria, en mi opinión, la relevancia visual en términos compositivos, del corte de verso (a pesar de que Milton compuso *Paradise Lost* cuando ya había perdido por completo la vista). Para Hartman, a través del encabalgamiento, Milton le da una forma específica a la “experiencia temporal” del poema (véase cita en p. 116*), y con ello creo que no sólo enfatiza el aspecto sonoro de lo que el crítico llama contrapunto, sino que describe una interacción de lo visual y lo sonoro. Frye lo había explicado previamente así: “We may note that although of course lyrics in all ages are addressed to the ear, the rise of fiction and the printing press develops an increasing tendency to address the ear through the eye” (278). Como se verá más adelante, en el verso libre modernista, el corte de verso será central, particularmente, en un tipo de composición que recurre de modo muy marcado al contrapunto.

Entiendo que cuando critica la apropiación de la poesía de Dickinson llevada a cabo por aquellos que la valoran como una proto-modernista que experimentó con las posibilidades visuales del poema, lo que Loeffelholz tiene en mente son, más que nada, los llamados “scraps”. Lo que yo propongo aquí es que, sin la necesidad siquiera de llamarla proto-modernista, hay evidencias de que Dickinson influyó en algunos practicantes del verso libre modernista —por no mencionar el verso libre contemporáneo, como el de Susan Howe o la recién fallecida Rich— y no mayormente a través del tratamiento visual de sus manuscritos, los cuales no fueron dados a conocer al público sino hasta los 80. Incluso si hoy en día un poema de Dickinson resulta fácilmente reconocible a simple vista — en su forma no sólo manuscrita, sino también impresa, y en especial por el uso de guiones—, hay que recordar que no fue sino hasta los 50 que la puntuación original de su poesía fue “restaurada”, como celebra Robert Duncan en la cita presentada unas páginas atrás. Es así que la respuesta de Williams,

Aiken, Crane y Moore, entre muy posiblemente otros, tuvo como base las primeras ediciones de Dickinson, realizadas por Todd y Higginson, quienes “normalizaron” varios aspectos de los originales además de la puntuación, y *The Single Hound* (1914) editado por Bianchi.

Veamos, por ejemplo, cómo fue editado el muy famoso “I’m Nobody! Who are you?,” para su primera publicación en *Poems, Second Series* de 1891 y en *Poems, As She Preserved Them* de 2016 (izquierda y derecha respectivamente):

I’m nobody! Who are you?
Are you nobody, too?
Then there’s a pair of us—don’t tell!
They’d banish us, you know.

How dreary to be somebody!
How public, like a frog
To tell your name the livelong day
To an admiring bog!

I’m Nobody! Who are you?
Are you – Nobody – too?
Then there’s a pair of us!
Don’t tell! they’d banish us – you know!

How dreary – to be – Somebody!
How public – like a Frog –
To tell your name – the livelong June –
To an admiring Bog!

[único ms., c. 1861, fascículo 11]
banish (4): *advertise*; your (7): *one’s*.

La primera modificación realizada por Todd y Higginson que llama la atención aquí es la regularización métrica del tercer verso: “Then **there’s** | a **pair** | of **us**— | don’t **tell**!” (a diferencia de “Then there’s a pair of us!” en la otra versión), que pasa a tener ocho sílabas, cuatro de ellas acentuadas, en una construcción yámbica perfecta. Lo anterior haría concordar esta estrofa con una de las variedades métricas del himno o la balada, la que Miller llama “short meter (containing 3-3-4-3 beats)” (“Structured” 394). En la edición más reciente del poema, en cambio, vemos que el esquema de sílabas acentuadas en esa misma estrofa es el menos ortodoxo 3-3-3-4. Con esta maniobra por parte de Higginson y Todd, la primera estrofa se vuelve métricamente igual a la segunda, cuyo tercer verso: “To **tell** | your **name** | the **live** | long **day**” conserva también una estricta regularidad yámbica, que los editores enfatizaron al sustituir “June” por “day”, palabra que establece una rima asonante

interna con “name”.

La Dickinson que, según algunos, fue “invención” de Todd y Higginson es, en gran parte, la Dickinson que Williams, Aiken, Crane y Moore y muchos otros lectores conocieron primero. Y, aun así, como hemos visto, los comentarios realizados en torno a la poeta durante las primeras décadas del siglo XX generalmente destacan las irregularidades y excentricidades de su obra. Es decir, pese a las “normalizaciones” de sus primeros editores, Dickinson no terminó de ajustarse a las expectativas formales (métricas, rítmicas, léxicas y sintácticas) de aquel entonces. Aunque suavizada, la “disonancia” de Dickinson permaneció audible.

Las modificaciones de Todd y Higginson, al reforzar la conformidad de algunos versos con un esquema métrico y un código de puntuación conocidos, ayudan a resolver otras ambigüedades latentes en el poema. El quinto verso, “How **drea** | ry to **be** | somebo(dy)!” , en mi opinión, se leería con el patrón de acentos aquí señalado (yambo-anapesto-yambo, más una última sílaba inacentuada) si el lector se apegara a la regularidad métrica, lo cual sucede con frecuencia en la estrofa del himno o la balada, que por ser originalmente formas cantadas poseen una uniformidad (o, en otras palabras, una tendencia al sonsonete) mayor que la de otras formas. Como pasa con la mayoría de las palabras compuestas en lengua inglesa, en *somebody* los dos lexemas conservan sus acentos naturales, en este caso *some*, un monosílabo, y *body*, si bien dichos acentos se relativizan una vez dentro de la palabra compuesta. Así pues, la pronunciación más común de *somebody* conserva el acento de la primera sílaba de *body*, pero como secundario en relación con *some*. No obstante, en la versión de 1891 del poema, la acentuación de la palabra *somebody* se vería quizás forzada a coincidir con la expectativa de un ritmo yámbico. Algo parecido ocurriría en los versos 6 y 8: “How **pub** | lic, **like** | a **frog**” y “To **an** | **admi** | ring **bog**!” , que por ser parte de la culminación de una serie de versos en su mayoría métricamente regulares podría llevar, debido a la fuerza del patrón sonoro o sonsonete, a preservar

dicha regularidad y a acentuar “like” y “an”, palabras que en otras construcciones no se acentuarían.

En contraste, me parece que si leemos la edición más reciente, y damos espacio en nuestra lectura a las pausas sugeridas por los guiones, los énfasis marcados por el uso inusual de mayúsculas y, en general, a una estructura menos regular que la de 1891, la distribución de acentos a lo largo del poema cambia. El quinto verso puede leerse: “How **drea** | ry – to **be** | – **Somebody!**”, pues la pausa que el guión marca nos permite decidir dónde acentuar la palabra *somebody* con mayor libertad. Como se sabe, los énfasis dados a determinadas palabras o sílabas en un poema pueden variar de acuerdo a ciertas inflexiones de orden semántico. Y ése es mi punto, que la edición de 2016 expone más claramente que, pese a que la estrofa del himno subyace, el ritmo del poema se despegaba de dicho esquema e incorpora, en parte, los ritmos del habla cotidiana y, en parte, los ritmos del pensamiento. En su reflexión sobre los ritmos del modernismo que, en su opinión, comparten Dickinson y Thelonious Monk, y particularmente con respecto a la pausa como elemento compositivo, Weiner dice:

For Monk, such pauses combine with harmonic distortion to express a kind of skepticism towards a clichéd song-form, while using that song-form to shape an intimate mode of thinking. One of the attractions of Monk is how he highlights improvisation as a form of considered thought, not just lightning reflex: his music seems to embody the very contradictory sound of thought, with all of its exclamation rushing to hesitation, its aggressive certainty giving way to moments of suspenseful doubt, its sentimentality dissolving against dissonant cynicism. But am I describing Monk, or Dickinson? (493)

Todas estas coloraciones del pensamiento son mucho más perceptibles, me parece, en la versión editada por Miller. Hay, además, margen de maniobra para cierta variedad performativa tanto en la primera estrofa, que apostrofa a un “tú”, como en la segunda, que se acerca a la modalidad discursiva de la sentencia y que, por tanto, supone un razonamiento moral.

Sin embargo, no creo que estas ambigüedades estén del todo ausentes en la versión de 1891. Volvamos al quinto verso: “How **drea** | ry to **be** | **somebody!**”; es posible que más de un lector haya

optado por esta lectura (yambo-anapesto-dáctilo), la cual pone en duda la identidad métrica si no es que la metricidad misma del verso. ¿Y qué decir de los primeros dos versos, a los que si se les impone la expectativa del metro se leerían: “I’m **no** | body! **Who** | are **you**? / Are **you** | **nobo** | dy, **too**?” (yambo-anapesto-yambo / yambo-troqueo-yambo), con lo cual preservarían un ritmo predominantemente yámbico o ascendiente, pero de manera un tanto forzada y que, en realidad, se prestan a otras inflexiones? ¿Qué tal: “I’m nobody! Who are **you**? / Are you nobody, **too**” (sin la necesidad de establecer pies métricos)? En este caso la identidad métrica del primer verso también se torna dudosa, si bien el siguiente verso podría escucharse como conformado por dos anapestos (“Are you **no** | body, **too**”), lo que nos proporcionaría un regreso a la regularidad, un contraste con respecto a la duda expresada en el primer verso, pues la pregunta en el segundo es prácticamente una invitación al reconocimiento entre dos “nadies”. Considerando que la poesía modernista y, en específico, el verso libre se distinguen en parte por su ruptura de patrones métricos y rítmicos, me parece justificado decir que no sólo en su dimensión visual, sino también y de forma aun más decisiva en la sonora, la obra de Dickinson, incluso la dada a conocer por Higginson y Todd, tiene claras afinidades con la poesía modernista.

Si los lectores de comienzos del siglo XX respondieron con extrañeza a la versiones “normalizadas” de los poemas de Dickinson, ¿cómo habrá reaccionado el propio Higginson cuando en 1862 la autora lo contactara por primera vez y le enviara cuatro poemas para conocer su opinión: “Are you too deeply occupied to say if my Verse is alive” (L260)? Podemos suponer que la poeta de Amherst, al menos en este periodo, contemplaba la idea de publicar parte de su obra. Con base en la segunda carta enviada a Higginson por la autora, sabemos que éste llevó a cabo una “disección” de los poemas recibidos —“Safe in their Alabaster Chambers”, “The nearest Dream recedes unrealized”, “We play at Paste” y “I’ll tell you how the Sun rose”—, pues la poeta dice: “Thank you for the

surgery – it was not so painful as I supposed. I bring you others – as you ask – though they might not differ –” (L261). Ya aquí se hace patente la postura que Dickinson habrá de mantener en el futuro: pese a las críticas y sugerencias de Higginson —ante quien la autora se identifica como “Your Scholar” al firmar varias cartas— y otros, la poeta nunca se decidirá a considerar otros criterios que los propios. Sólo se tiene registro de que la autora modificó “Safe in their Alabaster Chambers” con base en los comentarios, no de ninguno de sus amigos editores o escritores, sino de Susan Dickinson y de que realizó algunas alteraciones de puntuación o léxico en los poemas que enviaba a ciertos destinatarios. De acuerdo con Loeffelholz, los poemas recopilados en los fascículos “thematically [...] are [...] occupied with matters of immortality and recognition and venture [...] explicit statements about poetry as craft and as vocation” (365). Estas inquietudes no pueden subestimarse, pues, el tema de la autoría se entreteje en esta fase con otros íntimamente relacionados con la identidad de la poeta, sus deseos, su autoridad y su libertad: “The vocational claims made by Dickinson’s poems of passion, possession, and recognition are extraordinarily powerful” (Loeffelholz 890).

Como propuse en el capítulo 2, el desarrollo de las formas libres parece vinculado al avance de lo subjetivo sobre lo normativo en la poesía, como lo formulara primeramente Longino y se manifestara después en la evolución de la oda irregular a través de los siglos. Este carácter subjetivo de la poesía adquiere una nueva complejidad con el Romanticismo y el concepto de organicidad, pues de acuerdo con éste la forma poética nunca está predeterminada, sino que la va descubriendo el poeta en el proceso de creación. Hay quienes asocian, como Frye, estas transformaciones en la poesía con un proceso de lirización de la misma. El propio Frye señala que “[t]he loosening of rhyme in Emily Dickinson and of stanzaic structure in Yeats are intended, not to make the metrical pattern more irregular, but to make the lyric rhythm more precise” (272), y poco después agrega: “Pound’s theories and techniques, from his early imagism to the discontinuous pastiche of the *Cantos* (preceded by a

half-century of French and English experiment in the ‘fragmentation’ or lyricizing of *epos*), are lyric-centered theories and techniques” (272-273). Similarmente, sobre “The Red Wheelbarrow” de Williams, Culler dice que hace uso “of spatial arrangements to produce lyric effects” (734). Es decir, me parece razonable pensar que si Dickinson no hizo concesiones en su poesía fue porque le tocó escribir en un momento intermedio entre el Romanticismo y el modernismo, cuando el paradigma de lo lírico en la poesía ya había incorporado casi plenamente un principio subjetivo en la realización de formas poéticas, o lo que Frye llamó “subjectivized decorum”, y la poeta se mostró receptivo a él. A dicho principio subjetivo se referiría Kahn en 1897 al hablar de “ritmo personal” e “impulsos líricos” (Scott 1344), al igual que Pound al proponer la expresión “absolute rhythm” en “A Retrospect” (1918). De hecho, Conrad Aiken habría detectado una idea similar en su lectura de Dickinson; recordemos que, en un fragmento ya citado, justifica las irregularidades de la poeta de la siguiente manera: “Grammar, rhyme, meter—anything went by the board if it stood in the way of thought or freedom of utterance” (15).

Desde luego, es llamativo que hablemos de libertad expresiva y de la “arbitrariedad” del impulso lírico tomando en cuenta que Dickinson usó como base la estrofa del himno, una forma “cerrada”, como diría Michael Manson, o que al menos presupone cierta rigidez silábico-acental, o incluso la forma menos estricta de la balada, la cual tiende al acentualismo. Cuando digo que la autora fue receptiva al principio subjetivo en la realización de formas, de ningún modo quiero sugerir que lo haya hecho de manera consciente, sino que parece haber estado en una posición que le permitió responder a tendencias artísticas y de pensamiento presentes explícita o implícitamente en su entorno cultural. Es evidente que Dickinson concibió la noción de metro de un modo distinto a, por ejemplo, Longfellow. Quizá incluso lo anterior ayude a entender por qué la autora empleó formas expresivas tan marcadamente comunitarias como el himno o la balada, formas que, en principio,

reúnen muchas voces en una sola enunciación de ideas o sentimientos. Eagleton ve en las composiciones populares “the kind of cultural form in which the collective dominates over the individual [...], one in which the ritual chant and regular thuds of the rhythm allow the reader or speaker a minimum of personal freedom” (162), pero también las considera un medio a través del cual una colectividad expresa paradojas o formula preocupaciones en un lenguaje no necesariamente racional. O bien, en palabras de Miller, “Dickinson found meter enabling precisely because it was a shared system of cultural givens, as well as because it allowed opportunities to mark her skepticism about those systems and to create expressive measures that challenge without discarding them” (“Structured” 395). Christina Pugh propone una idea similar cuando sostiene que la poeta reconoció en la métrica la capacidad de ésta de “autocriticarse”. Para Pugh, uno de los rasgos distintivos de la poética de Dickinson es su “metrical undecidability” (14) y aclara: “I am not arguing [...] that Dickinson’s metrical undecidability is commensurate with the choice to write free verse” (13); más bien la poeta habría hecho uso de “the legitimately destabilizing potential that resides within the confines of the metrical project itself” (2).¹⁴⁵ Es debido a que Dickinson subvierte las formas dentro del margen de maniobra de las formas mismas que Pugh explica por qué “[d]espite her use of common meter and short meter—fixed forms that are by definition anathema to the majority of contemporary experimental, especially Language, poets”, muchos críticos y poetas de la actualidad describen la obra de Dickinson como cercana al “experimental spirit of Gertrude Stein (as articulated by Susan Howe and Alice Fulton, for example)” (1).

Es así que publicar, ingresar quizá al circuito profesional de la escritura, incluso tal vez recibir

145 Para ilustrar lo anterior, Pugh usa la metáfora de los fantasmas del metro. En su opinión, la poesía de Dickinson “reveals metrical ‘ghosts,’ in the form of undecidable meters and unrealized beats” (2), pero creo que en este caso la metáfora debería aplicarse de otro modo: no es que los fantasmas del metro se “manifiesten” en la poesía de Dickinson, sino que los metros están ahí, aún vivos, pero en una buena cantidad de versos, escuchamos la aun bella pero inquietante música de su agonía.

una remuneración por ello, implicaba para Dickinson pagar un precio demasiado alto. Hay quienes piensan, dice Loeffelholz, que “conventional print publication in her own day would have denied Dickinson the creative and cognitive freedom realized in her own book-making” (137-156). Las modificaciones realizadas por Higginson y Todd a “I’m Nobody! Who are you?” lo ejemplifican. Y pese a dichas intervenciones editoriales, tras la publicación del primer volumen de poemas de Dickinson, aparecieron reseñas contundentemente negativas enfocadas en el aspecto formal de la obra. Ingrid Satelmajer centra su atención en una reseña anónima publicada por *Scribner’s Magazine*, la cual fue tan influyente como reprobatoria: “In March 1891, an unsigned piece in ‘The Point of View’ department coolly weighed in on the poet, criticizing in particular those who defended Dickinson’s lack of form” (41). Satelmajer reconoce, empero, que *Scribner’s*, aunque no sin mostrar resistencia, publicó al menos un poema de Dickinson en meses anteriores a la reseña. Con respecto a qué tan receptivas fueron otras revistas literarias, dice: “Although *Harper’s* and the *Atlantic [Monthly]* published reviews of and articles about Dickinson’s poetry, the *Century* was highly inhospitable” (45). El caso de *Century* destaca dado que el fundador de esta última fue Josiah Holland. Los Holland, Elizabeth y su esposo Josiah, fueron amigos íntimos de Dickinson y mantuvieron con ella una correspondencia de más de veinte años. Sin embargo, Josiah “and Elizabeth, whose literary tastes were conventional, seem to have valued the 31 poems she sent them less as literature than as unique expressions of their cherished friend” (Leiter 326). Al parecer, esta amistad estaba fincada en la fuerte identificación que sentía Dickinson con la fe profesada por los Holland, que distaba mucho del rígido Congregacionalismo calvinista de su propia familia. Josiah muere en 1881, una década antes de la publicación del primer volumen de poesía de Dickinson y de la serie de reseñas a las que Satelmajer hace referencia. Aun así, parece que la línea editorial de Holland se habría mantenido en *Century Magazine*. En última instancia, la hipótesis de que el

conflicto de Dickinson con la institución literaria de su tiempo está interconectada con la de otras instituciones también basadas en la autoridad masculina, se ve un tanto confirmada en quiénes y cómo recibieron su obra en las últimas décadas del siglo XIX:

Klaus Lubbers's historical analysis and Willis J. Buckingham's compilation of review articles both demonstrate that the first phase of primarily evaluative criticism from the 1860s to 1897 was characterized by a marked discrepancy between private readers' and female reviewers' widespread enthusiasm for Dickinson's poems and letters, on the one hand, and a more mixed reception by a small number of predominantly male literary journalists and writers on the other. The latter group's reviews, grounded in an attempt to reinforce a genteel standard of poetic form, focused mainly on faulting Dickinson for her formal irregularities. Yet after 1890 these few albeit highly influential voices increasingly tended to overshadow the many positive responses and creative tributes to Dickinson from nonprofessional readers. (Messmer 302)

Claro que, por otra parte, no se puede perder de vista que Todd y Higginson, en su selección y manejo editoriales, procuraron representar a Dickinson como cercana a otras poetas mujeres de su tiempo —con base en el estereotipo de “the Poetess”—, lo cual podría explicar, en parte, por qué ésta tuvo éxito entre el público femenino. Lo anterior no ayuda a explicar (¿o acaso sí?) por qué los críticos literarios profesionales, los considerados formadores de opinión, decidieron concentrarse en desacreditar su obra con base en criterios de conformidad formal. En una respuesta a uno de estos críticos prominentes, Thomas Bailey Aldrich, quien publicó anónimamente el muy famoso artículo “*In Re Emily Dickinson*” en el *Atlantic Monthly* en 1892, Ellen Battelle Dietrick escribió una carta a la mucho menos prestigiosa *Woman's Journal*. En esta carta, la autora hace el siguiente comentario:

Not content with a sweeping condemnation of Emily Dickinson's “incoherence and formlessness” (qualities which are now supposed peculiarly to manifest genius in Walt Whitman), not content with denying her the right of poetic title, with pronouncing her thoughts “ideas which totter and toddle,” the critic goes out of his way to accuse Col. Higginson of sentimentality in behalf of women in that Col. Higginson professes admiration of Miss Dickinson's writing. Such a fling is more worthy of a school boy than of one who aspires to the dignity of a critic. (en Buckingham 291)

El resto de la carta continúa denunciando el hecho de que la industria editorial estuviera basada

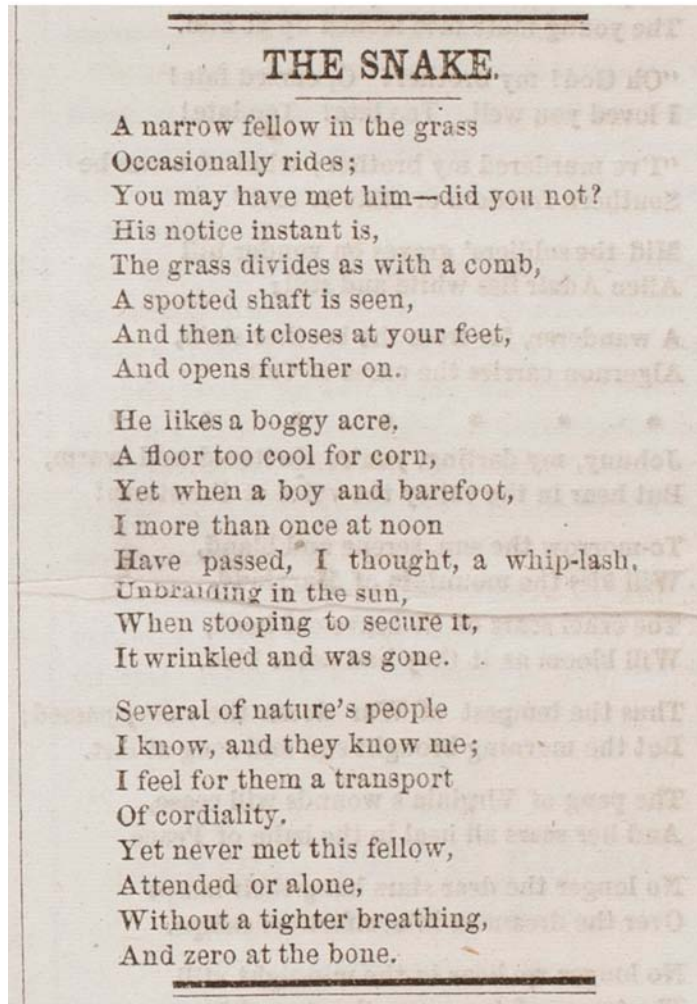


Ilustración 3

"The Snake" en *Springfield Daily Republican*, febrero 1866

en una autoridad masculina que, por ejemplo, transmitiera juicios de valor a través del adjetivo “feminine” (292). No sólo la cita anterior es reveladora en cuanto al “costo de publicar” en el caso de Dickinson, sino que también sugiere la posibilidad de que su ausencia en las discusiones sobre verso libre, salvo algunas muy contadas excepciones, tenga su origen aquí, en que mientras que ciertos rasgos de su obra eran interpretados como incoherencia, otros similares, en la obra de Whitman, eran recibidas como indicaciones de genio poético.

A continuación, creo que vale la pena revisar algunos casos que ejemplificaron

para la propia autora en vida el alto costo que su poesía debía de pagar por ser publicada. Cuando en febrero de 1866, el *Republican* dio a conocer una versión de “A narrow Fellow in the Grass” bajo el título “The Snake” (véase *Ilustración 3*), Dickinson escribió a Higginson con cierta urgencia en aclararle que su “Snake” le había sido “robada”: “Lest you meet my Snake and suppose I deceive it was robbed of me – defeated too of the third line by the punctuation. The third and fourth were one – I had told you I did not print” (L316). Las modificaciones que la autora denuncia aquí afectan lo que en el manuscrito original es un encabalgamiento que ayuda a

estructurar una cláusula condicional: “A narrow Fellow in the Grass / [...] You may have met Him – did you not / His notice sudden is –” (1-4); estos versos fueron editados de manera que dicen algo distinto: “A narrow fellow in the grass / [...] You may have met Him—did you not? / His notice instant is”.

