

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

***LIVING ON BORROWED TIME: REPRESENTACIÓN DE LA MUERTE
MEDIANTE ALEGORÍA MODERNA EN “EVENT HORIZON”, DE CLIVE***

JAMES

TESINA QUE PRESENTA

MOISÉS EDUARDO MASSUTTIER MENDOZA

PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS

(LETRAS INGLESAS)

ASESOR:

MTRO. DAVID PRUNEDA SENTÍES

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

A Ayi, a Luis Arceo.
A Bastián.

A María de los Ángeles Azuela

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, por el amor y la paciencia.

A Balkis, mis tías Tere, Paty y mi tío Carlos. A mi tía Elena.

Sin Kia e Isela ninguna de estas páginas hubiera sido posible. Éste fue un esfuerzo de los tres. Gracias por la paciencia, el tiempo y el cariño. Las quiero.

A todos mis amigos: Denisse, Abril, Citlali, Juan, Susana, Wandra, Ana, Karina, Marcos, Omar, Jorge Zárate, Jorge Sánchez (gracias por el cine y los libros y las pláticas), Karla, Alison, Frances, Noemí, Elizabeth Hernández, Cristian, Elizabeth López...

A todos mis exalumnos de la ENTS-UNAM.

A David, mi asesor, y a mis sinodales: Irene, Nair, Julieta y Gabriel, por las ideas, la confianza, la paciencia y la libertad.

Old men forget, and there may be other people whom I have omitted to thank. To them I can only offer apologies. --Anthony Storr

Do not go gentle into that good night
Old age should burn and rave at close of day
Rage, rage against the dying of the light.

Dylan Thomas

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1. <i>Writing Eternity</i> : la construcción retórica de “Event Horizon”	7
1.1 Análisis retórico-gramatical: interacción de figuras de dicción y de pensamiento	9
CAPÍTULO 2. <i>Restored by my Decline</i> : la poesía como vida después de la vida	21
CONCLUSIÓN	47
ANEXO.....	52
Event Horizon	52
Japanese Maple	53
Aubade	54
BIBLIOGRAFÍA.....	56

INTRODUCCIÓN

Al responder la pregunta: “What makes poetry achieve what you wouldn’t have in another form?”, el poeta y dramaturgo inglés Lemn Sissay declara:

I believe that we actually think in poetry. And when we speak, because we can’t speak in poetry, we speak in inadequate sentences.¹ The images we have in our minds, you know, which are descriptions of what happened, are intrinsically poetic. Our thoughts are not necessarily connected in such a linear way as that which prose often depicts. I also feel a great need to document my time inside more abstract images. I find poetry speaks to the heart and speaks of the heart and is more immediate to see my world and the world around me. I found poetry to be more representative than any other form.
(citado en Hampapura)

La declaración de Sissay implica la naturaleza poética inherente en las imágenes mentales, a menudo abstractas, que se fundan en la experiencia y que dan forma al pensamiento; y la manera en que el lenguaje referencial² suele resultar insuficiente para representarlas. Según Sissay, la poesía es la forma necesaria para aprehender de manera inmediata dichas imágenes mentales, de modo que quien escribe pueda comprender cómo éstas poseen significado y cómo expresan la forma en que el poeta experimenta el mundo y su entorno; al mismo tiempo que quien lee pueda comprender lo que refiere el poeta, al hallar su propia experiencia en las palabras de éste. David Constantine afirma: “Poetry is common; the stuff of poetry is

¹ De acuerdo con Karen Simecek, el filósofo C.S. Peirce afirma que las palabras carecen absolutamente de significado y que es la interpretación la que se los confiere (Simecek). Esto parece una reinterpretación de la arbitrariedad de signo lingüístico de Saussure. El *Curso de lingüística general* afirma que no existe una relación necesaria entre el significado (concepto) y el significante (“imagen acústica” o palabra) (*Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* 1304).