De modo un tanto similar, Vendler compara las dos versiones manuscritas que se conservan de “Some – keep the Sabbath – going to church –”, la catalogada como versión *B*, que es la conservada por Dickinson en el último pliego del fascículo 9 (fechado a finales de la primavera de 1861 aproximadamente) y la versión *C*, enviada a Higginson en julio de 1862 (izquierda y derecha respectivamente):

Some – keep the Sabbath – going to church –
I – keep it – staying at Home –
With a Bobolink – for a Chorister –
And an Orchard – for a Dome –

Some – keep the Sabbath, in Surplice –
I – just wear my wings –
And instead of tolling the bell, for church –
Our little Sexton – sings –

“God” – preaches – a *noted* Clergyman –
And the sermon is never long,
So – instead of getting to Heaven – at last –
I’m – going – all along!

[de ms. *B*, c. 1861, fascículo 9]

Some keep the Sabbath going to Church –
I keep it, staying at Home –
With a Bobolink for a Chorister –
And an Orchard, for a Dome –

Some keep the Sabbath in Surplice –
I, just wear my Wings –
And instead of tolling the Bell, for Church,
Our little Sexton – sings.

God preaches, a noted Clergyman –
And the sermon is never long,
So instead of getting to Heaven, at last –
I’m going, all along.

[de ms. *C*, julio 1862, a Higginson]

Vendler inicia su comentario señalando que Dickinson parece haber modificado ella misma este poema al enviárselo a Higginson anexo a una carta en la que insiste en que éste la “instruya” (L268):

The “regularized” version of this famous poem that was sent to Higginson (and that appears in Franklin’s *Reading Edition*) uses only one dash in its internal punctuation, deleting or replacing the other internal dashes of the fascicle version. Given

Dickinson's own usual preference for her dashes, and her use of them in the fair copies she bound in fascicles, I think this poem should be anthologized with the fascicle dashes intact. Dickinson tones down, for Higginson, the broad satire of line 9: she removes her quotation marks from the name of God and her italics from the word "noted". (72)

Más adelante, Vendler escande el penúltimo verso de la versión *C* e identifica tres anapestos en "So in **stead** | of **get** | ting to **Heav** | en at **last**", los cuales contrasta con la "pureza yámbica" del octavo verso: "Our **lit** | tle **Sex** | ton **sings**" (73).¹⁴⁶ No obstante, me parece que el penúltimo verso en la versión *B*, "So – in | **stead** of | getting to | **Heaven** | – at **last** –", puede ser incluso más irregular en términos métricos (troqueo-troqueo-dáctilo-troqueo-yambo), con una fuerte carga de ritmos descendientes —cuya sonoridad es cualitativamente distinta al ritmo ascendente del anapesto y el yambo— y que quizá sugieren una reiteración de la convicción de la voz poética por permanecer "en la tierra". Lo que produce cambios en el ritmo de una versión a otra son, en mi opinión, precisamente los guiones: el primero en "So – instead of" de la versión *B*, que sugiere una pausa después de "So", razón por la que esta primera sílaba recibe un énfasis mayor al que recibe en la frase "So instead of" de la versión *C*, y el guión que aparece en "Heaven – at last" de la versión *B*, que impone una pausa mayor que la coma de la versión *C*: "Heaven, at last" y ocasiona que esos dos últimos anapestos que identifica Vendler, "-ting to **Heav** | en at **last**", formen un troqueo y un yambo en la versión *B*: "**Heaven** | – at **last** –".

La versión *A* de este poema corresponde a un manuscrito ahora perdido, pero en el cual se basó la publicación del mismo en marzo de 1864 en la revista *The Round Table* (editada por un primo de los Dickinson, Charles Sweetser). A continuación me permito de nuevo reproducir el poema según aparece en el fascículo 9 (izquierda), esta vez junto con la transcripción del poema

146 Vendler cierra su comentario sobre este poema de Dickinson haciendo referencia a uno de los poetas centrales del modernismo: "Dickinson's refusal to keep the Sabbath in a conventional way generated two poems in Wallace Stevens's work: the boisterous 'Ploughing on Sunday' [...] and 'Sunday Morning'" (74).

según lo publicó *The Round Table* (derecha):

Some – keep the Sabbath – going to church –
I – keep it – staying at Home –
With a Bobolink – for a Chorister –
And an Orchard – for a Dome –

Some keep the Sabbath going to church,
I keep it staying at home,
With a bobolink for a chorister,
And an orchard for a dome.

Some – keep the Sabbath, in Surplice –
I – just wear my wings –
And instead of tolling the bell, for church –
Our little Sexton – sings –

Some keep the Sabbath in surplice,
I just wear my wings,
And instead of tolling the bell for church,
Our little sexton sings.

“God” – preaches – a *noted* Clergyman –
And the sermon is never long,
So – instead of getting to Heaven – at last –
I’m – going – all along!

God preaches—a noted clergyman,
And the sermon is never long;
So instead of going to heaven at last,
I’m going all along.

[de ms. *B*, c. 1861, fascículo 9]

[de ms. *A*, perdido]

Esta versión, publicada —muy probablemente sin su consentimiento— en vida de la autora y que ésta con toda seguridad leyó, destaca por no incluir ni una sola coma al interior de los versos. No obstante, los editores posiblemente introdujeron un guión largo en el verso nueve en lo que constituye un uso ortodoxo de dicho signo de puntuación. Si comparamos ésta con la versión enviada a Higginson, las diferencias son sutiles, pero importantes; además de la eliminación de comas al interior de los versos y del guión corto en “Sexton – sings” (con más probabilidad llevada a cabo por los editores de la revista y no por Dickinson en el manuscrito perdido), todas las mayúsculas han sido también “normalizadas” y “getting” en el penúltimo verso ha sido sustituido por “going”. Si, por otra parte, se leen de manera comparativa la versión publicada en *The Round Table* y la del fascículo, se podrá apreciar que la experiencia métrica y rítmica en una y otra es considerablemente distinta. Digo la experiencia porque, estrictamente hablando, el número de sílabas por verso es el mismo en ambos casos. Si bien la versión de la revista no obedece una métrica estricta, su lectura nos remite con claridad a la estrofa del himno y, quizás por la presencia de varios dáctilos, más aun a la de la balada.

La versión del fascículo, en cambio, leída en voz alta produce ritmos distintos que superan la relativa irregularidad métrica de la otra versión. Lo anterior no se debe sólo a la presencia de los guiones, los cuales, como dice Miller, “Dickinson used [...] frequently and for various purposes—syntactic, rhetorical, and emphatic” (“Introduction” 20); es decir, los guiones en la poesía de Dickinson no sólo sustituyen otros signos de puntuación, sino que cumplen también una función prosódica y generan efectos rítmicos, tonales, semánticos y emotivos. Además de los guiones, sin embargo, también el uso de mayúsculas causa efectos de sentido que repercuten en cómo *suenan* el poema. Así pues, el tono juguetón de “Some keep the Sabbath going to church, / I keep it staying at home” es más que sólo juguetón en “Some – keep the Sabbath – going to church – / I – keep it – staying at Home –” y no únicamente porque el ritmo se desautomatiza, sino porque hay una intervención que podríamos llamar idiosincrásica (recuérdese la idea de “The artist was here”) en el modo en que se marca un distanciamiento entre “Some” y “I” y en la decisión de no usar mayúscula para “church” y sí para “Home”. La versión del fascículo evoca, en este sentido, la idea de “forma descubierta”, mientras que la versión publicada por la revista es menos personal, más cercana al espíritu colectivo de los himnos o las baladas.

De este modo, concuerdo plenamente con Vendler cuando opina que la versión que debería antologarse es la conservada en el fascículo. Es esta versión la que más se apega a la poética que la autora favoreció cuando no tenía que considerar las expectativas de un tercero, es decir, es la que más puntualmente representa, para emplear los términos de Frye, una “precisión lírica”, o bien, la que mejor expresa “her feel of the thing”. Y, en efecto, es la versión *B* la que presenta Miller (2016), a diferencia de Higginson y Todd (1890), Johnson (1960) y Franklin (1999), quienes optaron por la versión *C*. Explorar los fascículos y los “folios sueltos”, leídos como una forma de auto-publicación, *vis-à-vis* las publicaciones formales de la poesía de Dickinson llevadas a cabo previo a la muerte de la

autora y en décadas inmediatamente posteriores nos permite observar el precio que la autora se negó a pagar: “Two Editors of Journals came to my Father’s House, this winter – and asked me for my Mind – and when I asked them ‘Why,’ they said I was penurious – and they, would use it for the World –” (L261 a Higginson, abril de 1862).¹⁴⁷ De acuerdo con Bennett, durante el siglo XIX y particularmente en los estados del noreste, parte de la labor y el oficio de escribir, tal como los concebía la opinión pública, consistía en prestar un servicio a la comunidad (298). De este modo, como expresa Dickinson en la carta recién citada, la intención de estos editores¹⁴⁸ habría sido la de permitir que el “mundo” le diera *uso* a la poesía de la autora, visión que delata la presencia aún de valores puritanos, dentro de los cuales, según Eberwein, el “servicio público” poseía gran importancia y había permanecido dentro de la dinámica social novoinglesa (81). De forma paralela a negarse a darle un *uso* a su poesía, Dickinson, además, “recoiled from community pressure for an unmarried young lady to devote herself to charity” (73).

De acuerdo con Loeffelholz, la poeta sí consideró seriamente la posibilidad de publicar, como queda de manifiesto en el acto de contactar a Higginson y, dentro de su escritura misma, en su frecuente tratamiento del tema, abordado desde distintas perspectivas o codificaciones metafóricas, de la vocación poética y el reconocimiento público. No obstante, “[a]t some point in Dickinson’s life, this openness to publication seems to have shut down — the exact moment and motivation for the change being as hard to locate as her decision, at some point in the late 1850s, to inaugurate the fascicles. [...] Dickinson’s late style is beautifully indifferent to questions of audience, status, and

147 De acuerdo con el *Emily Dickinson Lexicon (EDL)*, en su primera acepción, *penurious* puede significar: “Greedy; covetous; jealous; stingy”. <<http://edl.byu.edu/lexicon/term/431545>> Este *Lexicon* se basa en varias fuentes y recursos, pero principalmente en la edición de 1844 del *American Dictionary of the English Language* de Noah Webster, quien, por cierto, vivió por algunos años en Amherst, antes del nacimiento de la poeta, y trabajó junto a Samuel Fowler Dickinson, abuelo de la autora, en la fundación de Amherst College.

148 Estos editores muy probablemente fueron Samuel Bowles y Josiah Holland, cuando este último todavía trabajaba para Bowles en *The Springfield Republican* (Leiter 163-164).

permanence” (Loeffelholz 648). Es este estilo tardío el que en la actualidad se asocia más claramente con una poética vanguardista. Con todo, para estudiar el caso de Dickinson como punto de quiebre entre las formas métricas y libres, el periodo de los fascículos, que va de 1858 a 1864, me resulta particularmente atractivo. En especial durante esta etapa la autora tuvo que negociar intensamente con las convenciones poéticas de su tiempo y, no sólo eso, sino con las convenciones poéticas que aplicaban para las mujeres.¹⁴⁹ Marcas de esta negociación están presentes, como ya hemos visto, en su correspondencia y en las copias de los poemas que la autora circulaba entre sus conocidos, pero también están presentes en la poesía que conservó para sí misma o, existe la posibilidad, para la posteridad. De este periodo es, por ejemplo, “God made a little Gentian –” (fascículo 24), cuyo verso final “Creator – Shall I – bloom?”, en opinión de Loeffelholz, resume el conflicto que experimentó Dickinson con respecto a buscar una audiencia receptiva mediante la publicación (650).

Si bien Miller señala que “Dickinson grew up in a period of active experimentation with poetic form, which encouraged her to experiment with metrical patterns, line length, and rhyme” (“Introduction” 8), sus experimentos parecen superar, por mucho, lo aceptable en términos del mercado editorial de su tiempo y décadas por venir. Aunque exista la tendencia entre los académicos de la actualidad de proponer que el verso libre y sus antecedentes inmediatos (como Blake o Hopkins) representaron un desarrollo de ciertas convenciones desde siempre presentes en mayor o menor grado en la tradición poética, es difícil, después de haber revisado algunos de los argumentos esgrimidos durante la controversia que se generó tras la publicación de los primeros poemas modernistas en verso libre, sostener que el fenómeno no fue recibido en su momento como un desafío de las convenciones. Es decir, en la resistencia por parte del medio editorial —expresada a través de

149 Véanse el ya citado ensayo de Bennett “Emily Dickinson and Her Peers” y ““What Is Inspiration?": Emily Dickinson, T. W. Higginson, and Maria White Lowell” en el que su autora, Katharine Rodier, nos relata la insistencia con la que Higginson recomendó a Dickinson la poesía de White, primera esposa del famoso poeta James Russell Lowell, como una suerte de referente o guía.

lo que se publicaba mayormente, pero también a través de las voces de algunos de sus representantes como el propio Higginson— a la poesía de Emily Dickinson es posible ver un indicador de su afinidad con otras poéticas, incluso la de Whitman, que por necesidades expresivas cuestionaron las formas métricas recibidas. Los fascículos son, entonces, un proyecto poético que respondió a dicha resistencia y en el que la “precisión lírica” de Dickinson se autoafirma.

Desde finales de los 60, los fascículos han llamado la atención como unidades de composición. En *The Poetry of Emily Dickinson* (1968), Ruth Miller, su autora, “was the first to concentrate on the structure of the fascicles, identifying a narrative pattern for their groupings (from acceptance through suffering and rejection to resolution)” (Messmer 318); en respuesta a este estudio y otros más, Sharon Cameron publicó *Choosing Not Choosing: Dickinson’s Fascicles* (1992), el cual propone leer los poemas contenidos en cada fascículo como variaciones los unos de los otros, con lo cual, además de la inclusión de variantes léxicas como parte del manuscrito, Dickinson habría evitado un tratamiento definitivo de sus temas y cuestionado la idea de una escritura delimitada o cerrada (Messmer 319). Más recientemente, Eleanor Elson Heginbotham recuerda cómo Franklin, quien al editar los *Manuscript Books* (1981) promovió de modo no intencional lecturas que reconocían algún tipo de unidad en cada fascículo, seguía creyendo en 1996 que el agrupamiento de los poemas había sido meramente aleatorio y no parte de un diseño autoral (291). Franklin, nos dice Heginbotham, no es el único que ha argumentado en contra de lo que ella llama “lecturas contextuales” de los poemas en cada fascículo: “Franklin’s and Porter’s and Weisbuch’s skepticism notwithstanding, it does not appear that the poems fill the fascicles randomly as repositories against losing them, though that was surely also true”; una lectura contextual, en cambio, “slants us toward an appreciation for the way Dickinson apparently carefully placed the poems she selected, poems that no doubt were composed earlier (sometimes, as the duplications prove, several years earlier)” (292). Es decir, la disposición de

los poemas en cada fascículo no parece azarosa ni cronológica, sino que Dickinson iba editando secuencias de poemas, de algún modo u otro interconectados, lo cual, en parte, explica por qué el número de poemas en cada librito varía. “Most importantly — and most consistently”, señala Heginbotham, “each fascicle privileges its own cluster of images” (293). Esta autora reconoce que cualquier conjunto de poemas de Dickinson podría sugerir vínculos o patrones,

but the fact remains that the books that Dickinson made feature her own arrangements and thus her own interpretive patterns as her own first reader. By observing the care with which she created them — remarked perhaps by all the poems on discipline and hard work and bending at her problem — one might learn something of possibilities for interpretation by seeing which poems are juxtaposed against which other poems, what place a poem holds in the sequence (for example, does the poem introduce a book, bridge longer poems, end a book?), and how its images and voices play against others in the volume. (293)

Con todo esto en mente, me interesa a continuación realizar un análisis de ciertos poemas incluidos en el fascículo 37, compilado a finales de 1863, según la estimación de Miller. Uno de los veintiún poemas reunidos en este librito es el famoso “Publication – is the Auction”, el cual presenta el pronunciamiento más explícito por parte de Dickinson con respecto a la idea de publicar. Dentro de esta secuencia, “Publication – is the Auction” aparece en el lugar dieciséis, el segundo de tan sólo tres poemas contenidos en el quinto pliego:

Publication – is the Auction
Of the Mind of Man –
Poverty – be justifying
For so foul a thing

Possibly – but We – would rather 5
From Our Garret go
White – Unto the White Creator –
Than invest – Our Snow –

Thought belong to Him who gave it –
Then – to Him Who bear 10
Its Corporeal illustration – sell
The Royal Air –

In the Parcel – Be the Merchant
 Of the Heavenly Grace –
 But reduce no Human Spirit 15
 To Disgrace of Price –

[de ms. único, c. 1863, fascículo 37]

Con la misma palabra “Mind” la autora se había referido a su poesía en la carta enviada a Higginson en abril de 1862 (L261, arriba citada). El que la poesía sea vista no como un producto, sino como una extensión del ser del poeta y que comparte su ubicación tanto en la hoja de papel como en los espacios subjetivos del creador mismo (“Mind” en este caso y “Heart” en otro poema de este fascículo que comentaré más adelante) es una idea que se manifiesta de diferentes formas a lo largo de esta serie. Según Loeffelholz, aunque su interés en este comentario es destacar que la poeta componía teniendo presente más la dimensión sonora que la visual, Dickinson “thought of a poem as exceeding its material artifact” (224). Loeffelholz no niega la importancia de lo material en la poesía de Dickinson: “Matter in all of its phases — liquid, solid, and gas (ink, page, and sounded syllable) — remains for Dickinson the condition of possibility for all human thought and language” (229), si bien después precisa que “the material traces of the written page” conducen “the speech stream of sounded language” (246). Sin estar en desacuerdo con Loeffelholz, quisiera añadir a lo anterior algunas ideas según ciertas marcas de composición que encuentro en este poema.

La primera de dichas marcas la constituye el uso del encabalgamiento, el cual está presente en prácticamente todos los versos (excepto en 2-3, 8-9, 9-10 y 14-15). No obstante, son ciertos encabalgamientos en particular los que llaman mi atención:

Poverty – be justifying
 For so foul a thing

Possibly – but We (3-5)

Éste es uno de los dos encabalgamientos entre estrofas presentes en el poema. Si bien “Publication – is the Auction” está escrito en un metro regular (tetrámetros y triámetros trocaicos alternados, estos últimos un buen ejemplo del verso cataléctico que Miller identifica como frecuente en la poesía de Dickinson), el principio de composición que prevalece aquí es el métrico en menor o igual grado que el sintáctico. Con esto no quiero decir que el metro o la estrofa de la balada se vean afectados en su regularidad, sino que al romperse la esticomitia, la cohesión sonora de las estrofas pierde fuerza, pues la idea contenida en este enunciado nos lleva de la primera estrofa a la segunda sin pausas. Además del análisis métrico y rítmico de un poema, Attridge propone el análisis del movimiento frasístico: “We call this dimension of the movement of poetry *phrasing*, a word which refers both to syntax and to meaning, and which in its form (‘phrasing’ rather than ‘phrases’) indicates the *dynamic* nature of the phenomenon it refers to” (182). Este autor contempla cuatro movimientos básicos entre frases: declaración (*statement*), extensión (*extension*), expectativa (*anticipation*) y llegada (*arrival*) (184), cuya identificación, junto con la de otros elementos, puede resultar provechosa para comprender la estructura de un poema. La escansión frasística (*phrasal scansion*) es útil precisamente en casos como éste: “Poverty – be justifying” es una frase que crea expectativa y “For so foul a thing” parece ser, en un primer momento, la frase de llegada, pues con ella concluye la estrofa; sin embargo, el enunciado continúa, un tanto sorpresivamente, en la siguiente estrofa: “Possibly –”, lo cual altera la lectura de las dos frases previas. Vendler detecta ironía en este encabalgamiento: “In stanza 1 Dickinson seems to say, ‘Poverty [may] justify so foul a thing’—but she then ironizes that statement with the spillover ‘Possibly –’” (334), es decir, el encabalgamiento se presta a un juego de sentido y a la expresión de un juicio de valor por parte de Dickinson. Tras la incorporación de “Possibly –” a la idea expresada en estos versos, “Poverty – be justifying” tiene más sentido entonces como una frase declarativa y “For so foul a thing” como una frase de

extensión, es decir, que complementa lo dicho previamente; “Possibly –”, pese a ser sólo una palabra, se comportaría como una frase de extensión que a la vez proporciona un sentido de llegada, pues justo por su posición, hasta el final de enunciado y en la siguiente estrofa, resignifica lo dicho en las dos frases previas.

Esto sugiere que la composición no depende de la dimensión sonora del poema más que de su dimensión visual, o, al menos, no mucho más. Claro que los encabalgamientos son un elemento común en la poesía tradicional, pero el ejemplo que vemos aquí presagia un tipo de encabalgamiento característico de un tipo de verso libre, aquel que Hartman llama de contrapunto y en el que la no coincidencia de la unidad sintáctica con la unidad métrica es empleada prosódicamente, como en el caso de Williams (67). Como señalé unas páginas atrás, varios expertos insisten en cómo, en contraste con el verso medido, el verso libre, y en particular el que rompe continuamente con la expectativa de la esticomitía, es un verso que se experimenta tanto visual como sonoramente, al grado de que ciertos efectos prosódicos y de sentido podrían perderse si no se tiene el poema impreso como referencia. Ya anteriormente cité a Hartman cuando dice que el verso libre apela tanto al ojo como al oído de forma ambivalente (66). Ahora toca describir el papel que desempeña la sintaxis en estos efectos.

Para Wesling y Bollobás, “while it remains the choice of the performer whether the notated break is read aloud as such, intraphrasal line-breaking”, y se sobreentiende que sucede lo mismo y quizá en mayor grado cuando la ruptura se da entre estrofas, “in the most fragmented type of [free verse], de-automatizes our reading—words and groups of words, even lowly prepositions, tend to stand out more as material entities” (427). Es decir, palabras que en otro tipo de verso se verían como relativamente secundarias, pueden adquirir prominencia sonora, acentual y semántica. Recordemos las siguientes dos estrofas (también de cuatro versos cada una) del poema XIV de *Spring and All*

(1923) de Williams:

And of
the newest
ways to grow
hair on

bald death—
I told him
of the quartz
lamp (13-20)¹⁵⁰

Compárese esta propuesta poética de Williams con un comentario hecho por Miller sobre Dickinson: “Her use of metrical and grammatical conventions calls attention to the way even ordinary words take on profundity or strangeness in new contexts and how rhythms contribute to tone and meaning” (“Structured” 395). El hecho de que este señalamiento pueda extrapolarse al ejemplo de Williams sugiere, en mi opinión, no sólo de qué manera Dickinson pudo haber influido en la poesía de su compatriota, sino en el verso libre que tiende a la fragmentariedad, la elipsis y el contrapunto entre verso y sintaxis. Más aun, Miller en otra parte sugiere que la obra de Dickinson pudo haber impulsado “new possibilities for further experimentation with concision in short-lined verse” (“Hymn” 81).

Attridge reconoce esta tendencia dentro de la práctica del verso libre:

William Carlos Williams was also extremely influential in breaking up the movement of the sentence by visual cutting, and matching minimalist verse to miniaturist art. In some ways, this is the opposite of Blake’s (or Whitman’s) practice: instead of the verse line expanding to accommodate utterances too large and momentous for the metrical frame, it splinters into fragments to achieve a minute focus on the details that might be lost in a metrical progression. The run-on is, of course, crucial in this kind of verse, both heightening and violating the reader’s sense of the continuity of the sentence. (170)

Attridge no contempla en este punto la posible influencia de Dickinson sobre quien fuera, a su vez, uno de los poetas más influyentes del siglo XX en los Estados Unidos. Pero, de nueva cuenta, lo que

150 Tomado del sitio web de la Academy of American Poets: <www.poets.org/poetsorg/poem/spring-and-all-xiv>

apunta aquí Attridge en el sentido de que la poética de Williams es, de cierto modo, contraria a la de Whitman puede, sin necesidad de muchos matices, aplicarse al caso de Dickinson, especialmente en poemas como los que se verán más adelante. En éstos, el enunciado es interrumpido de modos impredecibles por el corte de verso, aunque en ocasiones ni siquiera es posible hablar de enunciados completos, pues las elipsis y la fragmentación dejan fuera palabras al punto de reducir la expresión a sólo frases: “the paradigmatic unit of Dickinson’s verse often seem[s] to be the word or phrase rather than the line, sentence, or stanza” (Miller, “Structured” 395). Es pertinente aquí recordar que Foucault describe la experiencia moderna como una conciencia de la discontinuidad del tiempo, no sólo en términos del presente, sino también de una ruptura con el pasado (véase cita p. 89*). Dicha conciencia de la discontinuidad se haría patente en este caso tanto en la fragmentación del poema como en la distancia que éste asume con respecto a formas poéticas del pasado. La ambigüedad generada por el uso de elipsis no es menor, pues no puede haber certeza sobre las palabras “supuestas” o implícitas. Así pues, si en el capítulo 1 propuse una poética del verso libre dentro de la cual éste, en su carácter aparentemente accidental, diverso e “incompleto”, posee la medida del fragmento, dicha poética no deja de aplicar para el caso de Whitman u otros como él, cuyo verso tiende a la amplificación y a la esticomitía. Incluso en esos casos, no hay una medida estable en pies métricos, por lo que la irregularidad que caracteriza al fragmento como forma estética contribuye a la descripción compositiva de este tipo de verso. En el caso de Williams o el de algunos poemas de Dickinson, se puede apreciar una explicitación en la estructura misma de cada verso de los valores del fragmento, sobre el cual también dije que era expresivo de la percepción por parte del individuo moderno del mundo y de su lugar en él. La percepción de un mundo fragmentado desde la perspectiva de Dickinson se manifiesta particularmente en la duda que caracteriza las expresiones de la poeta en torno a la fe y la creencia en la inmortalidad del alma, así como en sus muy celebradas

innovaciones epistemológicas y críticas a las ideas recibidas; en palabras de Miller, “Dickinson challenges a closed understanding of cultural norms”, incluyendo tanto la idea de verso como la de sintaxis misma (“Structured” 395).

Roland Barthes hace referencia, en su muy distintivo estilo, a la propensión de la poesía moderna por alterar la sintaxis convencional y potenciar sus posibilidades poéticas: “La Palabra estalla debajo de una línea de relaciones vaciadas, la gramática es desprovista de su finalidad, se hace prosodia” (51-52). Por su parte, en *The Scissors of Meter*, Wesling emplea una interesante metáfora para describir las posibles interacciones del metro —una estructura estética— y la gramática —una estructura cognitiva—. En la construcción del verso, libre o no, una estructura puede *cortar* a la otra y viceversa, como si metro y gramática fueran las dos cuchillas de unas tijeras; este modelo de análisis recibe aquí y en la obra de la autora Enikő Bollobás el nombre de *grammetrics* o *grammesures*, para el verso métrico y no métrico respectivamente. Asimismo, con base en la interacción de sintaxis y corte de verso, Longenbach establece tres clasificaciones de verso libre: *end-stopped*, en el que hay esticomitia, es decir, en el que la extensión del verso coincide con una cláusula o un enunciado (como en algunos poemas de Pound, Moore y el primer Williams); *annotating line*, en el cual la sintaxis y el verso se contrapuntean (como sucede en el segundo Williams); y *parsing line*, en el que el verso se corresponde con unidades gramaticales como frases (por ejemplo, algunos poemas de Stevens y de H.D.) (67). En estos distintos manejos de la sintaxis, los cuales amplían los efectos poéticos de la misma, podemos leer distintas críticas a la idea e importancia de la propia sintaxis. Aquí conviene recordar que parte del argumento central de la presente tesis es que la gradual disolución de los esquemas métricos y el surgimiento del verso libre tienen un posible origen en el contagio de formas tradicionales de versificación con la prosa. Al plantear dicho contagio, uso la palabra prosa no sólo para referirme a la prosa narrativa, sino también al prosaísmo en las condiciones de vida de los

individuos en las sociedades occidentales modernas. La relación entre prosa y sintaxis es, sin duda, muy estrecha; la sintaxis, podría decirse, es la “medida” de la prosa. La sintaxis designa el orden que pueden adoptar las palabras con el propósito de articular una idea, de generar sentido.

De acuerdo de nuevo con Longenbach, “[w]hile the more aggressive annotating line asks us to stress syllables we wouldn’t ordinarily stress [...] the parsing line tends to emphasize the given contour of the sentence” (55), mientras que, podríamos agregar, el tipo de verso que él llama *end-stopped* encuentra en la secuencia gramatical un ritmo capaz de darle estructura a un verso. Por otro lado, el verso que contrapuntea el orden sintáctico tiene el potencial de, a través de las interrupciones o alteraciones a dicho orden, poner en crisis las estructuras de pensamiento expresadas con diferentes grados de automatización, si bien, para que el contrapunto se manifieste, el poema debe ser una experiencia tanto visual como auditiva. Así pues, Wesling y Bollobás distinguen un tipo de estrofa que llaman “sight stanza” (y nuevamente el ejemplo es Williams, además de Creeley y Blackburn) en la que “[s]yntax is driven past the end of a tight boxlike stanza” (426), como lo ilustra el fragmento arriba citado de Williams. Frye reconoce algo similar a la “sight stanza” en relación con otros poetas:

The visual patterns of E. E. Cummings are obvious examples, but do not by any means stand alone. A poem of Marianne Moore’s, *Camellia Sabina*, employs an eight-line stanza in which the rhyming words are at the end of the first line, at the end of the eighth line, and at the third syllable of the seventh line. I doubt if the most attentive listener could pick this last rhyme up merely from hearing the poem read aloud: one sees it first on the page, and then translates the visual structural pattern to the ear. (278)

Miller, sin la intención explícita de sugerir que Dickinson puede ser leída como parte del proceso de ruptura de las formas métricas o como antecedente del verso libre, señala: “in her poems of extreme enjambment, the syntax drives with great force across the metrical and punctuation features that would normally resist or slow it. In such poems, Dickinson plays two normative systems against each other, relying on both to structure her meaning and disrupting both to put pressure upon what is

already understood” (391). Tanto Wesling como Longenbach hablan de esta interacción entre unidad de versificación y unidad sintáctica como relevante para todo tipo de poesía en verso, empero autores como Hartman, Beyers y el mismo Wesling en colaboración con Bollobás destacan dicho rasgo como particularmente notorio en la forma del verso libre, el cual “depends on a tension between grammar and line-length, stanza length. The cognitive act of sentencing is constantly counterpointing the physical-acoustic and visual features of the poem. The counterpointing patterns of meter, verbal rhythm, lineation, and rhyme exist in metrical verse too, of course, but there they are less determining” (426). Lo que quiero decir es que llama la atención que Miller note un forcejeo particular entre metro y sintaxis, algo tan propio del verso libre, en el caso de Dickinson y que asocie procesos de significación y disrupción con dicho fenómeno.

De regreso a “Publication – is the Auction”, y teniendo en mente que el patrón métrico que emplea Dickinson parece estar en constante tensión con la sintaxis, es decir, con la extensión, ritmo y léxico de sus ideas, vale la pena prestar atención a los encabalgamientos en las dos últimas estrofas:

Thought belong to Him who gave it –
 Then – to Him Who bear
 Its Corporeal illustration – sell
 The Royal Air –

In the Parcel – Be the Merchant
 Of the Heavenly Grace –
 But reduce no Human Spirit
 To Disgrace of Price – (9-16)

¿Qué corre el riesgo de poner en venta un poeta cuando publica su obra? La respuesta aquí dada es, como suele ser con Dickinson, ambigua. El pensamiento pertenece, en primera instancia, a Dios (“White Creator”), mencionado en el verso siete, y después —haciendo eco de los planteamientos trascendentalistas de Emerson— a la persona, quien constituye la “ilustración corporal” de dicho pensamiento. Pero la superioridad de Dios no es aquí una certeza, pues si bien

es “Him who gave it”, en el caso del “hombre” es “Him Who bear”. A continuación, en el verso once, la voz poética introduce un imperativo que rompe, en esta ocasión sí, con el metro y que se extiende hasta la siguiente estrofa: “sell / The Royal Air – // In the Parcel” (11-13), seguido por otro imperativo: “Be the Merchant / Of the Heavenly Grace” (13-12). Una lectura posible de los adjetivos “Royal” y “Heavenly” en este caso consiste en una alusión al origen terrenal y divino, respectivamente, de las posesiones que un individuo puede poner en venta. Ni aquello que deriva de las estructuras sociales de poder ni aquello que procede de la gracia divina se compara, en todo caso, con el espíritu humano, al que, nos dice la voz poética, no puede o no debería ponerse precio. Vendler identifica, en específico, dos figuras históricas aludidas en estos imperativos: “Although she does not say so explicitly, the ‘Merchant’ of the ‘Heavenly Grace’ is the preacher who extorts money from his congregation. The Seller of the Air is a swindler; the Merchant of Grace is a huckster” (334). El efecto de los contrastes hechos aquí por Dickinson a través de dichas figuras es el de establecer un límite entre lo comerciable y lo no comerciable. Así, si en las estrofas tercera y cuarta encontramos rimas perfectas: “go” y “snow”, “bear” y “Air”, y en la última, una *slant rhyme*: “Grace” y “Price”, en la primera estrofa, en cambio, la rima se frustra casi por completo y de modo muy sugerente al contraponer “Man” y “thing”. La voz poética, pues, denuncia una cosificación del individuo implícita en el acto de publicar: “She uses the term ‘Auction,’ which in the 1860s would have been closely associated with slavery, to describe the process of literary publication” (Martin 116), y sostiene que este espíritu humano no equivale a un objeto valioso —o su imitación— pero tampoco a la gracia divina, cosas, en este poema, comerciables.

Las primeras dos estrofas del poema tienen un esquema de 8-5-8-5 sílabas. Los versos once y doce de la tercera estrofa, en cambio, tienen 9 y 4, respectivamente; en otras palabras, el verso once

contiene una sílaba extra (“sell”) que, según el esquema métrico, debía pertenecer al verso siguiente para completar el trímetro trocaico cataléctico que presentan el resto de los versos pares del poema: “**Sell** the **Royal Air**” (véase *Ilustración 4*). La primera vez que este poema fue publicado apareció, de hecho, con dicha modificación o regularización métrica (en *Further Poems*, 1929, editado por Martha Dickinson Bianchi). El efecto ganado al “subir” esta sílaba de un verso a otro, tal como aparece en el fascículo, es retórico, pues le imprime más contundencia al imperativo: “Its Corporeal illustration – *sell* / The Royal”. Aquí es posible constatar que Dickinson, en efecto, solía componer con una base sonora, pues aunque estos versos posean 9 y 4 sílabas, leídos como una unidad, su constitución silábico-acentual coincide con la del resto de la combinación de verso impar y par en el poema, que son de 8 y 5 sílabas, o más específicamente, que forman un tetrámetro y un trímetro trocaicos.

Empero, también es posible constatar aquí que, en ocasiones como ésta, Dickinson componía en conformidad con las inflexiones, modulaciones y ritmos de su pensamiento (“the sound of thought”, lo llama Weiner en un fragmento ya citado) por encima de la regularidad métrica. Es decir, en ocasiones, la sonoridad del

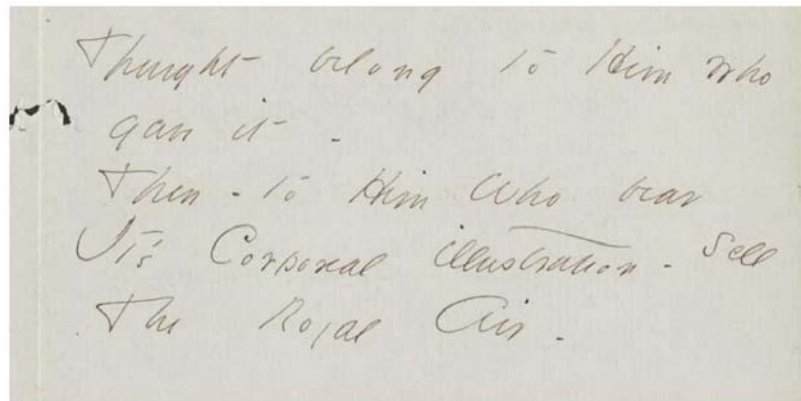


Ilustración 4

Detalle del manuscrito de “Publication...”, donde puede apreciarse la ubicación de la palabra “sell” en el penúltimo verso de la estrofa. La imagen también muestra las perforaciones hechas por la autora para coser cada librito.

pensamiento se impone a la sonoridad predeterminada del metro. Dicha sonoridad del pensamiento se vale de pautas visuales para hacerse oír, como lo pone en evidencia el desplazamiento de “sell” al undécimo verso. Asimismo, el encabalgamiento entre la tercera y cuarta estrofa: “The Royal Air – // In the Parcel”, el cual produce un efecto similar al de la “sight stanza” descrito por Wesling y

Bollobás, de nuevo pone en evidencia la tensión arriba descrita entre la sintaxis de la idea y los patrones métricos y estróficos, además de que apunta igualmente a la relevancia de la dimensión visual del poema en el proceso de composición.

Es cierto que desde la consolidación de la imprenta como mecanismo de reproducción y difusión literaria el aspecto visual de la poesía fue ganando terreno no sólo en los procesos de lectura, sino también en los de escritura. Recordemos la oda “To Cary and Morison” de Ben Jonson y su muy llamativo uso del encabalgamiento, el cual claramente delata un diseño visual por parte del autor. La diferencia entre el uso dado al encabalgamiento por parte de Jonson y aquel dado por Dickinson radica, en mi opinión, en que en el primer caso la forma métrica queda enfatizada, pues los juegos de sentido de Jonson armonizan con ella y se refuerzan mutuamente, mientras que en el caso de Dickinson la forma métrica se ve, hasta cierto punto, socavada, pues la “precisión lírica” que requiere la idea se impone por sobre el patrón versal y estrófico establecido. El resultado de lo anterior es que la sintaxis adquiere más notoriedad prosódica que quizá el metro mismo, y es justo dicho valor prosódico de la composición sintáctica y sus elementos, en constante tensión con el corte de verso, lo que caracteriza la poética que exhibe un poema como el de Williams citado hace unas páginas atrás.

Sin, al parecer, tener presente la importancia que la sintaxis y su relación con los procesos mentales ha tenido para los teóricos del verso libre, Miller, intuitivamente, destaca la manifestación rítmica del pensamiento en Dickinson y dice con respecto a algunos poemas: “Clearly Dickinson is writing in stanzas but not by any rule. She shifts from one stanza to the next as seems most appropriate to her topic”, lo cual, además, se enlaza de manera evidente con la idea de organicismo poético y de “precisión lírica” que he venido desarrollando; Miller continúa: “Perhaps the fact that so many of her poems involve thinking through an implied question or a process of reflection encourages movement from one rhythmic structure to another” (“Hymn” 66). Más adelante y sin,

insisto, establecer conexiones con alguna teoría del verso libre, la estudiosa señala muy atinadamente que un poema puede pasar de un esquema estrófico a otro “without apparently disrupting Dickinson’s conception of appropriate form—or perhaps *more perfectly fulfilling her sense of form* for that continuing thought process or observation” (74, mis cursivas). Es muy notorio que Miller reconozca un vínculo entre la irregularidad formal de Dickinson, la poderosa sonoridad de su pensamiento a nivel prosódico y una noción de forma poética que es parte del proceso creativo mismo de la poeta y que no está necesariamente determinada por patrones tradicionales, o bien, que se independiza de éstos a medida que cobra vida. Posteriormente, Miller hace referencia al aspecto organicista de la poética de Marianne Moore —sin, de nuevo, mencionar, de manera deliberada o no, el término “organicista” o alguna de sus derivaciones— y cita a la poeta del siglo XX: “Words cluster like chromosomes, determining the procedure” (apud 78); Miller enseguida comenta: “For Dickinson, the organizational process may also have been a clustering of words with a rhythm that ‘determin[ed] the procedure,’ or gave a structuring impulse, enabling her to work out an expression or thought” (78). Es así que, pese a ser cautelosa a la hora de emplear el término en relación con la poesía de Dickinson, Miller identifica rasgos o tendencias que los teóricos del verso libre asocian frecuentemente con esta forma.¹⁵¹

Hay, por otra parte, un aspecto más de “Publication – is the Auction” que llama mucho la atención y es la conexión llevada a cabo en la segunda estrofa entre la virginidad en términos sexuales y la preservación de la pureza, virtud o integridad de una autora¹⁵² al rechazar la publicación

151 Un ejemplo de dicha cautela se hace patente cuando Miller en un comentario sobre “A Toad, can die of Light –” reconoce, por un lado, la irregularidad en el número de sílabas y acentos dentro de los versos del poema, pero, por otro lado, sostiene que “[y]et the meter is so evenly iambic that it cannot be considered free verse” (73). Me parece que algunos de los teóricos del verso libre hasta aquí citados podrían ser menos rigoristas en su apreciación de este poema.

152 Destaca que en la primera estrofa y de nuevo en la tercera, el poema hable de “Man” (2) y “Him” (10) para referirse, al parecer, a la humanidad (“Human Spirit” [15]) en general. No obstante, la referencia en la segunda estrofa al color blanco como indicador de castidad es estereotípicamente “femenina”, lo cual permite,

de su obra: “We – would rather / From Our Garret go / White – Unto the White Creator –” (5-7). Detrás de “We” están la autora y su obra: en “When Roses cease to bloom, Sir” (fascículo 1), la voz poética —también caracterizada, aunque más sutilmente, como una autora— llama a su poemas “my flowers” (8);¹⁵³ referencias muy similares ocurren en otros poemas y cartas (por ejemplo, en la primera de las llamadas “Master Letters”).¹⁵⁴ Más aun, en el mismo fascículo 37, en un poema se invita al lector a “Confer upon my flower –” “The Grace – Myself – might not obtain –”. La palabra “Garret”, por su parte, enfatiza la oposición entre el espacio público y el espacio privado que la poeta y su obra habitan. Loeffelholz analiza poemas de amor y deseo erótico como “Mine by the Right of the White Election”, “I’m Wife – I’ve finished that –” y “Rearrange a ‘Wife’s’ Affection!” y concluye que “Dickinson’s love poems are inextricably entangled with poems of vocational self-formation and of longing for recognition writ more broadly, as well as with poems skeptical about the received social forms of committed love, especially for women” (697). En “Publication – is the Auction” encontramos las mismas asociaciones, sólo que en la dirección inversa: se trata de un poema sobre el “valor” de la escritura, en el que una autora reafirma su vocación al negarse a publicar y en el que compensa sus “anhelos de reconocimiento” mediante un posicionamiento ético cuyos términos remiten a la sexualidad femenina y el matrimonio. También es identificable aquí un escepticismo con respecto a las “formas sociales recibidas”, pero, en este caso, del mercado editorial y sus prácticas.¹⁵⁵ No obstante, con la frase “invest – Our Snow”, Dickinson nos remite al acto al que

si bien no obliga a, hablar del conflicto planteado en relación con una “autora”.

153 “Concern for vocational (and social and erotic) recognition is very much alive in the organizing floral metaphor that dominates Fascicle 1, from its opening poem, ‘The Gentian weaves her fringes’ [...] through ‘When Roses cease to bloom, Sir’ and ending with ‘Nobody knows this little Rose’” (Loeffelholz 531).

154 “You ask me what my flowers said – then they were disobedient – I gave them messages” (L187).

155 Si bien se estima que las transcripciones de “Publication is the Auction” y el resto de los poemas que conforman el fascículo 37 fueran hechas por Dickinson a finales de 1863, de manera que aún faltaban unos meses para que *The Round Table* publicara “My Sabbath” (la versión editada de su “Some – keep the Sabbath – going to church –”), la autora ya habría tenido oportunidad de ver la publicación de un escrito en prosa y un poema de su autoría con motivo del día de San Valentín a comienzos de los 50 y, más recientemente, la de “Nobody knows this little Rose –,” (con el encabezado “To Mrs. -----, with a rose”) en agosto de 1858; “I

tristemente muchas mujeres contemporáneas a ella se veían obligadas a recurrir, el de “invertir” su virginidad en el acuerdo matrimonial para asegurar una subsistencia o mejorar un nivel de vida. Irónicamente, la observación de que “posiblemente” la pobreza justifique la publicación de una obra literaria también aplicaría, mediante la analogía, al contexto de lo matrimonial. Es así que Dickinson expresa su rechazo a dos instituciones fincadas en la autoridad masculina y sugiere que ingresar a cualquiera de ellas implica una “cesión de derechos” que contraviene su autonomía y la “pureza” de su ser.

Eberwein alcanza una conclusión similar con respecto a lo que parece ser la negativa por parte de Dickinson al matrimonio, pero a partir de la manera en que la poeta respondió a otra institución, la religiosa. Eberwein lleva a cabo una revisión de la resistencia que mantuvo Dickinson a lo largo de su vida hacia las formas institucionalizadas de la fe cristiana, especialmente durante sus años de formación y primera juventud, los cuales transcurrieron dentro del periodo de tiempo abarcado por “the Second Great Awakening”. Este movimiento religioso, de gran intensidad durante varias décadas del siglo XIX en los EEUU, se manifestó principalmente a través de las oleadas de “revivals”, en las que los feligreses de determinada comunidad reafirmaban su fe y su adherencia formal a la congregación mediante rituales públicos. Estas reafirmaciones de fe recibían el nombre de “conversions”. Es importante señalar que el antecedente de este “Segundo Gran Despertar” está en los representantes de un calvinismo rígido y doctrinario de mediados del siglo XVIII:

The Great Awakening of the 1740s, led by George Whitefield and Jonathan Edwards, had lasted about four years and stirred revivals up and down the Atlantic seaboard. The Second, which continued for decades, is generally traced to the 1801 Great Revival at Yale, initiated by Edwards’s grandson Timothy Dwight as part of his crusade to

taste a liquor never brewed –” (bajo el título “The May Wine” y con intervenciones editoriales mayores o, al menos, en una versión significativamente distinta a la del manuscrito que se conserva como parte del fascículo 12) en mayo de 1861; y “Safe in their Alabaster Chambers –” (con el título “The Sleeping”) en marzo de 1862. Estos tres poemas aparecieron en *The Springfield Republican*, cuyo editor general, como he señalado, era Samuel Bowles y su editor literario era todavía Josiah Holland.

marshal Calvinist spiritual and intellectual forces against the threat posed by deism to the new republic. (81)

Eberwein aclara que el rigor de este calvinismo fue disolviéndose desde inicios del siglo XIX e incluso “as the National Council of the Congregationalist churches gathered at Plymouth Rock in 1865 to signify continuity of faith, it deleted the word ‘Calvinism’ from its revised statement of doctrinal beliefs” (82). No obstante dicha relajación en la rigidez de los procedimientos y creencias de la religión en la que fue criada, Dickinson jamás se “convirtió”. Del núcleo familiar, su madre fue la primera en hacerlo. En Amherst, “The First Church recorded revivals in 1831 (when Emily Norcross Dickinson experienced conversion and had her children baptized), 1834, 1841, 1845, 1850 (when her father, sister, and several close friends entered the church), 1857, 1858, 1869, and 1870. There were even more seasons of awakening at Amherst College and Mount Holyoke” (75-76), donde la joven Dickinson, de alrededor de diecisiete años de edad, fue duramente presionada para declarar su fe dentro de los preceptos del Congregacionalismo durante el año escolar en el que permaneció ahí. De vuelta en Amherst, las expectativas por parte de la comunidad con respecto a las jóvenes solteras eran que éstas participaran activamente en las actividades de la iglesia, pero, como señala Eberwein:

Perhaps Dickinson intuited the connection between submissive behavior fostered by religion and the docility that would soon be expected of these young women as wives in patriarchally ordered Christian homes. If so, her resistance presaged a parallel withdrawal from realistic prospects of marriage. She reserved her erotic passion for unattainable lovers and her spiritual passion for a savior who might or might not ever reciprocate her love. (77)

De este modo, también aquí se puede hablar del rechazo por parte de Dickinson a las “formas sociales recibidas”, de nuevo las que involucraban una unión amorosa, como señala Loeffelholz, y, además, las relacionadas con la experiencia pública de la fe.

De acuerdo con Susan Howe, el calvinismo puritano de Nueva Inglaterra tras la Gran Migración liderada por John Winthrop era una doctrina “grounded in the Old Testament, through

typological interpretation of the New, [...] an authoritarian theology that stressed personal salvation through strenuous morality, righteousness over love, and an autocratic governing principle over liberty. God's infinite and absolute sovereignty were conceived in terms of legal authority" (588). Sin embargo, Howe también rescata que una parte importante de la historia de este puritanismo son los actos de rebeldía protagonizados por mujeres, los cuales ponen en evidencia cómo dentro de un orden social regido por mandatos morales sumamente estrictos para todos sus miembros, las mujeres se veían aun más restringidas en sus acciones y pensamientos que los hombres: "The three most serious threats to the political and religious stability of the Commonwealth of Massachusetts in the seventeenth century—the Antinomian controversy—1636", encabezada por la famosa Anne Hutchinson, "the Quaker persecutions of the 1650s", comunidad religiosa en la que, como se sabe, las mujeres ocupaban posiciones de poder, "and the Witchcraft hysteria of 1692—all directly involved women" (1989). Fue en este escenario histórico que Hawthorne encontró los elementos para crear el personaje de Hester Prynne, y fue en el Massachusetts de doscientos años después en el que Emily Dickinson elaboraría su propia crítica a la religión descendiente del puritanismo y establecida como una institución con todavía gran capacidad de injerencia en la vida pública y privada de sus miembros.

Ahora bien, pese a todo lo anterior, es importante aclarar que Dickinson no fue una feminista en el sentido en que ahora entendemos de forma general el término, pero tampoco una feminista o defensora de los derechos de las mujeres como se entendía en su propio contexto. Esta etiqueta la adoptaron otros, como el propio Higginson, quien irónicamente pasó a la historia como, hasta cierto punto, el "censor" de Dickinson. Higginson, tras haber renunciado a su puesto como ministro dentro del Unitarianismo —forma religiosa mucho menos estricta y áspera que el Congregacionalismo—, se dedicó a la escritura y las causas políticas. Fue abolicionista "many years before that cause became

popular” e, incluso, “was one of the Secret Six who plotted with [John] Brown, the result being the tragic raid at Harper’s Ferry”; fue además “[a] valued friend and advisor of Lucy Stone, Margaret Fuller, and Susan B. Anthony[;] Higginson was always an outspoken advocate for women’s rights” (Howe 2139-2198). Otro defensor de la causa de las mujeres era Samuel Bowles, de quien Habegger nos dice: “A complicated element in the poet’s friendship with Bowles was his liberalism on women’s issues and his support of women’s writing” (pos 6493). Sue y Austin Dickinson organizaban veladas que eran, se dice, intelectualmente estimulantes y socialmente exitosas, y en las que en ocasiones estaban presentes figuras destacadas del mundo literario —como Emerson en 1857— o activistas —como la abolicionista y feminista Anna Dickinson (no emparentada con la familia de la poeta) y quien fuera la primera mujer en pronunciar un discurso político ante el Congreso. Probablemente en una de dichas reuniones, a comienzos de agosto de 1860 cuando Dickinson aún asistía a ellas, Bowles y la autora “had a disagreement on an issue involving ‘women’. [...] It looks as if Samuel had brought out his belief that women should become more prominent in public life and Emily had scoffed at the notion” (Habegger pos 6644-6656). Lo anterior dio origen a la escritura de la siguiente carta:

Dear Mr. Bowles.

I am much ashamed. I misbehaved tonight. I would like to sit in the dust. I fear I am your little friend no more, but Mrs. Jim Crow.

I am sorry I smiled at women.

Indeed, I revere holy ones, like Mrs. Fry and Miss Nightingale. I will never be giddy again. Pray forgive me now: Respect little Bob o’ Lincoln again!

My friends are a very few. I can count them on my fingers - and besides, have fingers to spare.

I am gay to see you – because you come so scarcely, else I had been graver.

Good night, God will forgive me – Will you please to *try*?

Emily.

(L223)¹⁵⁶

156 “Sit in the dust” puede hacer referencia a Isaías 47: “Come down, and sit in the dust, O virgin daughter of Babylon, sit on the ground: there is no throne [...]: for thou shalt no more be called tender and delicate” (KJV). Jim Crow era un personaje interpretado por un actor blanco que parodiaba a los esclavos negros del sur

El tono de esta carta y la infantilización que asume la autora son muy características de la correspondencia que Dickinson mantuvo con algunos de sus amigos hombres, pero también con algunas de sus amigas, notoriamente la propia Sue.

Si la reacción de la poeta al probable comentario de Bowles puede resultar problemática para ciertos lectores, la retractación en la carta podría resultarlo aún más. Lo cierto es que el uso de la ironía por parte de Dickinson es frecuentemente muy sutil, al grado de a veces llegar a formar el equivalente de las llamadas imágenes reversibles, en las que una misma figura puede ser leída e interpretada de dos maneras distintas. En la segunda de las “Master Letters”, por ejemplo, la autora dice: “if I had the Beard on my cheek – like you – and you – had Daisy’s petals – and you cared so for me – what would become of you?” (L233) ¿Para estar en una posición de vulnerabilidad se requiere más fortaleza de la que “Master” posee? ¿La fragilidad de Daisy la hace más fuerte que “Master”?¹⁵⁷ Varios autores han analizado la a veces llamada “little-girl persona” y concluyen que ésta se trata de una postura irónica y ambivalente, de un calculado auto-empequeñecimiento desde donde la autora ejerce poder (Messmer 310-311). Con todo, aunque optáramos por no leer

de los EEUU; aquí Dickinson usa la referencia para llamarse a sí misma retrógrada. Elizabeth Fry fue una cuáquera, reformadora del sistema penitenciario inglés. “Bob o’ Lincoln” es la onomatopeya del canto del charlatán, ave común en la región de Nueva Inglaterra y que en inglés posee el nombre onomatopéyico “bobolink”; aquí posiblemente Dickinson haga referencia a un sobrenombre suyo.

157 Justo las llamadas “Master Letters” han sido causa de incomodidad entre lectores de nuestro tiempo. Hay quienes han propuesto que las cartas no estaban dirigidas a un hombre: “Lillian Faderman [...] and Adalaide Morris [...] have challenged the assumption that the recipient of the Master letters is necessarily male. Morris compares and contrasts these letters with those mailed to Sue [...] and suggests a possible homoerotic relationship. Similarly, Paula Bennett [...] considers Sue Gilbert the most likely addressee” (Messmer 308). Lo anterior suena perfectamente razonable, pero hay quienes se han decantado por otras conjeturas: “Opting against a real-life person, Albert Gelpi [...] has interpreted Dickinson’s Master letters as addresses to a troubled aspect of herself, while Roland Hagenbüchle [...] reads them as strategies of self-transcendence. Wendy Martin [...] follows Adrienne Rich [...] in regarding these letters as possible references to the poet’s creative self. Martha Nell Smith [...], finally, considers them as imaginative exercises, to be read as documentation of the composition process rather than as sources of autobiographical information” (308). Esto, en mi opinión, revela que la idea de que Dickinson haya escrito estas cartas de amor, tan exacerbadamente sumiso, ha resultado problemática para varios. Actos involuntarios de censura como los de Higginson pueden, al parecer, ser llevados a cabo por cualquiera de nosotros en cualquier momento.

ciertos fragmentos de la carta citada a Bowles o de otros textos de forma irónica, la crítica que Dickinson lleva a cabo de la institución matrimonial —indirectamente, en poemas como “Publication – is the Auction”, o explícitamente, como en “Rearrange a ‘Wife’s’ Affection!”— sigue siendo bastante clara y aguda.

Loeffelholz manifiesta su desacuerdo, no sin justificación, con quienes consideran la obra de Dickinson como no traducible al libro impreso, como sólo fiel a sí misma en los manuscritos, y apunta que esta visión “plays to a gendered stereotype of woman’s virtue and women’s writing as something both material and fragile: a hymenal page that can only be damaged or destroyed in the process of handling and circulation” (217). Sin embargo, debemos tener presente que Dickinson misma posiblemente dio inicio a esta correlación al introducir referencias al estereotipo de la virginidad femenina en “Publication – is the Auction” y referencias similares en otros poemas como los que precisamente Loeffelholz analiza, aquellos en los que Dickinson entrelaza inquietudes eróticas y amorosas con inquietudes sobre su vocación poética: “these great poems mine the seam where love and work merge in the human project of self-fashioning. The risk entertained by these poems is that the vocational and erotic self fashioned with such labor will be received as either monstrous or invisible, or — in the worst instance — as both” (903). Es así que, en su momento, Dickinson pudo haberse abstenido de publicar por intuir que la mujer detrás de los versos podría resultarle al público, paradójicamente, invisible por la “monstruosidad” de sus afectos, deseos y aspiraciones. Quizá, en efecto, era mejor “go / White – unto the White Creator”, si bien siglo y medio después son sus subversiones las que precisamente seducen a muchos lectores, mientras que a sus convencionalismos se les impone cierta invisibilidad, incluso si involuntariamente.

Reynolds describe atinadamente el espectro de actitudes o voces que Dickinson fue capaz de adoptar en su poesía y correspondencia: “Her real representativeness lies in her incomparable

flexibility, her ability to be, by turns, coy, fierce, domestic, romantic, protofeminist, antifeminist, prudish, and erotic” (183). Asimismo concuerda con Loeffelholz en el sentido de que la creación poética le sirvió a Dickinson como un espacio para la exploración de su identidad como mujer y como poeta, aunque Reynolds sitúa esta práctica dentro de un marco histórico más amplio, en el que toda una generación de escritoras “whose best works constituted a real literary flowering between 1858 and 1866 [...] took pride in literary acts of self-transformation and manipulation” (181). El movimiento social por los derechos de las mujeres, que tuvo su inicio oficial en la convención de Seneca Falls en 1848, pero que ya se había manifestado de diversas formas previamente, representó la ampliación, tanto en discurso como en acciones, del espectro de la feminidad (no hay que olvidar que en 1872, Victoria Woodhull lanzó su candidatura, si bien simbólica, a la presidencia del país). De acuerdo con Reynolds, al acentuarse los conflictos políticos y sociales que derivarían en la Guerra Civil, el movimiento por los derechos de las mujeres perdió cierta fuerza, razón por la que muchas mujeres recurrieron a otro espacio donde ensayar su libertad y transformación, la literatura y, especialmente, la narrativa. El autor pone de relieve las similitudes entre el estilo narrativo de estas mujeres y el estilo poético de Dickinson y señala cómo este nuevo “orgullo” literario femenino, basado en la capacidad de autotransformación y juego, se proyectó en sus creaciones literarias:

In characterization, this pride was projected in characters like Medora Fielding in Lillie Devereux Blake’s *Southwold* (1859) or Jean Muir of Louisa May Alcott’s *Behind a Mask* (1866), canny heroines who avenge women’s wrongs by feigning virtue. In plot, it produced broken narrative patterns. In theme, it was evidenced by a growing preoccupation with doubt and negativity. In style, it gave rise to minimalism, ellipsis, and compaction. Intrinsic to this women’s literature was a belief in the tormented but dauntless core self of the woman artist, lying below all gender roles and regulating them at will, asserting its power through waspish imagery and daring to tackle universal themes that lay beyond myth or gender. (181)

De ese modo, si bien Dickinson echó mano de los lugares comunes relacionados con la feminidad —“from the childlike ‘Daisy’ to the regal ‘Empress’” (182)— en su expresión tanto poética como

comunicativa —irónicamente o no— y aunque haya rechazado identificarse con la causa feminista de entonces, incluso si ésta era bien vista y señal de cierto vanguardismo intelectual entre su grupo de amigos, “she made the era’s boldest quest for specifically artistic exhibitions of woman’s power” (181). Abordó temas sin miramientos de género, en ambas acepciones de la palabra, dejó registro escrito de sus aspiraciones a la inmortalidad literaria, llevó a cabo lo que ahora puede leerse como una crítica a las instituciones de la religión, el matrimonio y la industria editorial (¡ni Dios, ni Marido, ni Editor!), pero al renunciar a éstas de ningún modo renunció al amor y el deseo, a la búsqueda de la fe ni a la escritura. Aquí radica el cuestionamiento de Emily Dickinson a la modernidad, el cual habrá de verse reflejado en su manejo de las formas poéticas, específicamente en el contexto de un proyecto de nación que aspiraba a ser la más acabada representación de los valores políticos y sociales modernos, pese a sus fuertes contradicciones:

The profound structural conflicts of the mid-nineteenth-century United States — between the constitution’s grounding in mass popular sovereignty and its guarantee of absolute individual rights, between direct and representative democracy, between equality and opportunity, between populism and elite-driven economic liberalism, between states’ rights and national interests — ground and add gravity to Dickinson’s poetic explorations of sovereignty and self-ownership, freedom and contract, delegation and consent, universalism and provincialism. (Loeffelholz 1512)

Reynolds señala que durante la Guerra Civil el movimiento organizado por los derechos de las mujeres se vio reducido en su intensidad y capacidad de acción por razones obvias, pero, a la vez, fue éste “a period of extreme self-consciousness about the proliferation of varied women’s roles in American culture” (181) y, como ya mencioné, de la exploración de los mismos por la vía literaria. También los años de la Guerra Civil corresponden con el periodo de mayor actividad poética por parte de Dickinson. Ésta se dedicó a la labor de compilar poemas en los fascículos de mediados de 1858 a comienzos de 1864; entre el periodo de alrededor de dos años que va del verano de 1858 al verano de 1860, la poeta produjo ocho librillos; una vez iniciada la guerra, en un periodo de poco

menos de tres años que va del verano de 1861 a comienzos de 1864, produjo treinta y uno, los cuales contienen cientos de poemas. De los 98 “folios sueltos”, dos fueron compuestos en, se estima, 1863; cuatro en 1864; y 55, que contienen arriba de doscientos poemas, en 1865. Después de este año hay una pausa hasta 1871, cuando Dickinson retomó el hábito de transcribir poemas en dichos folios. No es que la autora haya dejado de escribir durante esos seis años, sino que escribió considerablemente menos y no llevó a cabo “copias en limpio” de dichos poemas.

Miller identifica un alto grado de irregularidad en “It dont sound so terrible – quite – as it did –”, poema escrito en 1862 tras la muerte en batalla de Frazar Stearns, conocido de la familia Dickinson. Las dos últimas estrofas del poema “push strongly towards free verse” (“Hymn” 72), lo cual ilustra una posible relación entre el distanciamiento de formas métricas estables y un escenario de incertidumbre y violencia donde las dudas metafísicas de la poeta se pudieron haber visto acentuadas. Similarmente, en una carta escrita en junio de 1864 a Higginson, quien se había enrolado en el Ejército de la Unión —y a quien le habían asignado no cualquier posición, sino la de “Colonel of the First South Carolina Volunteers in 1862[,] the first regiment recruited from former slaves to fight for the Union Army” (Howe 2198)—, Dickinson incluyó la primera estrofa de un poema:

The only News I know
Is Bulletins all day
From Immortality¹⁵⁸

que es su manera de expresar que lo único que escucha de la guerra son reportes de muerte, es decir, del encuentro de los soldados con la “inmortalidad”. De forma muy significativa, la autora comienza la carta preguntando:

Dear friend,
Are you in danger –
I did not know that you were hurt. (L290)

158 Este poema se conserva de forma íntegra en el último de los cuarenta fascículos.

La palabra inmortalidad puede ser clave para entender ciertos aspectos fundamentales de la obra de Dickinson y no sólo en lo que respecta a que la conciencia de la guerra haya despertado o agudizado en ella preocupaciones de orden existencial. De acuerdo con Eberwein, “The question she probed throughout life was the one raised in an 1882 letter to the Reverend Washington Gladden: ‘Is immortality true?’ (L752a)” (70).

En efecto, en una gran cantidad de sus poemas y cartas, Dickinson cuestiona una y otra vez la certeza de la vida después de la muerte, de la que mucha gente a su alrededor estaba por completo convencida. No era poco lo que estaba en juego: “all she prized in this life but could not hold (loves, nature, consciousness, moments of ecstasy) and all that the Bible promised beyond (God, awe, perpetual empowerment, love unthreatened by loss). *If she could trust those promises. The alternative beyond death was annihilation*” (Eberwein 79). Claro que había otro tipo de inmortalidad que la autora anhelaba, o al menos lo hizo por algunos años: la inmortalidad literaria. Por ese motivo no me parece gratuito que el fascículo 37, donde aparece “Publication – is the Auction”, comience con el poema “Conscious am I in my Chamber – / Of a shapeless Friend”; en este poema, la presencia de la inmortalidad como un “visitante” se da por hecho, aunque “Él” no dé ninguna prueba concreta: “He doth not attest by Posture – / Nor confirm – by Word –” (3-4). Dicha inmortalidad puede leerse como la gracia divina que se hace presente dentro de cada individuo y le permite tener fe en la salvación de su alma, pero no hay que olvidar que también en su recámara (“Garret” en “Publication – is the Auction”, “Chamber” aquí) era donde Dickinson escribía, componía y guardaba sus fascículos, de manera que quizá esa presencia a quien “Instinct esteem Him / Immortality” (19-20) se refiera a la intuición de la inmortalidad literaria de su obra o, al menos, al deseo de ella.¹⁵⁹ Sobre el precio que

159 El cuarto de Dickinson (llamada “the Myth” por la gente de Amherst) se ha vuelto a su vez mítico: “Those looking for an even closer connection to Dickinson can rent her bedroom for an hour at a time”, nos dice el autor Dan Chiasson, quien describe el cuarto como: “Dickinson’s large, airy bedroom, with two big windows facing south and two facing west [...]. It looked out over the family’s property on Main Street

puede asignársele a una obra poética, y que en “Publication – is the Auction” se declara imposible de determinar, en un poema escrito en ese mismo año (1863) y perteneciente al fascículo 28, Dickinson dice:

Some – Work for Immortality –
 The Chief part, for Time –
 He – Compensates – immediately –
 The former – Checks – on Fame – (1-4)

donde se sugiere que hay dos tipos de gratificación por el trabajo literario: el inmediato, el de la publicación remunerada y reconocimiento por parte de sus contemporáneos; y el de la fama duradera o inmortalidad literaria: “One’s – Money – One’s – the Mine –” (16). Compárese esta estrofa con un breve poema ya mencionado del fascículo 37:

The Grace – Myself – might not obtain –
 Confer upon my flower –
 Refracted but a Countenance –
 For I – inhabit Her –

donde la poeta parece contemplar gustosa la posibilidad de que la admiración por su obra no le llegue directamente a ella en persona, sino de forma “refractada”. En otro poema también del fascículo 37, la autora expresa su ansiedad ante la ausencia de una certeza de la inmortalidad (¿del alma?, ¿literaria?) y declara: “Suspense – is Hostiler than Death –” (1), pues el suspenso, o quizá un buen sinónimo sea duda, “perishes – to live anew – / [...] Annihilation – plated fresh / With Immortality –” (5-8).¹⁶⁰ En este caso la visión de la poeta es mucho más pesimista, pues presenta la duda no como una posibilidad abierta, sino como un proceso de constante encanto y desencanto. “Dickinson [...] in her poetry conjugates almost every other possible posture of belief and doubt”, nos dice Loeffelholz

[...] toward the Evergreens, her brother’s grand Italianate mansion”, casa donde vivía Susan, “nestled among the pines a few hundred yards away”. (web)

160 Según el *EDL*, la primera acepción del adjetivo “plated” es “Impure; covered with a thin layer of precious metal on the surface which deceptively conceals an interior of baser metal; [fig.] counterfeit”. <<http://edl.byu.edu/lexicon/term/431717>>

(1844). Así, como puede apreciarse, la “Inmortalidad” en este poema, que es tan sólo una ilusión, una “capa fresca” de certidumbre que pronto se desgastará y la “Inmortalidad” personificada como un visitante amigable en “Conscious am I in my Chamber –” son notoriamente distintas. La duda muere sólo para revivir, dice la voz poética en “Suspense – is Hostiler than Death –”, pues todo muere excepto la muerte: “Death – unto itself – Exception – / Is exempt from Change –” (7-8, “All but Death, Can be adjusted”, fascículo 37).

La idea de que hay un tipo de poesía más inmortal que incluso la de los autores canónicos y, a la vez, más privada e íntima que aquella que no se publica —un tipo de poesía casi inevitable— se expone en el siguiente poema, también contenido en el fascículo 37:

Drama’s Vitallest Expression is the Common Day That arise and set about Us – Other Tragedy		
Perish in the Recitation – This – the best enact When the Audience is scattered And the Boxes shut –	5	[the] more exert
“Hamlet” to Himself were Hamlet – Had not Shakespeare wrote – Though the “Romeo” left no Record Of his Juliet,	10	[“Romeo”] leave
It were infinite enacted In the Human Heart – Only Theatre recorded Owner cannot shut –	15	[were] tenderer – Never was shut –

[de ms. único, c. 1863, fascículo 37]

Este poema tiene similitudes evidentes con “Publication – is the Auction”; la primera de ellas es el patrón silábico empleado de 8-5-8-5, a excepción del primer verso que absorbe al que habría sido el segundo y que tiene un total de 13 sílabas; otra más es la presencia de encabalgamientos de una

estrofa a otra; por último, podemos señalar la inconsistencia de las rimas, incluso en términos de *slant rhymes*; todo lo anterior sugiere que también en este poema el ritmo de las ideas desborda hasta cierto punto la forma métrica y estrófica establecida. No sólo el primer verso es inusualmente largo, sino que además está encabalgado al siguiente: “Drama’s Vitallest Expression is the Common Day / That arise and set about Us –”. Así como Wordsworth o Keats habían descrito la naturaleza como una fuerza descomunal y viva y, para ello, habían empleado analogías y símiles tomados del vocabulario del arte, y así como Thoreau en *Walden* había descrito una lucha entre dos especies de hormigas como una batalla épica y al lago como un instrumento musical que producía sonidos espectaculares al descongelarse en primavera, así, siguiendo ese lugar común pero llevándolo un poco más lejos — porque Dickinson no está empleando referencias artísticas para describir la naturaleza, sino al revés— la voz poética abre este poema afirmando que la expresión más vital de lo trágico o quizá simplemente de lo teatral es el día que, como el resto de los días, tiene un principio y un fin.¹⁶¹ Los dos versos siguientes también están encabalgados: “Other Tragedy // Perish in the Recitation –” (3-4) y, aunque ambiguos, me parece que sostienen que otro tipo distinto de tragedia consiste en “morir en el escenario” y aquí sí, momentáneamente, el lenguaje de lo artístico se emplea para describir algo no sólo natural, sino íntimo. Esta “muerte en el escenario”, durante la representación (“Recitation”), es mejor interpretarla “When the Audience is scattered / And the Boxes shut –” (6-7).

Lo que la voz poética describe aquí es el equivalente del sufrimiento y muerte del héroe trágico dentro de una “obra de teatro” que acontece en la vida real, es decir, un suceso catastrófico que se experimenta a nivel psíquico. Aunque Shakespeare no hubiera escrito *Hamlet*, la tragedia de Hamlet la habría escrito la vida para Hamlet y él la habría vivido: “‘Hamlet’ to Himself were Hamlet

161 Según el *EDL*, *drama* en la obra de la autora está fuertemente asociado con *tragedy*, y se listan dos acepciones: 1. “Catastrophe; culmination of events.” 2. “Story; epic; verse; tragedy; prose; poetry”. <<http://edl.byu.edu/lexicon/term/551137>>

– / Had not Shakespeare wrote –” (8-9) y así es para todos aquellos llamados o no Hamlet. Igualmente, la tragedia de Romeo y Julieta se “representa” una y otra vez en el teatro interno de los seres humanos: “the Human Heart – / Only Theatre recorded / Owner cannot shut –” (13-15). El sol sale y se pone todos los días y en cada puesta hay algo trágico. No obstante, la diferencia entre una tragedia y otra es que el sol que nace y muere todos los días es el mismo, mientras que el “personaje” que muere en los corazones humanos no renace al día siguiente. La ironía del poema es brutal: más “teatral” es el día, cuyo actor principal vuelve íntegro cada vez a representar su papel. En cambio, el drama humano resulta demasiado real. Y, sin embargo, Dickinson reconoce en la tragedia íntima humana algo bello, una suerte de poesía interior; lo que se va viviendo se va “recitando” internamente. De las varias asociaciones que posee la palabra “Ear” en la poesía de esta autora, una que aquí es pertinente señalar es la de un oído interno particularmente sensible a los sonidos “vitales” de la experiencia, a una poesía que se va recitando. De esta forma, en “I would not paint – a picture –” (fascículo 17), otro poema que también lleva a cabo una reflexión sobre el arte, la voz poética hace la distinción entre: “Nor would I be a Poet – / It’s finer – own the Ear –” (17-18). En el siguiente verso, leemos “Enamored – impotent – content –” (19) que, en palabras de Vendler, son “the conflicting adjectives characterizing that listening Ear” (149). La estrofa termina de la siguiente manera:

The License to revere,
 A privilege so awful [A] luxury
 What would the Dower be,
 Had I the Art to stun myself
 With Bolts of Melody! (20-24)

Se trata, entonces, de un oído que tiene permiso —una licencia o, más aun, el privilegio— de captar melodías electrizantes. En “I felt a Funeral, in my Brain” (fascículo 16), el estar plenamente vivo y en contacto con el plano divino se describe de la siguiente manera: “As all the Heavens were a Bell, /

And Being, but an Ear” (13-14), idea que se explicita en “The Spirit is the Conscious Ear –” (fascículo 35).

La noción de una “poesía interior” reaparece con algunas variaciones más adelante en el fascículo 37, con el poema “Never for Society”. Se trata de un poema que, como otros en esta serie incluyendo “Publication – is the Auction”, hace eco del concepto de “self-reliance” de Emerson, el cual insiste en que el individuo debe buscar instintiva y exhaustivamente la verdad dentro de sí mismo y resistir el adoptar las conductas e ideas de la mayoría sin antes someterlas a escrutinio, por lo que puede decirse que es un concepto que fomenta la crítica a las instituciones sociales, en particular, la de la religión. Así pues, en “Never for Society”, la voz poética nos dice que aquel “Who His own acquaintance / Cultivate” (3-4) nunca estará solo ni le hará falta entretenimiento, pues él mismo “Better entertain / Than could Border Ballad – / Or Biscayan Hymn –” (8-10).¹⁶² Estos versos invitan a ser leídos auto-referencialmente, pues Dickinson parece sugerir que en comparación con baladas e himnos populares, su propia poesía le reporta mucha mayor gratificación.¹⁶³ En primera instancia, se trataría de su poesía interna, pero la mención de “Ballad” y “Hymn” es demasiado conspicua para no dirigir nuestra atención a la materialidad del poema escrito.

En su lectura de “I would not paint – a picture –”, Vendler identifica una idea muy similar a la de encontrar algo bello en lo trágico. A partir de los versos: “Evokes so sweet a Torment – / Such sumptuous – Despair –” (7-8), Vendler dice que Dickinson “knows that this is the nature of all art, in which the sweetness and sumptuousness of achieved form coexist even with themes of torment and despair” (149-150). Por lo anterior, creo que aunque en “Drama’s Vitallest” y “Never for “Society”

162 En una nota a este poema, Miller explica: “Scottish (‘Border’) and Basque (‘Biscayan’) ballads were popular in the United States during the early nineteenth century, as was the eighteenth-century English ballad ‘The Bay of Biscay’” (766).

163 De hecho, el fascículo 37 cierra con un poema que es también variación de este tema, si bien con un matiz más moral: “My Soul – accused me – And I quailed – / As Tongue of Diamond had reviled / All else accused me – and I smiled – / My Soul – that Morning – was My friend –” (1-4).

—además de otros poemas no contenidos en el fascículo 37—, se propone la existencia de una poesía interior o, al menos, privada —vale la pena decir no publicada— y se emplea un vocabulario relacionado con el mundo del arte para describir experiencias internas, también dichos poemas plantean una reflexión de las formas artísticas y, en especial, de las formas poéticas en su materialidad. Aunque la voz poética de “Drama’s Vitallest” parezca insistir en que “morir en el escenario” del teatro interior es una experiencia no sólo real, sino que acontece una y otra vez (“infinite enacted”), el uso de la metáfora continuada que involucra el arte dramático y la experiencia interna del sufrimiento expone la paradoja de que si bien el arte no le resta realidad al sufrimiento, lo vuelve, a través del, como diría Vendler, placer o magnificencia de la forma, en algo a la vez distinto e igual a sí mismo: “Hamlet” y Hamlet.

No obstante, quizá lo que es más pertinente rescatar en este momento es la idea de la poesía interior, de esa “recitación” que acompaña la experiencia y que puede remitir a, de nuevo, la frase del “absolute rhythm” de Pound, de un ritmo personal que el poeta escucha y transmite en su escritura.¹⁶⁴ Recordemos que el primer verso del poema comentado “Drama’s Vitallest Expression is the Common Day” no obedece al esquema métrico del resto del poema, sino que parece obedecer a la idea expresada, o tal vez en este punto se pueda precisar que parece obedecer a la “recitación interna” experimentada por la poeta. Josu Landa advierte que: “el verso libre ha repotenciado las posibilidades estéticas de la sintaxis. Sin embargo, esto no autoriza a creer que el ritmo de la sintaxis sea el sucedáneo de las reglas formales tradicionales en cuanto se refiere a las bases del sentido poético” (105-106). Es decir, si bien es cierto —como expuse en el caso de “Publication – is the Auction” y

¹⁶⁴ No es gratuito que cuando explora la flexibilidad de la balada trabajada por Dickinson y su cercanía al verso libre, Miller considera “the hymns and ballads she sang, the poetry she read, and the popular music she played on the piano” (“Hymn” 49), además de las composiciones musicales propias de la poeta, cuya amiga Kate Anthon describió como “weird & beautiful melodies, all from her own inspiration” (*apud* “Hymn” 75). Todos estos ritmos de variadas procedencias habrían hecho patente su influencia en la escritura de la autora.

como sugieren que es posible Wesling y Bollobás, Longenbach, Hartman e incluso Barthes— que al alterar la regularidad de las formas métricas las características sintácticas del verso cobran expresividad poética, también es cierto que la unidad sintáctica o la ruptura de la misma no es suficiente para dar cuenta del fenómeno del verso libre, lo cual equivaldría a decir, equivocadamente en mi opinión, que la sintaxis es la “medida” del verso libre. Landa, en respuesta, formula la siguiente hipótesis: “la diferencia específica de un texto que se propone como poema libre radica en la manera como pone de relieve cierta materia verbal: en el modo como concreta una vocación de forma. Lo que define al verso libre debe de ser la manera como realiza el principio de relevancia, sin el cual no puede operar la función poética del texto” (109). Otros críticos expresan ideas semejantes. Por ejemplo, lo que Landa llama “vocación de forma” no difiere mucho del ya mencionado concepto de “discovered form” de Hartman: “the poem as a whole must establish some general prosodic scheme, a framework within which the gestures of individual lines take on meaning” (92). Por su parte, Longenbach habla de un “formal decorum” —muy similar al “subjectivized decorum” de Frye— que el autor impone y a partir del cual, incluso en verso medido, lleva a cabo variaciones significativas (114).

Con esto en mente, quisiera leer con atención dos poemas más del fascículo 37. El primero de ellos lo presento —como iluminadoramente a veces hace Miller— con el número de sílabas por verso indicado al lado:

Four Trees – upon a solitary Acre –	11	
Without Design	4	
Or Order, or Apparent Action –	9	[Apparent] signal • notice
Maintain –	2	Do reign –
The Sun – upon a Morning meets them –	9	
The Wind –	2	
No nearer Neighbor – have they –	7	
But God –	2	

The Acre gives them – Place –	6	
They – Him – Attention of Passer by –	9	
Of Shadow, or of Squirrel, haply –	9	
Or Boy –	2	
What Deed is Theirs unto the General Nature –	11	[Deed] they bear
What Plan	2	
They severally – retard – or further –	10	[severally –] promote – or hinder –
Unknown –	2	

De entrada sobresale que el “formal decorum” del poema consiste en alternar un verso largo y un verso corto, con un número de sílabas variable en ambos casos. No obstante, ni siquiera el patrón hasta cierto punto flexible de alternar versos largos y cortos se mantiene, como se constata en la tercera estrofa. Por otro lado, se puede apreciar cierta predominancia de yambos, si bien el poema comienza con un enfático espondeo: “**Four Trees** | – upon | a **sol** | ita | ry **A**(cre)”. En el quinto verso, hay un momento de transición o ambigüedad métrica, pues comienza con lo que parecen ser tres yambos: “The **Sun** | – upon | a **Morn** | ing”, pero al final del verso encontramos algo poco común, un monosílabo final no acentuado: “**meets** them –”. No se trata de una terminación “femenina” como en “**Acre**” del primer verso y cuya sílaba no acentuada extra no se considera que modifique la continuidad de cuatro pies yámbicos: “upon | a **sol** | ita | ry **A**(cre)”. Las terminaciones femeninas usualmente ocurren en palabras de dos o más sílabas y otros ejemplos en este mismo poema son “**Action**” (3), “**haply**” (11), “**Nature**” (13) y “**further**” (15). El final inesperado de verso podría llevar a reconsiderar el ritmo predominante del verso en troqueos, con una anacrusis inicial (una primera sílaba no acentuada): “(The) **Sun** – up | on a | **Morning** | **meets** them –”, lectura que se vería confirmada con el esquema rítmico de al menos el comienzo del séptimo verso: “(No) **nearer** | **Neighbor** – | **have** they –”, empero, este último pie bien podría leerse como “have **they**” dependiendo de qué aspecto de la idea expresada en la estrofa se quiera enfatizar. Es importante

señalar que, con todo, estoy haciendo referencia a los ritmos en este par de versos, no a una configuración y menos aun a una regularidad métrica. La ambivalencia rítmica de “have they” es más notoria cuando se lee el verso como parte de la estrofa:

The **Sun** – upon a **Morning meets** them –
 The **Wind** –
 No **nearer Neighbor** – [**have they** –] [**have they** –]
 But **God** –

En términos del movimiento de frases, “The Wind –” curiosamente “ondula” entre los dos enunciados. Es tal la fragmentación sintáctica de este verso y otros similares en el poema que no es posible establecer una “escansión frasística” clara, salvo que el verso “But God” funciona como frase de llegada a la expectativa generada por el verso anterior. Con esto, se establece que sin importar el esplendor de la naturaleza, el sol y el viento que los encuentran en la mañana, la soledad del acre y los cuatro árboles, es casi absoluta y sólo superada por Dios, si bien esta presencia, como se verá, no es decisiva.

Ante la ambigüedad métrica de “them” y “they”, vale la pena recuperar una cita ya empleada de Wesling y Bollobás: “the most fragmented type of [free verse] de-automatizes our reading—words and groups of words, even lowly prepositions, tend to stand out more as material entities” (427). Por otra parte, los estudiosos de las operaciones prosódicas del verso libre señalan cómo en algunas poéticas la estrofa se vuelve una unidad compositiva y un ejemplo claro de ello es la llamada “triadic stanza” que encontramos en *Pictures from Brueghel* (1962) de Williams y en poemas de un diseño estrófico muy meticuloso como “The Fish” de Marianne Moore.¹⁶⁵ En “Four Trees – upon a solitary

165 Además de sus innovaciones estróficas, Moore empleó otras estrategias que se consideran parte del inventario compositivo del verso libre, como algunas de las que aquí lista Paul Lake: “loose accentualism (the counting of accents); isochrony (lines of similar duration); syntactic parallelism; aleatory (chance-determined) structure; procedural (mathematically determined) structure; word count; and even syllabic verse, since raw syllable count is its only repeating pattern” (780). Las estrofas en “The Fish”, por ejemplo, tendrían un estructura “procedural” basada en el conteo de sílabas, mientras que “Poetry”, una estructura también “procedural”, pero basada en el acentualismo.

Acre –”, el manejo dado a la estrofa por parte de Dickinson es distinto al dado en otros poemas aquí revisados. En éstos primaba la estrofa del himno o la balada, es decir, la medida y ritmo de cada verso, además de sus rimas en versos pares, obedecían en términos generales a ese patrón estrófico. En este otro caso, lo que se aprecia es una estrofa *derivada* de la forma anterior, estructurada más a partir de un “subjectivized decorum” que con apego a la estrofa usada más comúnmente por la poeta.

Sobre el Congregacionalismo, Eberwein señala que esta forma religiosa “derived authority from the general assent of the community (a formidable force in a democratic nation)” o que, al menos, estaba convencida de serlo, “and from two kinds of revelation: that of scripture and that of nature” (82). Por ello, en ocasiones la mirada que Dickinson proyecta sobre la naturaleza es romántica, como en “I started Early – Took my Dog –” (fascículo 30), en el que el mar es una fuerza viva y consciente: “He followed – close behind – / I felt his Silver Heel / Upon my Ankle” (17-19), pero también poderosa y superior a los seres humanos:

no Man moved Me – till the Tide
Went past my simple Shoe –
And past my Apron – and my Belt
And past my Boddice – too – (9-12)

Esta naturaleza es bella (“my Shoes / Would overflow with Pearl –” [19-20]) y contrasta fuertemente con el mundo humano (“Until We met the Solid Town – / [...] And bowing – with a Mighty look – / At me – The Sea withdrew –” [21-24]). Sin embargo, también en ocasiones, la mirada proyectada sobre la naturaleza en la poesía de Dickinson es como aquella que contempla los “Four Trees – upon a solitary Acre –” y que se parece más a una mirada que interroga y duda. En “Their Hight in Heaven comforts not –” (fascículo 35), la naturaleza, “The House of Supposition” (5), no puede dar respuestas: “Keeps pleading – ‘I don’t know’” (15). Esta mirada corresponde a la tradición calvinista que busca revelaciones en la naturaleza, más que a la mirada romántica que se entrega a la

experiencia sublime de la contemplación del mundo natural o la mirada trascendentalista que lee en la naturaleza un lenguaje capaz de ser entendido y traducido por el poeta. Como dice Howe, “Puritan theology at it best would tirelessly search God’s secrecy, explore Nature’s hidden meaning” (742). En “Four Trees”, Dios, como ya dije, es parte del paisaje: “No nearer Neighbor – have they – / But God –” (7-8) y, aun así, el cuadro contemplado se mantiene, en una visión muy acorde al temperamento moderno que he descrito, en apariencia azaroso: “Without Design / Or Order” (2-3); casi desolado, excepto por lo que los árboles otorgan al acre: “Attention of Passer by – / Of Shadow, or of Squirrel, haply – / Or Boy –” (10-12), si bien *haply* reitera la idea de lo contingente; y, finalmente, incognoscible: ¿cuál es el contrato (“Deed”) que estos cuatro árboles tienen con el gran orden de la naturaleza?

“What Plan / They severally – retard – or further – / Unknown” (14-16): resulta irónico que “Unknown”, la frase elíptica de llegada, no constituya una *llegada* en términos de certeza. No hay revelación aquí ni confirmación de una voluntad divina esperanzadora. “Because nature had been traditionally read as a book of symbols, which, interpreted would shed light on God’s Providence (his ‘Plan’ for all living beings, beginning with the Creation), Dickinson, seeing no such plan deducible from the Acre and its Trees, remains skeptical” (327), explica Vendler. Con los páramos mortecinos de *Wuthering Heights* en mente, Howe, por su parte, dice: “Emily Brontë and Emily Dickinson, educated, reclusive, visionary women, rebels from a sin-obsessed Fundamentalist religion, *felt* God and Nature separating from each other” (1257). Y en un poema como “Four Trees” es posible incluso identificar una separación entre el ser humano que observa y la propia naturaleza que lo rodea.

Excepto por el anacronismo, no hay motivo, en mi opinión, para decir que este poema no está escrito en verso libre: no hay en él siquiera un mínimo de regularidad métrica; tampoco la hay en el conteo de sílabas o acentos de forma independiente; hay una unidad estrófica que, como ya

mencioné, no remite a la regularidad formal de la estrofa del himno o la balada. La disolución de las formas tradicionales en este poema coincide con la disolución de las formas sociales recibidas de la religión. Loeffelholz sostiene que “the central experience of American spiritual autobiography in the Protestant tradition” consiste en el reconocimiento de “the soul’s utter dependence on God” (1552). Dicha dependencia está completamente ausente en este poema y más pareciera que el “alma” en este pasaje contemplativo se identifica con el aislamiento de los cuatro árboles “upon a solitary Acre”. Como diría Wallace Stevens en “The Snow Man” (un poema, por cierto, escrito en la llamada estrofa triádica):

One must have a mind of winter
To regard the frost and the boughs
Of the pine-trees crusted with snow (1-3)

La experiencia de la observadora en “Four Trees” no es muy distinta a la del “hombre de nieve”, que, en este caso, es además un oyente:

the listener, who listens in the snow,
And, nothing himself, beholds
Nothing that is not there and the nothing that is. (13-15)

La observadora en “Four Trees” es quizá la “Passer by” del décimo verso, el que rompe con el esquema de alternación de verso largo y verso corto. “Dickinson’s ‘Passer by’ might, she says, be an insubstantial Shadow” (327), apunta Vendler. Hay, así, en el poema de Dickinson y en el de Stevens una sospecha de que tanto el ser humano como el mundo que le rodea son accidentes, no partes con un propósito específico dentro de la creación ni componentes esenciales de un orden.

Varias páginas atrás argumenté que el grado de recepción por parte de la industria editorial a través de sus representantes podría ser un indicador de los grados de conformidad o posible adecuación de los poemas de Dickinson a las convenciones poéticas vigentes y el gusto de los lectores. Claro que no hay que perder de vista que los “representantes” de la industria editorial no

siempre pueden prever qué tendrá éxito entre los consumidores: “The early editing that started out as collaboration between Thomas Higginson and Mabel Loomis Todd was shaped by a severe distrust in the market potential of Dickinson’s work. Higginson dubbed the ‘sudden’ success of the first edition of her work as the ‘curious’ effect of a publication venture” (Christensen 18). Tampoco es posible dejar de lado otras consideraciones con respecto a qué pudo haber influido decisivamente en la autora para no publicar: “many conservative nineteenth-century Americans continued to hold the old idea that the best sort of writing circulates in private. [...] Certainly, it was in line with her father’s views on feminine decorum, her brother’s uneasiness about her ‘wild’ side, and her own profound shrinking from the public gaze” (Habegger 6614). Hay quien incluso opina que Dickinson, pese a ser lectora incansable de publicaciones periódicas, habría identificado una incompatibilidad entre la poesía y los medios de comunicación masiva: “in the process of ‘a few’ communicating for ‘the many,’ the institution of mass communication perpetuates an erasure of the needs of the individual, which leads to fundamentally trivial and untrustworthy relationships with readers”; Dickinson, en cambio, “advocated a medium that nurtured interpersonal connections” (Thomas 61). Tampoco hay que olvidar que, tras la muerte de la poeta, sus manuscritos tuvieron una historia accidentada y fueron por varias décadas un objeto de discordia entre dos familias. Fue Lavinia Dickinson quien tomó la decisión de publicar un libro de poemas de su difunta hermana. Para ello, primero recurrió a la opción obvia: Sue, es decir, Susan Gilbert Dickinson, esposa de Austin Dickinson, amiga entrañable de Emily y habitante de la casa de a lado. De acuerdo con lo relatado por Martha Dickinson Bianchi, la hija de Susan y Austin, Lavinia pronto se mostró inconforme por la lentitud con la que Susan estaba llevando a cabo el proceso y también con los criterios de selección y adecuación de su colaborador, William C. Brownell.¹⁶⁶ Lavinia, entonces, llevó los manuscritos que encontró originalmente en el

¹⁶⁶ Éste resultó ser el autor de aquella reseña desfavorable publicada en *Scribner’s Magazine* (Satelmajer 41). Empero, más que desfavorable hacia la poesía de Dickinson, posiblemente la reseña buscaba desacreditar la

cuarto de su hermana, cerca de mil poemas, a Mabel Loomis Todd, la amante de Austin:

this ‘war’ has infiltrated [...] the relations between the various members of the rivaling families, and hence the various editorial projects embarked upon by them [...] The roles these women played in the editorial and critical dissemination of Dickinson’s work have challenged critics to refuse an objective role (not practically achievable anyway), clearly indicating their subjective preferences. [...] The story of the making public-through-print of Emily Dickinson’s work, then, is intimately connected to the family dynamics of the Dickinsons and to the divergent critical interpretations of those dynamics: furthermore, these dynamics and interpretations still shape Dickinson editing and study. (Christensen 18)

Tras la muerte de Susan y Mabel, Martha Dickinson y Millicent Todd Bingham continuaron el enfrentamiento y “attempted to furnish the legacy not only of Emily Dickinson but also of their respective mothers” (19). Esta guerra entre familias aun tiene un impacto en cómo se difunde y estudia la obra de Dickinson porque, tras algunas disputas legales, la parte de la colección de manuscritos originales que se mantuvo bajo el resguardo de los Dickinson es ahora propiedad de Harvard, mientras que aquella bajo el resguardo de los Todd es ahora parte de los archivos de Amherst College.

Es así que siquiera especular en torno a las razones por las que algunos poemas fueron preferidos en algún momento por sobre otros es una empresa arriesgada. El biógrafo Richard Sewall cita un pasaje del diario de Mabel, correspondiente a 1889 —un año antes de la publicación de la primera colección de poemas de Dickinson—, en el que ésta dice que Higginson

did not think a volume advisable – they were too crude in form, he said, an the public would not accept even fine ideas in such a rough and mystical dress – so hard to elucidate.

But I read him nearly a dozen of my favorites, and he was greatly astonished – said he had no idea there were so many in passably conventional form, and said if I would classify them all into A B and C he would look them over (*apud* Sewall 220)

Esta cita, en parte, demuestra que el supuesto en la actualidad mantenido por autoras como

edición de Todd y Higginson.

Loeffelholz y Miller, respecto de la identidad sonora que gran parte de los poemas de Dickinson poseen, es cierta. No obstante, también demuestra que la experiencia visual de dichos poemas no coincidía plenamente con la forma “pasablemente convencional” que reconoció Higginson cuando escuchó los poemas (aunque no hay que dejar de lado que Todd ya llevaba varios meses seleccionándolos y editándolos). De cualquier forma, estos dos editores privilegiaron los poemas más “correctos” en lo que respectaba a su forma y más cercanos a lo que se consideraba una literatura femenina.

Como ya señalé, tras los tres volúmenes que fueron fruto de la colaboración de Todd y Higginson, siguieron *The Single Hound* (1914), *Further Poems* (1929) y *Unpublished Poems* (1935), editados por Bianchi. Finalmente, en 1945, la hija de Mabel publicó *Bolts of Melody*, el último volumen de poemas de Dickinson previo a las ediciones académicamente cuidadas de Harvard en los 50. Con respecto a esta publicación, Morse dice:

Emily Dickinson and her world must have seemed inconceivably ancient in the year of Hiroshima, and few of the poems in *Bolts of Melody* could be called major. In fact, about half of them had been laid aside by Mabel Loomis Todd or Thomas Wentworth Higginson, usually with good reason. But there were 668 of them—and all 668 had been withheld from readers since the nineteenth century! (262)

Estos poemas se habían preservado dentro de una caja de madera que Mabel tuvo en su posesión y bajo llave por muchos años. Curiosamente, un buen número de estos poemas son los llamados “scraps”, ahora muy apreciados visualmente por muchos lectores y académicas como Martha Werner y Martha Nell Smith, aquellos escritos plasmados en pedazos de papel a los cuales ya se les había dado otro uso. En su momento, como refleja el comentario de Morse, *Bolts of Melody* no tuvo buena recepción. Quizá, en efecto, los “scraps” necesitaban ser vistos en facsímil para ser apreciados. La misma Bingham reconoció que al transcribir estos fragmentos poéticos a la página impresa, ciertos significados sugeridos por el manuscrito se “evaporaban”: “While contemporary

critics insist that it is because of this apparent ‘evaporation’ of meaning that occurs in the translation of manuscript orthography to print typography that we must read Dickinson in the holograph, Todd Bingham was tied to a convention of print” (Christensen 79). Sin embargo, no todos los 668 poemas publicados en esta colección corresponden a los “scraps”. “Four Trees – upon a solitary Acre –” no vio la luz sino hasta esa publicación, en 1945. No sólo eso, es el único poema del fascículo 37 en haber sido publicado en *Bolts of Melody*, ese último intento editorial que tuvo por objetivo no dejar un solo poema de Dickinson sin publicar. Es uno de esos poemas que, como dice Morse, fueron barajados por Todd y Higginson y relegados. De hecho, y con razón, pues se trata del fascículo que contiene el poema en que Dickinson condena explícitamente el acto de publicar, sólo cuatro poemas de esta serie fueron publicados previo a 1914, el año de aparición de *The Single Hound*. El primero en ser publicado fue “Remorse – is Memory – awake –” en *Poems, Second Series* (1891), un poema escrito en la forma de la estrofa del himno, pero con las típicas normalizaciones de puntuación, uso de mayúsculas y convenciones poéticas.¹⁶⁷ La mayoría de los poemas del fascículo 37, incluyendo “Publication – is the Auction”, “Conscious am I in my Chamber –”, “Drama’s Vitallest” y el último poema que analizaré en este capítulo, “Renunciation – is a piercing Virtue –”, fueron publicados por primera vez por Bianchi en *Further Poems* (1929).

“Renunciation” es un poema aun más irregular que “Four Trees” o, mejor, libre en su forma, y en el que convergen los temas de la fe, el matrimonio y la publicación:¹⁶⁸

167 Mientras que en el manuscrito los dos últimos versos dicen: “For ’tis His institution – and / The Adequate of Hell”, la versión publicada por Todd y Higginson dice: “For ’tis His institution— / The Complement of Hell”. Los editores prefirieron la variante *Complement* contemplada por la autora a *Adequate*, pero más notorio aun es que ante el aún anómalo uso de un monosílabo gramaticalmente secundario como *and* para concluir el verso, optaron por romper la estricta regularidad métrica del poema al eliminar esa última sílaba en su edición.

168 Miller nota la casi coincidencia estructural entre los primeros cuatro versos de “Four Trees” y de “Renunciation”: (10-11)-4-9-2 sílabas: “The only times she ever uses this structure”. Sin embargo, aunque los poemas comiencen de un modo similar ambos “proceed quite differently” (“Hymn” 80).

Renunciation – is a piercing Virtue –	10	
The letting go	4	
A Presence – for an Expectation –	9	
Not now –	2	
The putting out of Eyes –	6	
Just Sunrise –	3	
Lest Day –	2	
Day’s Great Progenitor –	6	
Outvie	2	Outshow • Outglow –
Renunciation – is the Choosing	8	
Against itself –	4	
Itself to justify	6	
Unto itself –	4	
When larger function –	5	
Make that appear –	4	
Smaller – that Covered Vision – Here –	8	[that] flooded – • sated –

A manera de ejercicio reorganicé los versos del poema, tratando de acercarme lo más posible a la forma estrófica normalmente usada por la autora. En este caso indico, además del número de sílabas, número de acentos y tipos reconocibles de pies métricos:

Renunciation – is a piercing	8/4 (cuatro troqueos)
Virtue – The letting go	6/3 (troqueo-yambo-yambo)
A Presence – for an Expectation –	9/4 (cuatro yambos, sílaba inacentuada extra)
Not now – The putting out	6/3 (tres yambos)
of Eyes – Just Sunrise – Lest Day –	7/3 (yambo-yambo-dáctilo) (?)
Day’s Great Progenitor –	6/3 (?)
Outvie. Renunciation – is the	7/4 (yambo-troqueo-troqueo-troqueo)
Choosing Against itself –	7/3 (troqueo-yambo-yambo)
Itself to justify Unto	8/4 (yambo-yambo-yambo-troqueo)
itself – When larger function –	7/3 (yambo-yambo-yambo, sílaba inacentuada extra)
Make that appear – Smaller –	7/3 (yambo-yambo-troqueo)
that Covered Vision – Here –	6/3 (tres yambos)

Quizá no muy sorprendentemente, los versos del poema casi pueden ajustarse a tres estrofas cercanas a la variedad *common meter*. Digo *casi*, porque, como puede verse, hay versos en esta reconfiguración que no funcionan métricamente y no hay rima alguna en los hipotéticos versos pares,

lo cual confirma que en este poema, tal como aparece en el fascículo, la estrofa del himno o la balada está bastante diluida. Es decir, ya hemos visto ejemplos de cómo la autora al parecer sí componía de forma usual con dicha base métrica en mente, incluso cuando la disposición de versos no coincide plenamente con ella, pero éste no es el caso. La primera estrofa en esta reconfiguración funcionaría relativamente bien; la segunda, contendría versos amétricos, particularmente el hipotético sexto verso; en los versos séptimo y octavo la regularidad podría recobrase, si bien el primero de dichos versos concluiría con *the*, lo cual no ocurriría dentro de una forma métrica estricta, aunque en la poesía de Dickinson no es algo improbable; la tercera estrofa hipotética, por último, no colapsa como la anterior, pero tampoco es del todo convincente.

El ejercicio previo conduce a ver la necesidad de un concepto que es, sin duda, uno de los más importantes en la teoría del verso libre: el del corte de verso. En su estudio, Hartman se propone dar cuenta de los elementos prosódicos que prevalecen en el verso una vez que desaparece el metro y que serían útiles para un análisis de poemas escritos en verso libre: “To see how free verse actually works, we will have to ask what conventions remain after metrical rules are abandoned” (24). La convención que más claramente prevalece es la del corte de verso. “Free verse contains the *turn* inherent in the etymology of the word verse (Latin, *versus*), while prose is a contraction of the Latin *proversus*, literally forward” (Lemardeley 307). En un intento por dar una explicación objetiva de cómo opera esta convención, la del corte de verso, Hartman describe la manera en que la versificación afecta los potenciales y relativos acentos de las palabras de un modo distinto a la prosa:

First, the energy required to start again each new line tends to throw unwonted stress on one of its first words. Second, surrounded by silence, each line becomes responsible for maintaining some internal rhythmic integrity. Since closure or finality helps to establish that integrity, new stress falls on the ends of lines. [...] Third, because the lines break the flow of sense, parallelisms and antitheses which prose would subsume into larger rhythmic units now require stress so as to recall antecedent elements. (56)

Hasta cierto punto, Hartman suena convencido de que los rasgos anteriores son *causas* de lo que conocemos como verso, aunque yo creo que estos rasgos son indefinibles como *causas* o como *efectos*. El mismo Hartman expresa esta indecidibilidad cuando dice: “lineation [...] both organizes and arises from the words” (94). No obstante, me parecen muy atinadas sus observaciones en cuanto a que los versos forman unidades y que, por su carácter lineal, tanto el comienzo como el final del verso adquieren relevancia sonora y, por tanto, poética: “accent has a great deal to do with meaning”, por lo que “lineation inevitably influences meaning” (56). Landa, por su parte, dice que un verso es un “*quantum* de sonido y sentido [...] toda ristra de palabras en línea recta que se interrumpe por necesidades expresivas, no preceptivas” (111), afirmación en la que va implícita el reconocimiento de que en lo preceptivo, es decir, en las convenciones métricas, se manifiestan también necesidades expresivas. Similarmente, Attridge sostiene que en el verso libre “lines are determined by their internal structure as meaningful units, not by a metrical scheme” (168). El punto aquí es que el corte de verso en el verso libre no obedece a un precepto, sino a la “precisión lírica” del poeta cuando éste compone de acuerdo a “the feel of the thing”.

En la manera en que interactúan los versos en “Renunciation” podemos apreciar el tipo de tensiones rítmicas y sintácticas de poemas escritos deliberadamente en verso libre a partir del modernismo. Encontramos en él, por ejemplo, el uso de paralelismos sintácticos, sobre los cuales ya cité a Hartman y a Lake, entre otros, refiriéndose a ellos. Wesling y Bollobás ubican dichos paralelismos dentro de lo que ellos llaman “equivalence subsets” (426), es decir subgrupos de equivalencia de tipo sonoro, sintáctico o semántico. Así pues, en:

Renunciation – is the Choosing
 Against itself –
 Itself to justify
 Unto itself – (10-13)

Dickinson emplea la triple mención de *itself* para enfatizar, en su característico estilo epigramático, la paradoja que para ella encierra el concepto de la renunciación: sólo se puede renunciar a lo que se desea (¿la publicación?, ¿la creencia en la vida eterna después de la muerte?, ¿el matrimonio?, ¿el amor mismo?, ¿el salir de casa?). Al elegir no elegir el objeto de antemano elegido, el acto de elegir se vuelve contra sí mismo (“Against itself”) y es el objeto elegido el que “justifica” que se renuncie a él. Las consonancias y asonancias en los versos décimo “*Renunciation – is the Choosing*” y duodécimo “*Itself to justify*” subrayan las contradicciones inherentes al acto de la renunciación, pues sólo es posible renunciar al objeto del deseo si el deseo mismo se conserva. Es un mismo objeto, el que se desea y al que se renuncia, como lo pone de manifiesto el hecho de que el verso once se refleje en el trece: “**Against itself**” (yambo-yambo) y “**Unto itself**” (troqueo-yambo), si bien los acentos en las preposiciones, las palabras encargadas de especificar las relaciones con los objetos, se invierten.

Hay ciertos momentos en el poema que más fácilmente pueden asociarse con determinados temas. Los primeros cuatro versos, por ejemplo, cobran particular sentido si son leídos en relación con la decisión por parte de la autora de no publicar en los medios impresos de su tiempo, pues ya se expuso cuál pudo haber sido el costo de hacerlo, y dar espacio, en su lugar, a una expectativa de inmortalidad literaria posterior:

Renunciation – is a piercing Virtue –
 The letting go
 A Presence – for an Expectation –
 Not now –

Una idea similar se expresa en “I had the Glory – that will do –” (fascículo 17), en el que las posibilidades de satisfacción inmediata de reconocimiento son vistas como “lesser Fames” (3) y desvirtúan, empequeñecen e incluso devoran la gloria que sólo el tiempo puede traer: “Bliss’ early

shape / Deforming – Dwindling – Gulphing up – / Time’s possibility” (5-7).¹⁶⁹ Por esta razón, la renunciación es descrita como una “piercing virtue”, pues es a la vez un mérito y una pérdida, la cual no deja de ser problemática, como lo ilustra el contrapunto ocasionado por el corte del segundo verso: “The letting go / A Presence” y aun más por la fragmentación frasística de “for an Expectation – / Not now –”. Los siguientes versos prosiguen con la definición de la renunciación, si bien desde otra perspectiva:

The putting out of Eyes –
Just Sunrise –
Lest Day –
Day’s Great Progenitor –
Outvie (5-9)

Aquí se evoca una ansiedad amorosa, erótica e incluso mística de alcanzar un éxtasis, conjurado mediante la metáfora del sol, “Day’s Great Progenitor”, que podría “vencer” (“Outvie”) al día mismo, su progeñie. El origen del deseo, al comienzo no enceguedor como el sol matutino, puede dar pie a una experiencia, la del deseo, la cual se supone natural, como el día, con un comienzo y un fin, a menos que dicho origen del deseo supere a su “vástago”. Más conviene, dice el poema, “sacarse los ojos” ante los primeros rayos de ese “sol” y no ver el objeto del deseo en todo su esplendor, no correr el riesgo de la insaciabilidad o de la inmortalidad que, de forma antinatural, no poseen fin y que de sólo imaginarlas avasallan a quien las anhela.¹⁷⁰ Los cortes de verso en este pasaje intensifican el usual carácter fragmentario y elíptico de la poesía de Dickinson e invocan la pérdida —por momentos, mutilación: “The putting out of eyes”— del acto de la renunciación. También, a través del contrapunto, permiten que se produzca el hipérbaton radical —análogo a la cualidad antinatural y

169 *EDL*: “Phrase. “Gulphing up”: gulping; devouring; swallowing quickly; [fig.] taking; encompassing; making disappear”. <<http://edl.byu.edu/lexicon/term/476571>>

170 Esta analogía remite a la idea de que a Dios no puede contemplársele directamente. “God’s face is frequently called his ‘countenance’ in the Bible” (Miller, notas, 767). Como asevera Heginbotham en una cita previa, cada fascículo privilegia su propio “cluster of images” (293); la palabra “countenance” aparece sugerentemente en tres distintos poemas del fascículo 37.

violenta del “infanticidio” que describen— de los versos: “Lest Day – / Day’s Great Progenitor – / Outvie”. Así pues, en este caso, los términos de la renunciación se invierten, pues a lo que se renuncia es al éxtasis (del goce amoroso, de la inmortalidad y, por asociación, de la gloria literaria).

Los versos siguientes parecen regresar a la lógica del primer planteamiento: se renuncia al objeto del deseo cuando, al tener una perspectiva más amplia de los actos y sus consecuencias, “larger function” (14), las cosas adquieren su justa dimensión: “Make that appear – / Smaller” (15-16), y se retoma el motivo de la ceguera, “Covered Vision”, para hablar de la pequeñez, si bien también seguridad, de lo inmediato: “– Here –” (16). No obstante, me parece que es posible leer estos versos con un mayor grado de ambigüedad y sin decidir a qué se renuncia, si al placer inmediato, “A Presence”, o a la trascendencia del tipo que sea, “an Expectation” (3). Es decir, “that Covered Vision – Here –” remite a una percepción limitada de las cosas, ya sea porque la mirada no ve más allá de la inmediatez de éstas o porque la visualización de un plano trascendente no permite apreciarlas por lo que son, o por otros motivos, como se verá más adelante. Esta ambigüedad Vendler no la identifica en esta versión del poema, sino en las opciones que anotó la autora como sustitutos para el adjetivo “Covered”: “flooded” y “sated”.

Originally, Dickinson had characterized our Vision Here as “flooded”—one so great it overwhelms us. Next she tried “sated” thinking of it as a Vision that has led to total fulfillment [...]. But she ends by calling our Vision Here a “Covered” one, making a pun on the word “Apocalypse” (which means “the Uncovering”), when all shall be seen in its true appearance. [...] Dickinson’s final choice of adjective sets limits to the human mind. Our intellect cannot know whether there is such a thing as the uncovered Vision to which Revelation testifies—but if there is, what we can see on earth, with our partial and limited knowledge, must be described as “Covered”. The complete reversal in meaning from “flooded” to “Covered” changes the poem entirely (330-331).

Lo anterior se sostiene siempre y cuando “flooded” y “Covered” se entiendan del modo en que lo hace Vendler, pero el hecho de que Dickinson haya conservado las otras opciones en el fascículo — empleando su usual sistema de notación de variantes— sugieren la posibilidad de que la autora

misma no viera en estas tres palabras significados tan distintos, pues, por lo general, las variantes contempladas en sus manuscritos poseen sentidos relativamente cercanos. Sobre la tendencia de Dickinson a elegir la Tierra por sobre el Cielo, o, más aun, la inversión de lo que cada uno significa, Loeffelholz dice: “Starting from the premise that Earth is Heaven, Dickinson could envision Immortality as a gift extended not by God but by one human being to another: ‘To ‘know in whom’ we ‘have believed’, is Immortality,’ Dickinson wrote to friends” (pos 1885) hacia el final de su vida. Loeffelholz agrega que “Dickinson’s sacralization of human love and natural time competes with orthodox religious faith but is not wholly incompatible with it” (2022), lo cual daría aun más sentido a la ambivalencia de los últimos versos del poema con respecto a cuál es el objeto del deseo al que se renuncia, si al placer temporal o a la inmortalidad.

Respecto de un poema escrito alrededor de 1877, “The Gentian has a parched Corolla –”, Loeffelholz señala: “Dickinson’s verse here is unusually varied, almost *odíc* in its freedom, alternating lines of three stresses with two-stressed lines [...]. Her rhyming is also unusually free [...]. The poem’s form seems unafraid of making overt thematic statements and equally unafraid of formal exploration. *Its verse form develops as if faithful to itself*” (670, *mis cursivas*).¹⁷¹ Me parece que estas mismas palabras podrían usarse para describir “Renunciation – is a piercing Virtue –”, desde aquellas que hacen referencias a su libertad “ódica” hasta aquellas que ponen de relieve la exploración formal y temática del poema. Pero más específicamente, me interesa recuperar la apreciación de que su “forma se desarrolla como si fiel a sí misma”, pues esta idea es sumamente cercana a la noción organicista de “discovered form”. Ésta no sólo destaca en la obra de Hartman, quien, a manera de ejemplo, dice que un verso como el de Williams “claims to discover rhythmic form directly [...]

171 Nótese la cercanía entre la idea aquí resaltada y la cita en que Miller explica que las variaciones estróficas en la poesía de Dickinson parecen concretar “más perfectamente” una idea de forma poética. Véase cita completa en p. 259*

within the developing sense of the words” (96). Para Landa, los poemas en verso libre son “pequeños sistemas verbales autorreferenciales, armados conforme a una autonomía estética” (119), o bien, como ya cité anteriormente, son la concreción de una “vocación de forma” (109). Finalmente, en una definición que remite a las ideas de “absolute rhythm” de Pound y “precisión lírica” de Frye, Landa sostiene que: “El verso libre [...] procura ser la medida de la expresión” (119-120).

Llama la atención que Vendler opte tan decididamente por interpretar este poema como uno en el que se le imponen límites a la mente humana (véase la cita de arriba).¹⁷² En el capítulo 1 de la presente tesis cité a Foucault en conexión con la descripción del *ethos* de la modernidad: “This philosophical ethos may be characterized as a limit-attitude” (“Enlightenment” 45). La idea central de este pasaje en Foucault es que en la experiencia moderna hay viejos límites que han sido traspasados y nuevos límites que se definen en relación con las también nuevas libertades de los individuos. Es decir, al menos para el Hombre, dichos límites no están definidos. Lo que un caso como el de Dickinson sugiere es que las libertades de los individuos están en constante tensión con los límites impuestos por las instituciones y convenciones sociales —lo cual, al menos como coincidencia, se reflejaría en la tensión entre la unidad del verso y la unidad sintáctica, un principio estético y uno cognitivo, según Wesling—, las cuales afectan de manera distinta a cada persona según sus circunstancias particulares. Dickinson se sabía en muchos sentidos una mujer privilegiada: no conoció de primera mano la pobreza, por lo que no se vio obligada a poner en venta su “mente” ni a casarse para asegurar una posición socioeconómica favorable; si bien la Guerra Civil impactó de manera drástica su imaginación poética, en lo que respecta a su vida cotidiana, Dickinson se sentía

172 Quizá sea necesario aclarar que la lectura de este poema realizada por Vendler es distinta a la mía en aspectos importantes. En su muy interesante comentario, Vendler identifica en “Day’s Great Progenitor” una metáfora de Dios; otra diferencia es que interpreta el pronombre *itself* en los versos 11-13 en relación con el Alma: “We have to assume some agent of the Choosing, such as ‘The Soul’s Choosing / Against herself’—but that would mean to restrict the meaning of the sentence unduly” (332).

lejos del conflicto armado: “War feels to me an oblique place –” le escribe la autora a Higginson cuando se entera de que éste se ha marchado al frente. En esa misma carta, añade: “I found you were gone, by accident [...] – but suppose it a treason of Progress – that dissolves as it goes”. La poeta percibía la guerra contra los estados del sur como “Progreso” y la partida de su amigo, como una “traición” ocasionada por dicho progreso, aunque parece admitir que, dada la razón, la “traición” va disolviéndose en la medida en que la guerra logra su propósito. A diferencia de los hombres, como Higginson, que se iban al campo de batalla, el muy amado perro de Dickinson, “Carlo – still remained – and I told him –

Best gains – must have the Losses’ Test –
To constitute them – Gains –

My Shaggy Ally assented –” (L280). Si este comentario, con su tono juguetón y sentencia epigramática poco original, le podría resultar frívolo a alguien entonces y ahora, al menos hay que reconocer que la autora parece consciente de sus seguridades y comodidades. Con todo, Dickinson estaba lejos de disfrutar de las libertades del Hombre moderno, como lo pone de manifiesto su forcejeo, del cual he dado cuenta a lo largo de este capítulo, con tres instituciones sociales decisivas en el acontecer diario de su vida privada.

“Renunciation” habla de límites y del acto de elegir con base en ellos. En mi opinión, el poema, sostiene una ambigüedad, no en menor grado debido a su forma libre, respecto de qué se limita en detrimento de qué. No veo que el poema sea una confirmación clara de los límites de la mente humana. Veo con mayor nitidez una interrogación en el poema sobre qué constituye “that Covered Vision – Here –”: la poca capacidad cognitiva humana en relación con la omnisciencia de Dios o las ilusiones ópticas formadas por convenciones y formas recibidas, como la necesidad de casarse, de experimentar un deseo estrictamente heterosexual y conforme a costumbres socialmente

aceptadas, de hacer coincidir la fe con una serie de doctrinas establecidas y la necesidad, finalmente, de cumplir con expectativas estilísticas en la creación poética no sólo con base en el género, sino en la lógica del mercado editorial. En otras palabras, ¿qué es lo que fragmenta la Visión del Aquí humano? “Renunciation” no es un poema que desconozca límites; por el contrario, los hace visibles donde antes no lo eran y, como toda composición poética, los vuelve sobre sí mismos para crear. Quien escribe poesía “debe someterse a los límites que requiere el sentido poético [...]”. La libertad inherente al verso libre [...] permite jugar con diversas maneras y opciones para imponer esos límites, pero la labor de imponerlos es irrenunciable” (Landa 111). “When larger function”: no creo que con estas palabras Dickinson haga referencia a la realidad revelada en el juicio final o, en todo caso, no sólo a esa inmortalidad, sino a todo espacio de trascendencia que aquello que “cubre” la “Visión” impida ver. Ese espacio de trascendencia puede estar en la inmediatez de copiar un poema a mano y verlo ser en el papel, o bien, en la gloria literaria que dicho poema pueda alcanzar con el paso del tiempo.

Para concluir, mi intención a lo largo de este capítulo fue describir de qué manera la poesía de Emily Dickinson se apegó a esquemas poéticos preestablecidos a la vez que los subvirtió en favor de lo que Northrop Frye llama “precisión lírica” y de lo que críticas como Miller y Loeffelholz consideran innovaciones cognitivas y una reelaboración de la noción de discurso poético vigente a mediados del siglo XIX. En la primera parte de este capítulo, me propuse mostrar qué clase de “concesiones” la poesía de Dickinson debía hacer para ser publicada en los medios de difusión literaria más prestigiosos de su tiempo. Su periodo de mayor producción y de mayor experimentación poética¹⁷³ son los años previos a 1866, dentro de los cuales la autora compiló buena parte de sus

173 Es necesario aclarar que experimentación en este caso se refiere a las libertades que Dickinson se permitió durante estos años en el uso de la estrofa del himno y la balada en comparación con el tratamiento que le dio a dichas formas más adelante en su vida. Hay quienes reconocen en los llamados “scraps”, escritos durante las últimas décadas de vida de la autora, un tipo de poesía mucho más experimental, pero también hay quienes consideran que es imposible determinar si su forma y soporte material fueron deliberados, parte de un ejercicio “radical” de escritura, o si deben ser entendidos como accidentales.

poemas en los llamados fascículos y estableció contacto con T. W. Higginson, editor del *Atlantic Monthly*, en lo que constituye uno de los intercambios epistolares más famosos y significativos en la historia de la literatura estadounidense hasta nuestros días. Lo anterior pone de manifiesto que la poeta se sentía atraída por la idea de la fama literaria —y algunos poemas, como se vio, incluso sugieren el deseo de la inmortalidad literaria—, atracción que, de acuerdo con Loeffelholz, Dickinson dejó de experimentar o, al menos, expresar en años posteriores. En uno de los últimos fascículos, la poeta escribió el célebre “Publication – is the Auction”, en el cual parece dar su veredicto final con respecto a la posibilidad de publicar; no obstante, a través de un análisis detallado del poema y de una lectura intertextual que involucra otros poemas de ese mismo fascículo 37, entre otros, propuse ver un paralelismo entre las “concesiones” que la poeta reconoció no estar dispuesta a hacer en relación con la industria editorial y entre las “concesiones” que la institución matrimonial y la religiosa parecían también exigirle. Las tensiones con estas tres autoridades son tematizadas en numerosos poemas de la autora y planteé que, en ocasiones, dichas tensiones se expresan también como irregularidades formales que presagian el verso libre modernista.

Asimismo, otro de mis objetivos en este capítulo fue mostrar cómo, por un lado, los historiadores del verso libre, salvo algunas excepciones, suelen no incluir el caso de Emily Dickinson en sus recuentos y, cómo, por el otro, los especialistas en la obra de esta poeta no suelen considerar la teoría del verso libre, incluso si reconocen la presencia de éste en algunos de sus poemas. Una vez que ambos corpus críticos son puestos a dialogar, en mi opinión, se vuelve evidente que la sensibilidad poética de Dickinson respondió a ese proceso histórico que consistió en la flexibilización de patrones métricos y estróficos puesto en marcha por las “lógicas” de la poética romántica y que tiene su consolidación en el verso libre modernista, el cual, a su vez, sigue siendo una influencia fuerte en la poesía escrita hoy en día, cien años después. Entre las razones por las que Dickinson no

ha sido contemplada en las historias sobre el desarrollo del verso libre está quizás que la obra de ésta fue objeto, como se expuso en estas páginas, de procesos editoriales muy accidentados y ciertamente influidos por el género de la autora, los cuales interfirieron con ciertos rasgos de su poética que más tarde se considerarían afines a la estética modernista. Otra razón, relacionada con la anterior, pudo consistir en la marcada diferencia entre el verso libre de Whitman y lo que por muchos años fue visto como “torpezas” y “excentricidades” formales en la obra de Dickinson. No obstante, en la actualidad los estudios sobre el verso libre reconocen varias manifestaciones de éste, entre las que es posible distinguir el verso largo whitmaniano y el verso corto de influencia imaginista. Así pues, una de las propuestas de este capítulo fue que la poesía de Dickinson puede ser considerada precursora de esta última variedad en específico, incluso si los escritores afiliados a ese estilo, como Williams y H.D., leyeron inicialmente la obra de la poeta de Amherst en ediciones “normalizadas”.

Por último, del lado de la crítica especializada en Dickinson, sobresale que en la actualidad dos diferentes ópticas buscan apropiarse de, al menos, parte de su poesía: hay estudiosos que insisten en la predominancia de una pauta sonora sobre una pauta visual en los procesos de composición de la autora y estudiosos que privilegian lo visual sobre lo sonoro. Curiosamente, quienes con más frecuencia postulan a Dickinson como proto-modernista son quienes destacan el valor visual de sus manuscritos. Lo que me propuse, entonces, fue proporcionar ejemplos concretos de cómo también a nivel de construcción sonora varios poemas de Dickinson —y, de modo importante, no sólo aquellos escritos en lo que podría llamarse verso libre— alcanzan una disonancia con respecto a los modelos poéticos de su tiempo y, de algún modo, los acercan a los ritmos del modernismo. En ese sentido, fue particularmente útil complementar las lecturas críticas de autoras como Loeffelholz y Miller con planteamientos provenientes de la teoría del verso libre, como el de la convergencia del paradigma visual y sonoro en la construcción del poema libre, el de la constante y significativa intersección de

unidad gramatical y unidad versal, el de la noción de forma “descubierta” de clara inspiración organicista, el de los “fantasmas” del metro que dan cabida a la presencia de patrones o vestigios de patrones métricos en la estructuración del verso sin que ello obligue a descartarlo como verso libre, el de la adaptabilidad de los ritmos del verso libre a lo que muchos críticos identifican como ritmos del pensamiento, por mencionar los más relevantes.

Conclusiones: “a preposterous fiction”

En la introducción a esta tesis ofrecí varios ejemplos de definiciones de verso libre —al que Eliot llamó, hace exactamente cien años, en 1917, “a preposterous fiction”— hechas por distintos académicos y expertos en décadas recientes. En su expresión más básica o descriptiva, varios de ellos parecen coincidir en que el verso libre es un verso que no basa su extensión en un principio métrico; o como dirían Wesling y Bollobás: “It is a prosody of avoidance of meter” (425). Es en sus intentos por definir en qué sí se basa que podemos apreciar matices significativos entre una propuesta y otra. Hartman insiste en identificar los principios prosódicos que prevalecen ante la ausencia del metro (24); Duffell señalará la importancia de la concurrencia y el contraste de distintos componentes versales (frases o intervalos rítmicos, por ejemplo) como definitorios (“Liberated” 161-164); Attridge reconocerá el fuerte vínculo entre el verso libre y “a heightened ability to capture the movements of thought, speech, and feeling that run through our daily lives” (176) y señalará el principio de “movimiento” como distintivo de esta forma poética, ya sea que dicho movimiento se manifieste a nivel de evocaciones métricas, variaciones rítmicas o interrelaciones de frases (172); Wesling y Bollobás insistirán en la interacción de la sintaxis y el verso y hablarán de “the centrality of the line as the meeting ground of grammatical and prosodic processes” (426-27); Longenbach coincidirá con estos dos últimos autores al destacar la correlación del sentido de la vista y el del oído como fundamental en la inteligibilidad del verso libre y describirá el verso como “no arbitrary unit, no ruler, but a dynamic force that works in conjunction with other elements in the poem: the syntax [...], the rhythm [...], and the resonance of similar sounds” (43); Finch, en un esfuerzo por presentar una visión de mayor alcance, ubicará el verso libre en relación con un sistema denominado por ella “metrical code” y que consiste en entender los metros que esta forma evade y los ritmos que en ella predominan como artefactos

culturales y representativos de esquemas de pensamiento y de conducta, que además exhiben conexiones con expresiones del habla, ritmos corporales y procesos inconscientes tanto a nivel personal como colectivo (12).

Cabe mencionar que un buen número de estos autores comparten la visión enfatizada por Beyers de que muchos de los que parecen ser principios estructurales del verso libre tienen un claro antecedente en la tradición poética de siglos pasados. Al elaborar clasificaciones, la mayoría de ellos reconocen un tipo de verso “haunted”, es decir, con claras reminiscencias de algún esquema métrico establecido, principalmente el pentámetro yámbico. No obstante, algunos, como Duffel, Beyers y Kirby-Smith prefieren acentuar la continuidad por encima de la ruptura en la relación del verso libre con la tradición. Otros, como Hartman, Wesling y Bollobás, sin negar el peso de dicha tradición, distinguen entre las manifestaciones de libertad formal en el pasado y lo que Wesling llama el verso “vanguardista” que comienza con el Romanticismo, periodo en el que “form-as-proceeding” prevalece sobre “premeditated forms” (*Scissors* 40), y esta última fue la postura adoptada en el presente estudio. Como señala Attridge en relación con los primeros versos de un poema de Adrienne Rich (“Night Watch”): “The point is not that these lines cannot be scanned in terms of the possibilities of syllable-stress meter. It is that they do not *invite* a metrical reading as they begin the poem, because their disposition of stresses and phrasing encourages a more prosaic, speech-like rhythm” (173).

Asimismo, gran parte de los expertos en el tema concuerdan en que el verso libre es ante todo una expresión marcadamente personal o parte de su poética implica, al menos, producir ese efecto. Como se vio en el capítulo 2, el verso libre ha estado desde sus inicios vinculado con una expresión que se presenta como subjetiva, incluso autobiográfica y espontánea, como en el caso de Whitman, si bien la poesía de éste y otros cercanos a él posee la ambivalencia de ser tanto

autobiográfica y espontánea como de estar construida a nivel retórico para ser leída de esa manera.¹⁷⁴ Por ese motivo, la oda, una forma que respondió con gran fuerza a la poética de la irregularidad con base en los impulsos pasionales que “desbordaban” la expresión del autor y que fue planteada por Longino es identificada por varios como un antecedente importante de las formas libres. También se vio que cuando no se presenta como autobiográfico o espontáneo, el poema escrito en verso libre guarda el secreto de su medida, un secreto cifrado en “the feel of the thing”, el pulso del poeta, su sensibilidad, instinto artístico, o, como diría Eliot en quizá la más representativa expresión de su teoría impersonal de la poesía, en su función como “catalizador” de una “reacción química”. No obstante, incluso si no hay una voz en primera persona presente en el poema, éste ostentará las marcas de que, como expresa Beyers, “the artist was here”. La concepción del verso libre como expresiva de una subjetividad, incluso de una psique, se vio particularmente extendida durante el modernismo, de modo que Clive Scott apunta, sobre el *vers libre* francés, que en mucho influyó a los modernistas de habla inglesa, que éste

can claim [...] to have ‘psychologized’ verse-structure, to have made the act of writing apparently simultaneous with the changing movements of the mind [...]. By allowing the aleatory and the improvised to inhabit verse, [...] by using linguistic structures to attract and activate paralinguistic features (tempo, pause, tone, accentual variation, emotional coloring) [*vers libre*] establishes its affinities with the stream of consciousness of contemporary fiction. (1345)

Asimismo, Roland Barthes señala que la poesía moderna enfatiza la creación personal en contraste con la poesía clasicista, en la que el vocabulario y las imágenes son de uso común y pertenecen a un corpus (303). Esta transición puede ser entendida como el paso del principio de *decorum* a la subjetivación del mismo, o lo que Frye llamó “subjectivized decorum”. Cuando se dice que el verso libre es una expresión subjetiva, esto no debe entenderse simplemente en

174 Beyers llama a esto “invisible prosody”, término análogo a “invisible editing”, “a style of editing film which [...] seeks *not* to call attention to itself” (254, n.1).

relación con el contenido del poema, sino en el sentido de que lo que determina su forma es, en última instancia, un principio subjetivo. Así pues, además de basarse, como dicen Wesling y Bollobás, en la “evasión de formas métricas”, la poética del verso libre se basa también en la subjetividad como agente del descubrimiento de formas poéticas.

Una posible explicación para el cambio de paradigma del *decorum* al “subjetivized decorum” tiene que ver con el desarrollo de ideas y prácticas humanas asociadas con la modernidad según fue descrita en el primer capítulo de esta tesis. Con base en autores como Foucault y Adorno fue mi intención recalcar cómo el proyecto civilizatorio que ahora llamamos modernidad estuvo atravesado desde un comienzo por fuerzas contradictorias: las estructuras sociales, políticas y económicas habrían de promover la expansión de las potencialidades del sujeto (por definición, hombre, blanco y padre de familia), a la vez que dicha expansión lo escindía de la naturaleza que explotaba, de los individuos con los que competía y, no en menor grado, de sí mismo, al concebir su vida y acciones desde el punto de vista de la razón instrumental. Ésta habría de intervenir en principios reguladores de diferentes aspectos de la actividad humana, incluyendo su dimensión moral, lo que tuvo como resultado fenómenos como el de la ética protestante descrito por Weber o la percepción fragmentada del mundo que postula Lukács. A todo lo anterior me referí como el prosaísmo de la modernidad. “New conditions of life germinate new forms of spiritual articulation” (159), diría Hart Crane o, en palabras de Wallace Stevens: “If it is not possible to assert that the Napoleonic era was the end of one era in the history of the imagination and the beginning of another, one comes closer to the truth by making that assertion in respect of the French Revolution [...], the pressure of reality is, I think, the determining factor in the artistic character of an era” (21-22). De un principio similar parte el mismo Lukács cuando dice que: “Every form is the resolution of a fundamental dissonance of

existence” (62). En su visión, la novela se consolida en el siglo XIX como resultado de la percepción profundamente problemática que tiene el sujeto del mundo y de su lugar en él. Es decir, es la prosa novelística la que mejor se adapta para capturar la búsqueda incansable del sujeto moderno, en su insondable interioridad, de algo que le dé significado a su vida, pues su entorno se encuentra resquebrajado ante la ausencia de una verdad unificadora y su existencia se ve afectada por la pesadumbre del vacío de sentido. De este modo, propuse que el verso libre puede tener su origen en cierta absorción de la prosa por parte del verso: en efecto, es posible decir que una forma literaria influyó a otra, pero, más allá de eso, el verso reaccionó también al prosaísmo de la modernidad a través de una forma en sí misma fragmentaria y compatible con interioridades insondables, el verso libre (compárese la compatibilidad aquí mencionada con las “afinidades” que señala Scott en la cita de arriba).

En el transcurso del siglo XVIII, cuando la revolución industrial comienza a transformar el mundo ante la mirada humana, la noción de libertad que el desarrollo de las potencialidades del sujeto habría contribuido a producir se expresaría de manera emblemática en la revolución de 1789. Con ello, como diría Stevens, se generarían cambios en la imaginación estética y también en el pensamiento crítico europeo. El discurso romántico habría de darle voz a la crisis del ideal del sujeto moderno —maniobra que Alfredo de Paz caracteriza como una negación de la modernidad que la modernidad misma, en su vocación crítica, hace posible (31)—, quien buscaría resignificar el prosaísmo de su realidad. Así como en algún momento hice referencia a la integración de la prosa en la estructura del verso romántico (piénsese en el *blank verse*, en la justificación estética de la prosa hecha en el Prefacio a *Lyrical Ballads* o en la novela en verso *Aurora Leigh* de medio siglo después), la poesía romántica inglesa elabora una crítica al mundo prosaico moderno, reconoce el carácter problemático de la libertad del individuo en su versión

más optimista proyectada por el Ilustración y, como última consecuencia, se cuestiona sobre el significado de lo humano y se niega a reducirlo a la razón, al orden, a lo unívoco y lo homogéneo. En la negación de estos valores, propuse ver la justificación estética del fragmento, el cual será decisivo en la formación del verso libre cuya “medida” puede entenderse como fragmentaria.

Dicha fragmentariedad guarda relación, a su vez, con la llamada ironía romántica, la cual, en mi opinión, se manifestará de manera particularmente fuerte en la noción y materialización misma de las formas literarias libres y, en especial, las poéticas. Como explica Claire Colebrook (en un pasaje en el que convergen varias ideas hasta este punto presentadas):

Romantic irony, broadly defined, regards irony as something like a human condition or predicament. Romantic irony is also one of the earliest and most intense modes of anti-humanism. It is precisely because we are human and capable of speaking, creating and engaging with others that human life has no fixed nature; any definition it gives of itself will only be one more creation, which can never exhaust the infinite possibilities for future creation. (47)

El reconocimiento del carácter *creado* de nociones antes vistas como “naturales” o “esenciales” se plasmará en lo que podemos llamar autoconsciencia de las formas literarias durante y después del Romanticismo. El verso libre puede verse como parte de este rechazo a lo fijo, como una constatación, en cada verso, de que las posibilidades de creación se muestran infinitas. Como diría Wesling —lo cual nos trae de regreso al terreno de la prosodia—, desde finales del siglo XVIII “the problem of form enters the writing as a central theme [...]. The poem (if we may personify it) knows itself to be a product, but pretends to be a process” (“Modern” 461). O, como lo expresa Colebrook: “Like nature, we *create*, and the poem is evidence of this creation; the poem is mimetic but it does not copy a thing so much as a process” (47). El verso libre, en su impredecibilidad y variabilidad, evoca una visión caótica del universo en constante creación y,

por tanto, en constante devenir.

Si la sensibilidad romántica se propuso recuperar la experiencia de la naturaleza —aún vibrante, misteriosa e inconmensurable para ella— fue porque la visión mecanicista del mundo la había reducido a un campo de estudio, y la visión instrumental, a una fuente de recursos explotables. Adorno y Horkheimer van un paso más allá y sugieren una especie de naturaleza inerte, parte de la cual es el lenguaje mismo, que comenzó a ser concebido y empleado como herramienta referencial, es decir, como abstracción. No obstante, Benjamin señala que entre las fuerzas opresivas de este escenario, dentro del cual se generó un empobrecimiento de la experiencia, debían surgir nuevas formas de libertad tanto para el pensamiento como para la actividad humanas. Es así que la ciudad —con todo su anonimato, su monotonía e, incluso, su carácter amenazante, el cual encontrará una forma de expresión propia en la nota roja y la prensa sensacionalista— es también origen de nuevas “experiencias prosódicas”, como las que Baudelaire, Whitman, y antes de ellos, Poe, buscaron captar en sus nuevas propuestas literarias. Lo que el *flâneur* o “the man of the crowd” hace en las calles se puede vincular con la “indigencia” que caracteriza la vida del sujeto moderno según Lukács: “the homelessness of an action in the human order of social relations, the homelessness of a soul in the ideal order of a supra-personal system of values” (62). Asimismo, en cuanto al lenguaje, Foucault apunta que éste logró manifestarse aún como “ser vivo” en la literatura, cuyo uso del lenguaje este autor entiende como compensatorio de la dilución de la vida del mismo en otros ámbitos de experiencia.

En lo que podría interpretarse como una afirmación de la vida del lenguaje, en este contexto surge el verso libre que valiéndose, además, de sus raíces organicistas se definirá como parte de la naturaleza, como un brote del dinamismo aún vivo de ésta. Lo anterior se atestigua en la exuberancia del verso en la obra de Whitman y su constante uso de metáforas orgánicas, como

la que se hace patente en el título de *Leaves of Grass*. Otra afirmación de la vida del lenguaje, pero en términos distintos, se da en la obra de Emily Dickinson. Ésta no se nutrió directamente de los ritmos de la ciudad ni la recorrió de modo interminable; por el contrario, vivió la mayor parte de su vida adulta sin siquiera salir de su casa y escribió la mayor parte de su poesía en su habitación. Eso no quiere decir que hubiera cortado lazos con el exterior: mantenía una correspondencia fluida con una buena cantidad de personas, leía los libros de la biblioteca familiar y estaba al tanto de novedades editoriales y publicaciones periódicas. Es posible, entonces, decir que las palabras en la obra de Dickinson emergen de la abstracción y reclaman una nueva vida. La forma poética que empleó como base, la estrofa del himno y la balada, la habría recuperado de la cotidianidad en que creció. Las baladas eran canciones populares con fines particularmente recreativos, aunque, como sugerí en algún momento, eso no las vuelve composiciones simples, sino que pueden dar cauce a las ansiedades y contradicciones de una comunidad a través de un discurso poderoso, aquel que ostenta una marcada organización prosódica y que se presta a rituales colectivos. Con respecto al himno, se sabe que la niña Dickinson cantaba en el coro de la iglesia y, en su adolescencia, durante el año casi completo que estuvo en Mount Holyoke, dedicaba 30 minutos de su día a cantar junto con las otras alumnas. Al igual o quizá aun más que las baladas, en el contexto social de Dickinson, los himnos fortalecían los vínculos de una comunidad alrededor de sus convicciones más fundamentales: “Hymn singing [...] manifests common expression of shared belief voiced in literal unison or harmony. [...] [H]ymnody to some extent affected the tuning of her ear for rhythms and rhymes, just as church attendance and local structures of belief affected her concepts of selfhood, divinity, and community” (Miller, “Structured” 398).

La poesía de Dickinson, así pues, manifestó una tendencia hacia la liberación de formas

desde el uso de lo que varios han considerado una forma cerrada, la estrofa del himno y la balada, ambas expresiones idóneas para el canto grupal, con una fuerte preferencia por la regularidad métrica y rítmica y con un marcado efecto de completud al hacer coincidir unidades sintácticas con unidades versales y estróficas. Fue desde ahí que Dickinson, guiada por “the feel of the thing” y un sentido de “precisión lírica”, rompiera continuamente con los patrones métricos y rítmicos y, de hecho, creara un lenguaje poético propio a través de su uso de guiones, mayúsculas, *slant rhymes*, construcciones elípticas y fragmentarias y un léxico inusitado. Miller, entre otros autores que cité, observa un paralelismo entre el “trastrocamiento” de la estrofa del himno y la balada efectuado por la poeta y sus innovaciones cognitivas, sus reformulaciones críticas de ideas recibidas. Por ello, en parte, recalqué que en la poesía de Dickinson destacan los ritmos del pensamiento. En específico, propuse que ambos aspectos, la apropiación de formas y convenciones poéticas y el cuestionamiento de ideas —particularmente aquellas asociadas a tres instituciones clave como la religiosa, la del matrimonio y la literaria—, fueron búsquedas que se alimentaron mutuamente, hasta hacer ceder la estrofa base en un poema como “Four Trees – upon a solitary Acre –”, en el que la presencia de Dios es casi un elemento paisajístico y no una fuente de significación.

Cuando digo que la poesía de Dickinson parte de la palabra como abstracción a lo que me refiero es a que como parte de su método: “Forcing, abbreviating, pushing, padding, subtracting, riddling, interrogating, re-writing, she pulled text from text” (Howe 519), la poeta incorpora palabras de diversas y a veces sorprendidas procedencias para desautomatizarlas y resignificarlas. Un ejemplo de ello es cuando en lugar de hablar de la “promesa” del paraíso nos habla, en “The Fact that Earth is Heaven –”, de “an Affidavit / Of that specific Spot” (3-4) o, incluso, cuando describe el acto de publicar como “the Auction / Of the Mind of Man –”. Según la apreciación de

Howe, “the past, that sovereign source, must break poetic structure open for future absorption of words and definition. Velocity, mechanics, heat, thermodynamics, light, chaos of formulae, electromagnetic induction must be called back into the the Sublime, found and forgotten” (2055). Un efecto similar de desautomatización y resignificación lo lleva a cabo Dickinson, como ya mencioné, en su singular uso de la estrofa del himno y la balada. Al no cumplir con las expectativas métricas y rítmicas de dicha forma, la “rescata” de su abstracción y le confiere una vida orgánica.

La poesía de Dickinson tiene como impulso la nostalgia de una naturaleza perdida como la describí en el primer capítulo y, además, la posibilidad de trascendencia del ser a través de la forma artística (este ser capaz de trascender ella lo llamó, en los ejemplos de su poesía revisados en el capítulo 3, “Mind” en “Publication – is the Auction” y, de modo aun más interesante, “Conscious Ear”). Esta concepción de la forma artística reconoce una fuerza irreductible y portentosa en la naturaleza de la que el arte quiere participar: “Nature is a Haunted House – but Art – a House that tries to be haunted” (mensaje anexo a una carta dirigida a Higginson de 1876, L459a), cita que remite a uno de los famosos fragmentos de Schlegel: “a poem is only a product of nature which wants to become a work of art” (*apud* Colebrook 50), en la que la ecuación se invierte y es la naturaleza la que quiere participar del arte. Con todo, creo que en ambas aseveraciones se sugiere la ruta que va del organicismo romántico a la autonomía de la obra de arte del modernismo.¹⁷⁵ En su afirmación, Dickinson da por hecho que la naturaleza es una “casa encantada”; más parece interesarle decir qué es el arte: “but Art”. Es decir, en el proceso mismo de querer replicar las fuerzas misteriosas y siempre en devenir de la naturaleza, la capacidad

175 Entre los años en que Dickinson escribió y el surgimiento del modernismo, Oscar Wilde, en una fascinante demostración de ironía (romántica), había puesto en boca de Vivian, dentro de la parodia de un diálogo socrático, que “[p]aradox though it may seem [...] it is nonetheless true that Life imitates art far more than Art imitates life” (982).

creadora del ser humano, la esencia de su libertad, se manifiesta y constituye: la obra de arte “abierta” busca “a sacred participation in the process of life” (Mellor 5-6). Es muy sugerente que el manejo por parte de Dickinson de la estrofa del himno y la balada sea en sí mismo errático y que su tipo preferido de rima fuera la llamada *slant*, pues “[i]rony works against its own striving or intention for completeness, aware that such a striving can only fail, but that the failure is itself a moment of partial illumination” (Colebrook 66). Lo anterior es, más aun, acorde a un tipo de “razonamiento” muy común en la poesía de Dickinson y que consiste en asumir que para realmente conocer algo lo mejor es nunca conocerlo de forma directa, sino a través de lo que no es:

Success is counted sweetest
By those who ne'er succeed.
To comprehend a nectar
Requires sorest need. (1-4, fascículo 5)

En algún momento mencioné que la filiación romántica de Dickinson es problemática. No obstante, me parece que el concepto de ironía romántica o la idea de un Romanticismo irónico ayuda a comprender el vínculo de Dickinson con dicho movimiento, central, como insistí, en el desarrollo de las formas libres.

Como se vio, la actividad espiritual, intelectual y poética de Dickinson se caracterizó por la duda. Equivalente a dicha duda, es decir, a la facultad de expresar disensión y ambivalencia, es su postura ante ideas y hábitos recibidos como, de nuevo, el matrimonio, las prácticas vinculadas con la actividad literaria y, obviamente, la religión. Este forcejeo evidencia a Dickinson como nativa de la modernidad. En los tres casos, además, su condición de mujer resulta crucial y, como indica Loeffelholz, es notorio en la poesía de Dickinson el espacio dedicado a preguntarse por cuestiones relacionadas con su autonomía como mujer y artista (1512). Específicamente, en

relación con las instituciones literarias de su tiempo, pretendí mostrar que su “precisión lírica”, es decir, todo aquello que conforma el aspecto más distintivo de su poética y que constituye un desacato de convenciones y expectativas de género (en ambos sentidos de la palabra), se resistió por décadas a las labores de edición profesionales y académicas. Es así que el lugar que Emily Dickinson merece en la historia del verso libre se ha visto opacado hasta nuestros días. Para mostrar de qué manera es coherente leer la obra de Dickinson como parte de esta historia, no sólo llevé a cabo un análisis detallado de algunos poemas del fascículo 37 —donde se incluye “Publication – is the Auction”— incorporando planteamientos realizados por diferentes expertos en el tema del verso libre, sino que sugerí que su influencia entre algunos modernistas, si bien conocieron una Dickinson distinta a la que se conoce en la actualidad, pudo haber sido más fuerte de lo que usualmente se piensa.

Obras citadas

- Abrams, M. H. *The Mirror and the Lamp*. Oxford: Oxford UP, 1953.
- Adorno, T. W. "On Lyric Poetry and Society". *Notes to Literature*. Vol. 1. Ed. Rolf Tiedemann. Trad. Shierry Weber Nicholson. Nueva York: Columbia UP, 1993.
- Adorno, T.W. y Max Horkheimer. *Dialectic of Enlightenment. Philosophical Fragments*. Ed. Gunzelin Schmid Noerr. Trad. Edmund Jephcott. Stanford: Stanford UP, 2002.
- Aiken, Conrad. "Emily Dickinson". *Emily Dickinson: A Collection of Critical Essays*. Ed. Richard B. Sewall. Nueva Jersey: Prentice Hall, 1963. 8-16.
- Allen, Charles. "Cadenced Free Verse". *College English* 9.4 (enero, 1948): 195-199.
- Andrews, C. E. "The Rhythm of Prose and of Free Verse". *The Sewanee Review* 26.2 (abril, 1918): 183-194.
- Attridge, Derek. *Poetic Rhythm: An Introduction*. Cambridge: Cambridge UP, 1996.
- Barrett Browning, Elizabeth. *Aurora Leigh*. Digital Library. U of Pennsylvania. 10 marzo 2009 <http://digital.library.upenn.edu/women/barrett/aurora/aurora.html> 24 nov. 2014
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*. Trad. Nicolás Rosa. Madrid: Siglo XXI, 2005.
- Baudelaire, Charles. *El spleen de París*. Trad. Margarita Michelena. México: Papeles Privados, 1990.
- Benjamin, Walter. "The Paris of the Second Empire in Baudelaire" y "On Some Motifs in Baudelaire". *The Writer of Modern Life. Essays on Charles Baudelaire*. Ed. Michael W. Jennings. Cambridge, Mass.: Belknap, 2006. 46-133, 170-210.
- Bennett, Paula Bernat, "Emily Dickinson and Her Peers". *A Companion to American Literature and Culture*. Ed. Paul Lauter. Malden: Blackwell, 2010. 284-315.
- Berlin, Isaiah. *The Roots of Romanticism*. Ed. Henry Hardy. Princeton: Princeton UP, 1999.
- Berman, Marshall. *All That Is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*. Nueva York: Penguin Books, 1988.
- Berry, Eleanor. "The Free Verse Spectrum". *College English* 59.8 (dic., 1997): 873-897.
- Beyers, Chris. *A History of Free Verse*. Fayetteville: U of Arkansas P, 2001.
- Blake, William. *The Marriage of Heaven and Hell*. E-artnow, 2013. (Kindle)
- Bridges, Robert. "A Paper on Free Verse". *The North American Review* 216.804 (nov. 1922): 647-658.
- Brogan, T.V.F. "Verse and Prose". *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Ed. Alex Preminger y T. V. F. Brogan. Princeton UP, 1993. 1346-1351.
- Brooks, Cleanth. *The Well-Wrought Urn. Studies in the Structure of Poetry*. Londres: Dennis Dobson, 1949.
- Brotos Muñoz, Alfredo, trad. Charles Baudelaire. *Un lírico en la época del altocapitalismo. Obras*, libro 1 /vol. 2. de Walter Benjamin. Ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Madrid: Abada, 2008. 87-301.
- Buckingham, Willis J. *Emily Dickinson's Reception in the 1890s. A Documentary History*. Pittsburgh: U of Pittsburgh P, 1989.
- Burt, Stephen y Jennifer Lewin. "Poetry and the New Criticism". *A Companion to Twentieth-Century Poetry*. Ed. Neil Roberts. Malden: Blackwell, 2003. 153-167.
- Calvert, George H. Selección de Coleridge, Shelley, Goethe. *Bloom's Classic Critical Views: Samuel Taylor Coleridge*. Ed. H. Bloom y Janyce Marson. Nueva York: Infobase, 2009. 209-212.

- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha* vol I. Ed. John Jay Allen. Madrid: Cátedra, 2004.
- Chiasson, Dan. "Emily Dickinson's Singular Scrap Poetry". *The New Yorker*. 5 diciembre, 2016
<<http://www.newyorker.com/magazine/2016/12/05/emily-dickinsons-singular-scrap-poetry>>
5 de diciembre, 2016
- Christensen, Lena. *Editing Emily Dickinson: The Production of an Author*. Nueva York: Routledge, 2008. (Studies in Major Literary Authors)
- Cohen, Ralph. "The Return to the Ode". *The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Poetry*. Ed. John Sitter. Cambridge: Cambridge UP, 2001. 203-224.
- Colebrook, Claire. *Irony*. Londres: Routledge, 2004.
- Coleridge, Samuel T. *Biographia Literaria*. Project Gutenberg. www.gutenberg.org 2 de septiembre de 2013.
- . *Shakespeare, Ben Jonson, Beaumont and Fletcher. Notes and Lectures*. Ed. Edward Howell. Liverpool. 1874. Project Gutenberg. www.gutenberg.org
- . From *The Statesman's Manual*, appendix C. *The Norton Anthology of English Literature*, vol 2. 6a ed. Ed. M. H. Abrams. Nueva York: Norton, 1993.
- Cooper, G. Burns. "Free Verse". *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. 4a ed. Ed. R. Greene. Princeton UP, 2012. (Kindle)
- Corelli, Marie. *The Sorrows of Satan or, The Strange Experience of One Geoffrey Tempest, Millionaire, A Romance*. Project Gutenberg. 14 de marzo de 2013. www.gutenberg.org 6 de diciembre de 2014.
- Cowley, Abraham. Preface to *Pindarique Odes*. *The Abraham Cowley Text and Image Archive*. Dir. Daniel Kinney. Electronic Text Center, University of Virginia, octubre 2007.
<<http://cowley.lib.virginia.edu/>> 19 de julio de 2013.
- Crane, Hart. "General Aims and Theories". *Modern Poetics*. Ed. James Scully. Nueva York: McGraw-Hill, 1965. 155-159.
- Crozier, Andrew. *"Free Verse" as Formal Restraint*. Bristol: Shearsman, 2015.
- Culler, Jonathan. *Theory of the Lyric*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 2015. (Kindle)
- De Man, Paul. *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Nueva York: Oxford UP, 1971.
- De Paz, Alfredo. "Innovation and Modernity". Trad. Albert Sbragia. *The Cambridge History of Literary Criticism*, Vol. 5 Romanticism. Ed. Marshall Brown. Cambridge UP, 2008.
- Dickens, Charles. *A Tale of Two Cities*. Project Gutenberg. <www.gutenberg.org>
- Dickinson, Emily. *Poems, As She Preserved Them*. Ed. C. Miller. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard UP, 2016.
- Dickinson Electronic Archives (DEA1)*. Ed. Martha Nell Smith et al. University of Maryland, 1994. <<http://archive.emilydickinson.org/>> 29 de octubre de 2016.
- Dickinson Electronic Archives (DEA2)*. *A Repository for the Study of Resources Related to Emily Dickinson*. Ed. Martha Nell Smith et al. University of Virginia, 2013.
<<http://www.emilydickinson.org/>> 31 de octubre de 2016.
- Diehl, Joanne F. "Dickinson and Bloom: An Antithetical Reading of Romanticism". *Texas Studies in Literature and Language* 23.3. (otoño 1981): 418-441.
- Donne, John. "Meditation 17". *Devotions Upon Emergent Occasions*. *The Norton Anthology of English Literature*, vol 1. 6a ed. Ed. M. H. Abrams. Nueva York: Norton, 1993. 1123-1124.
- Duffell, Martin J. "The Advent of Free Verse". *A New History of English Metre*. Londres: Lengenda, 2008. 187-211.

- . “The Liberated Line: Versifying in the Twentieth Century”. *Hispanic Research Journal* 10.2 (abril, 2009): 157–173.
- Eberwein, Jane Donahue. ““Is Immortality True?””. *A Historical Guide to Emily Dickinson*. Ed. Vivian R. Pollack. Oxford: Oxford UP, 2004. 67–102.
- Eagleton, Terry. *How to Read a Poem*. Malden: Blackwell, 2007.
- Echeverría, Bolívar. *Definición de la cultura*. 2ª ed. México: FCE / Ítaca, 2010 (2001). (Breviarios 568)
- Eliot, T. S. “Ezra Pound: His Metric and Poetry”. Project Gutenberg. <www.gutenberg.org>
- . “Reflections on *Vers Libre*”. *To Criticize the Critic*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1965. 183-189.
- . “The Metaphysical Poets”. *The Norton Anthology of English Literature*, vol 2. Ed. M. H. Abrams. Nueva York: Norton, 1993, 6a ed. 2176-2183.
- . “Tradition and the Individual Talent”. *Modern Poetics*. Ed. James Scully. Nueva York: McGraw-Hill, 1965. 61-68.
- Emerson, R. W. “The Poet”, “The Snow-Storm” y “Letter to Walt Whitman”. *The Norton Anthology of American Literature*. Vol. B 1820-1865. 8a ed. Ed. N. Baym et al. Nueva York: W. W. Norton, 2012. 295-310, 342, 348.
- Emily Dickinson Archive (EDA)*. Ed. Leslie A. Morris. Houghton Library, Harvard University. <<http://www.edickinson.org/>>
- Emily Dickinson Lexicon*. Ed. Cynthia L. Hallen. 2007–2016, Brigham Young University. <<http://edl.byu.edu/>>
- Ferris, David. *The Cambridge Introduction to Walter Benjamin*. Cambridge: Cambridge UP, 2008.
- Finch, Annie. *The Ghost of Meter: Culture and Prosody in American Free Verse*. Ann Arbor: U of Michigan P, 2000.
- Fogle, Stephen F. y Paul H. Fry. “Ode”. *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. 4a ed. Ed. R. Greene. Princeton UP, 2012. (Kindle)
- Forster, E.M. *Aspects of the Novel*. Nueva York: Rosetta, 2002.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de la ciencias humanas*. Trad. Elsa C. Frost. México: Siglo XXI, 2010.
- . “What Is Enlightenment?” *The Foucault Reader*. Ed. Paul Rabinow. Trad. Catherine Porter. Nueva York: Pantheon Books, 1984. 32-50.
- Fraser, G. S. *Metre, Rhyme and Free Verse*. Londres: Methuen & Co., 1977.
- “Free Verse Has Own Form”. *The Science News-Letter* 6.197 (enero, 17 1925): 7.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton UP, 1957.
- Fuller, Margaret. *The Great Lawsuit. The Norton Anthology of American Literature*. Vol. B 1820-1865. 8a ed. Ed. Baym et al. Nueva York: W. W. Norton, 2012. 743-777.
- Greenblatt, Stephen. *A Greenblatt Reader*. Ed. Michael Payne. Malden: Blackwell, 2005.
- Habegger, Alfred. *My Wars Are Laid Away in Books. The Life of Emily Dickinson*. Nueva York, Random House, 2001. (Kindle)
- Hartman, Charles O. *Free Verse: An Essay on Prosody*. Evanston: Northwestern UP, 1980.
- Heginbotham, Eleanor Elson. “Reading Dickinson in Her Context: The Fascicles”. *A Companion to Emily Dickinson*. Ed. M. N. Smith y M. Loeffelholz. Malden: Blackwell, 2008. 288-308.
- Henderson, Alice Corbin. “Poetic Prose and *Vers Libre*”. *Poetry* 2.2 (mayo, 1913): 70-72.
- Hobsbaum, Philip. *Metre, Rhythm and Verse Form*. Londres: Routledge, 1996.
- Holub, Robert. “Modernism, Modernity, Modernisation”. *The Cambridge History of Literary*

- Criticism*, vol. 9. Ed. Christa Knellwolf y Christopher Norris. Cambridge: Cambridge UP, 2008.
- Hogue, Cynthia. “‘The Plucked String’: Emily Dickinson, Marianne Moore and the Poetics of Select Defects”. *The Emily Dickinson Journal* 7.1 (primavera 1998): 89-109.
- Howe, Susan. *My Emily Dickinson*. Nueva York: New Directions, 2007 (© 1985). (Kindle)
- . “These Flames and Generosities of the Heart. Emily Dickinson and the Illogic of Sumptuary Values” (1993). *The Center for Programs in Contemporary Writing*. U of Pennsylvania. <<http://writing.upenn.edu/library/Howe/>> julio de 2013.
- Jakobson, Roman. “Linguistics and Poetics”. *Selected Writings. Poetry of Grammar and Grammar of Poetry Vol. III*. La Haya: De Gruyter Mouton, 1981. 18-51.
- Jameson, Fredric. *A Singular Modernity. Essay on the Ontology of the Present*. Londres: Verso, 2002.
- . *Marxism and Form. Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*. Princeton: Princeton UP, 1974.
- Jancovich, Mark. “The Southern New Critics” en *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. 7. Ed. A. Walton Litz, L. Menand, y L. Rainey. Cambridge: Cambridge UP, 2000. 200-218.
- Jarrell, Randall. “The End of the Line”. *Poetry in Theory. An Anthology 1900-2000*. Ed. Jon Cook. Malden: Blackwell, 2004. 268-274.
- Johnson, Samuel. De *Lives of Poets. The Abraham Cowley Text and Image Archive*. Dir. Daniel Kinney. Electronic Text Center, U of Virginia, octubre 2007. <<http://cowley.lib.virginia.edu/>> 18 de enero de 2016
- Jones, Llewellyn. “Free Verse and Its Propaganda”. *The Sewanee Review* 28.3 (Jul. 1920): 384-395.
- Kirby-Smith. *The Origins of Free Verse*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1996.
- Kirk, Connie Ann. “Climates of the Creative Process: Dickinson’s Epistolary Journal”. *A Companion to Emily Dickinson*. Ed. M. N. Smith y M. Loeffelholz. Malden: Blackwell, 2008. 334-347.
- Koehler, Stanley. “William Carlos Williams, The Art of Poetry No. 6” (Entrevista). *The Paris Review* 32 (verano-otoño 1964). Web.<<http://www.theparisreview.org/interviews/4486/the-art-of-poetry-no-6-william-carlos-williams>>
- Lake, Paul. “Disorderly Orders: Free Verse, Chaos, and the Tradition”. *Southern Review* 34.1. (septiembre, 1998): 780-803.
- Landa, Josu. “Aproximación al verso libre en español”. *Tres Formas. Romance, octava real y verso libre*. México: Arlequín, LunArena, Casa del Poeta, 2005. 93-126.
- Lauter, Paul. “Introduction”. *A Companion to American Literature and Culture*. Ed. P. Lauter. Malden: Blackwell, 2010. 1-5.
- Lawrence, D. H. “Preface to the American Edition of *New Poems*”. *Poetry in Theory. An Anthology 1900-2000*. Ed. Jon Cook. Malden: Blackwell, 2004. 106-110.
- Leavis, F. R. “Poetry and the Modern World”. *Poetry in Theory. An Anthology 1900-2000*. Ed. Jon Cook. Malden: Blackwell, 2004. 193-198.
- Leiter, Sharon. *Critical Companion to Emily Dickinson: A Literary Reference to Her Life and Work*. Nueva York: Facts on File, 2007.
- Lemardeley, Marie-Christine. “‘Gists and Piths’. The Free-Verse Revolution in Contemporary American Poetry”. *A Companion to Poetic Genre*. Ed. Erik Martiny. Malden: Blackwell, 2012. 306-317.
- Loeffelholz, Mary. *The Value of Emily Dickinson*. Cambridge: Cambridge UP, 2016. (Kindle)

- Longenbach, James. *The Art of the Poetic Line*. Minnesota: Graywolf Press, 2007.
- Longino (Pseudo-Longino). *De lo sublime*. Trad. Eduardo Molina C. y Pablo Oyarzun R. Santiago: Metales Pesados, 2007.
- Lowell, Amy. "Some Musical Analogies in Modern Poetry". *Musical Quarterly* 6.1 (enero 1920): 127-157.
- Loy, Mina. "Modern Poetry". *Poetry in Theory. An Anthology 1900-2000*. Ed. Jon Cook. Malden: Blackwell, 2004. 132-134.
- Lukács, Georg. *The Theory of the Novel. A Historico-Philosophical Essay on the Forms of Great Epic Literature*. Trad. Anna Bostock. Londres: The Merlin Press, 1988.
- Madan, Martin, ed. *A New and Literal Translation of Juvenal and Persius*. 2 vols. Trad. M. Madan. Londres: T. Tegg, 1829.
- Manson, Michael L. "'Thews of Hymn': Dickinson's Metrical Grammar". *A Companion to Emily Dickinson*. Ed. Martha Nell Smith y Mary Loeffelholz. Malden: Blackwell, 2008. 368-390.
- Martin, Wendy. *The Cambridge Introduction to Emily Dickinson*. Cambridge: Cambridge UP, 2007.
- Mellor, Anne K. *English Romantic Irony*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1980.
- Messmer, Marietta. "Dickinson's Critical Reception". *The Emily Dickinson Handbook*. Ed. Gudrun Grabher, Roland Hagenbüchle y Cristanne Miller. Amherst: U of Massachusetts P, 1998. 299-322.
- Miller, Cristanne. "Introduction". *Emily Dickinson's Poems, As She Preserved Them*. Ed. C. Miller. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard UP, 2016. 1-22.
- "Hymn, the 'Ballad Wild,' and Free Verse". *Reading in Time. Emily Dickinson in the Nineteenth Century*. Amherst: U of Massachusetts P, 2012. 49-81.
- "Dickinson's Structured Rhythms". *A Companion to Emily Dickinson*. Ed. M. N. Smith y M. Loeffelholz. Malden: Blackwell, 2008. 391-414.
- Mitchell, Domhnall. "Revising the Script: Emily Dickinson's Manuscripts" (1998). *Bloom's Modern Critical Views: Emily Dickinson, New Edition*. Ed. e Intro. H. Bloom. Nueva York: Infobase Publishing, 2008. 69-97.
- Mitchell, W. J. T. "Romanticism and the Life of Things". *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: U of Chicago P, 2005.
- Molyneaux, Maxine. *Movimientos de mujeres en América Latina. Estudio teórico comparado*. Trad. Jaqueline Cruz. Madrid: Cátedra. 2003.
- Moore, Marianne. "Idiosyncrasy and Technique". *Modern Poetics*. Ed. James Scully. Nueva York: McGraw-Hill, 1965. 105-118.
- Morse, Jonathan. "Bibliographical Essay". *A Historical Guide to Emily Dickinson*. Ed. Vivian R. Pollack. Oxford: Oxford U P, 2004. 255-283.
- Nicholls, Peters. "The Poetics of Modernism". *The Cambridge Companion to Modernist Poetry*. Ed. Alex Davis y Lee M. Jenkins. Cambridge: Cambridge UP, 2007. 51-67.
- O'Brien, Susie e Imre Szeman. *Popular Culture: A User's Guide*. Toronto: Nelson, 2009.
- Olson, Charles. "Projective Verse". *Poetry Foundation*. Ed. Catherine Halley. The Poetry Foundation, Chicago. 13 octubre, 2009. <<http://www.poetryfoundation.org/learning/poetics-essay/237880>> marzo, 2016.
- Pinsky, Robert. "Blank Verse and Free Verse". *The Sounds of Poetry*. Nueva York: Farrar, Strauss, and Giroux, 1998.
- Poe, Edgar Allan. "The Philosophy of Composition". *The Norton Anthology of American Literature*. Vol. B 1820-1865. 8a ed. Ed. N. Baym et al. Nueva York: W. W. Norton, 2012. 719-727.

- Pound, Ezra. "A Retrospect". *Modern Poetics*. Ed. James Scully. Nueva York: McGraw-Hill, 1965. 31-43.
- "The Tradition" (Editorial Comment). *Poetry: A Magazine of Verse*, III.3 (diciembre, 1913): 136-140.
- Pugh, Christina. "Ghosts of Meter: Dickinson, After Long Silence". *The Emily Dickinson Journal* 16.2 (otoño 2007): 1-24.
- Radical Scatters. Emily Dickinson's Late Fragments and Related Texts, 1870-1886*. Ed. Marta L. Werner. U of Michigan, 1999-2007; U of Nebraska-Lincoln, 2007-2010. <<http://radicalscatters.unl.edu/>> 7 de noviembre de 2016.
- Ransom, John Crowe. "Criticism, Inc." *The Virginia Quarterly Review* vol. 13, núm. 4 (otoño 1937). <http://www.vqronline.org/essay/criticism-inc-0>
- Rodier, Katharine. "'What Is Inspiration?': Emily Dickinson, T.W. Higginson, and Maria White Lowell". *The Emily Dickinson Journal* 4.2 (otoño 1995): 20-43.
- Rooney, Caroline. *Decolonising Gender. Literature and a Poetics of the Real*. Londres: Routledge, 2007. (Serie: Postcolonial Literatures)
- Satelmajer, Ingrid. 'Fracturing a Master Narrative, Reconstructing "Sister Sue"'. *A Companion to Emily Dickinson*. Ed. M. N. Smith y M. Loeffelholz. Malden: Blackwell, 2008. 37-55.
- Sewall, Richard B. *The Life of Emily Dickinson*, 2 vols. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1974.
- Scofield, Martin. *T. S. Eliot: The Poems*. Cambridge: Cambridge UP, 1988.
- Scott, Clive. "Vers libre". *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Ed. Alex Preminger y T. V. F. Brogan. Princeton UP, 1993. 1344-1345.
- Slessarev, Alexandra. "Fragment". *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. 4a ed. Ed. R. Greene. Princeton UP, 2012. (Kindle)
- Stevens, Wallace. "The Noble Rider and the Sound of Words". *The Necessary Angel. Essays on Reality and the Imagination*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1951. 1-36.
- Stonum, Gary Lee. "Dickinson's Literary Background." *The Emily Dickinson Handbook*. Ed. Gudrun Grabher, Roland Hagenbüchle y Cristanne Miller. Amherst: U of Massachusetts P, 1998. 44-60.
- Tartakovsky, Roy. "Introduction". *Style* (Special Issue "Free Verse Rhythms") 49.1 (2015): 1-7.
- Tate, Allen. "Emily Dickinson". *American Literary Essays*. Ed. Lewis Gaston Leary. Nueva York: Crowell, 1960. 117-126.
- Thiebaut, Carlos. "La mal llamada posmodernidad (o las contradanzas de lo moderno)". *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* vol. II. Ed. Valeriano Bozal. Madrid: Visor, 1999 (La Balsa de la Medusa 81). 377-393.
- Thomas, Shannon L. "'What News must think when pondering': Emily Dickinson, the *Springfield Daily Republican*, and the Poetics of Mass Communication". *The Emily Dickinson Journal* 19.1 (2010): 60-79.
- Thoreau, Henry David. *Walden, or Life in the Woods. The Norton Anthology of American Literature*. Vol. B 1820-1865. 8a ed. Ed. N. Baym et al. Nueva York: W. W. Norton, 2012. 980-1155.
- Touraine, Alain. "Las luces de la razón". *Crítica de la modernidad*. Trad. Alberto Luis Bixio. México: FCE, 2000. 17-38.
- Trachtenberg, Alan. "Walt Whitman: Precipitant of the Modern". *The Cambridge Companion to Walt Whitman*. Ed. Ezra Greenspan. Cambridge: Cambridge UP, 1995. 194-207.
- Utrera Torremocha, M. Victoria. *Estructura y teoría del verso libre*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010.

- Vendler, Helen. *Dickinson. Selected Poems and Commentaries*. Cambridge, Mass.: The Belknap Press, 2010.
- Viñas Piquer, David. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel, 2008.
- Weinberger, Eliot. "Preface" en Howe, Susan. *My Emily Dickinson*. Nueva York: New Directions, 2007 (© 1985). (Kindle)
- Weiner, Joshua. "'Zero to the Bone': Thelonious Monk, Emily Dickinson, and the Rhythms of Modernism." *A Companion to Emily Dickinson*. Ed. M. N. Smith y M. Loeffelholz. Malden: Blackwell, 2008. 490-495.
- Wellmer, Albrecht. *Líneas de fuga de la modernidad*. Ed. e intro. Gustavo Leyva. Trad. Peter Storandt Diller. Buenos Aires: CFE / UAM, 2013.
- Wesling, Donald. *The Scissors of Meter. Grammetrics and Reading*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1996.
- . "Thoroughly Modern Measures: *American Free Verse; The Modern Revolution In Poetry*". *Boundary 2* 3.2 (invierno, 1975): 455-471.
- Wesling, Donald y Enikő Bollobás. "Free Verse". *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Ed. Alex Preminger y T. V. F. Brogan. Princeton UP, 1993. 425-427.
- Whitman, Walt. *Democratic Vistas*. En *The Walt Whitman Archive*. Ed. Ed Folsom y Kenneth M. Price. U of Nebraska–Lincoln, 2007 <<http://whitmanarchive.org/>> julio de 2013.
- . *Leaves of Grass*, ediciones de 1885 y 1891-1892. *The Walt Whitman Archive*. Ed. Kenneth M. Price y Ed Folsom. U of Nebraska–Lincoln, 2007 <<http://whitmanarchive.org/>>
- . "Letter to Ralph Waldo Emerson" en *The Norton Anthology of American Literature*. Vol. B, 1820-1865. 8a ed. Ed. N. Baym et al. Nueva York: W. W. Norton, 2012. 1409-1416.
- Wilde, Oscar. "The Decay of Lying". *The Complete Works of Oscar Wilde*. Nueva York: Harper & Row, 1989. 970-992.
- Williams, William Carlos. "A New Measure (From a letter written to Richard Eberhart, May 23, 1954)" en *Modern Poetics*. Ed. James Scully. Nueva York: McGraw-Hill, 1965. 71-72.
- . "The Poem as a Field of Action". *Poetry Foundation*. Ed. Catherine Halley. The Poetry Foundation, Chicago. 13 octubre, 2009.
<<http://www.poetryfoundation.org/learning/essay/237854?page=1>> julio 2013.
- . "Free Verse", *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Ed. Alex Preminger, Frank J. Warnke, O. B. Hardison Jr. Princeton: Princeton UP, 1965.
- Wolfson, Susan J. "Form" en *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. 4a ed. Ed. R. Greene. Princeton UP, 2012. (Kindle)
- Wordsworth, William. Preface to *Lyrical Ballads* y "Ode: Intimations of Immortality". *The Norton Anthology of English Literature*, vol 2. Ed. M. H. Abrams. Nueva York: Norton, 1993, 6a ed. 141-152, 187-193.