² Helena Beristáin explica que la función referencial del lenguaje es aquella que tiene como objeto “la realidad extralingüística”, y tiene como una de sus características principales la univocidad, esto es, según Beristáin “el desarrollo de una sola línea de significación” (*Análisis* 25).

common... Poetry comes from what we as human beings have in common” (citado en Simecek). Así, el poeta es, por principio de cuentas, un ser humano que experimenta su entorno y su percepción de éste es la materia prima que convertirá en poesía. Esta forma de materializar la experiencia se completa cuando el lector se da cuenta de que alguien, en algún lugar y en algún tiempo casi siempre distintos al suyo, ha tenido la misma sensación y además la ha puesto en palabras. Así, la poesía se transforma en experiencia para el lector, a partir de la experiencia del poeta. Un poema es el punto de encuentro entre el lector y el poeta como seres humanos que, aunque han vivido experiencias diferentes en tiempos y lugares distintos, coinciden al final en el hecho de sentir. La habilidad de uno para poner en palabras no sólo su experiencia, sino también su interpretación de ella, le da al otro el poder de identificar esto en su propia experiencia y con ello, la posibilidad de entender un poco mejor su propia vida.

La presente tesina toma como objeto de estudio el poema “Event Horizon”, de Clive James, contenido en *Sentenced to Life*, su último poemario. James escribió *Sentenced to Life* después de su primer diagnóstico terminal en 2010, que no le auguraba un porvenir más allá del otoño de 2013; sin embargo, llegada la fecha, James se sorprendió aún con vida y en 2015 le declaró a *The Financial Times*, no sin cierta vergüenza: “Most of my poems lately tend to be about my demise, but the tone is changing as I realise there’s a problem. I’m still here” (Daniel). Aunque James escribe *Sentenced to Life* a manera de despedida, a lo largo de la obra se percibe una variedad de tonos como el humor, el pesimismo, la reflexión y la resignación. Kate Kellaway concuerda con Sissay al afirmar sobre *Sentenced to Life*: “Many of these poems are an appeal to the heart”, y más adelante: “The vulnerability is new and brave. But the question about any performance is whether it rings true”. La sinceridad con la que James escribe lo despoja de su investidura de poeta, para compartir la experiencia humana de la

muerte con su lector, y así torna la vulnerabilidad en fortaleza y dignidad. *Sentenced to Life* es una mirada simple, inteligente y polifacética hacia la oscuridad de lo desconocido.

James sabe que sus días están contados, en entrevista con *The Financial Times* confiesa: “I feel like I’m always living on borrowed time”, y en octubre del mismo año escribe para *The Guardian*: “When my leukemia came out of remission earlier this year, it might have spelled curtains, but a new drug... was ready to use. Months later, it’s holding back the lurgy, leaving me stuck with the embarrassment of still being alive” (James, “Months Later”). El matiz irónico de las declaraciones anteriores parece denotar el sentir de James con respecto a su situación: una de espera, de incertidumbre, de no estar muerto aún, pero tampoco poder decir que está vivo, tal vez sea por eso que en su columna dice sentirse atascado en ese tiempo prestado entre la vida y la muerte y posiblemente la poesía sea el único medio que le permite expresar su sentir de la manera más fiel posible.

Si bien, como he dicho, a lo largo del poemario es posible leer una variedad de actitudes distintas ante la muerte, “Event Horizon” me parece un caso especial, tanto desde la perspectiva formal, como de la semántica, el contenido. En esta tesina expongo la posibilidad de que “Event Horizon” represente la zona liminar entre la vida y la muerte en donde James se encuentra varado. Numerosas lecturas del poema me han llevado a pensar que éste es una alegoría. Es en este punto donde comienza la problematización: por un lado, me interesa hacer hincapié en lo que Jeremy Tambling llama “alegoría moderna”. Basado en Paul de Man y Walter Benjamin, Tambling afirma que ésta “creates *difference* and something new, because instead of asserting similarity there is a taking away of meaning, which may be at the heart of what allegory is: a way of concealing meaning, removing familiar meanings” (Tambling 164). La alegoría moderna, al crear diferencia, no constituye una unidad, sino que tiende a fragmentar. Por otro lado, quiero hacer notar que la fragmentación, el conflicto de poderes y

la diseminación, entre otras, son recursos que Clive James utiliza para describir su experiencia conflictiva entre la vida y la muerte. De esta manera, el poema brinda al lector una experiencia cercana a los últimos momentos de vida y le provee una variedad de actitudes a asumir ante tales momentos.

El primer capítulo de esta tesina establece como punto de partida un análisis gramatical y retórico de “Event Horizon”. Aquí destaco todos sus componentes formales: el uso de preposiciones y verbos, el encabalgamiento, el patrón de rima, la epífora, el pentámetro en que los versos están escritos, etcétera. Propongo que los elementos anteriores interactúan para dar paso a figuras de pensamiento, en una suerte de doble articulación, que propicia múltiples lecturas. Si bien esta característica suele ser común en la poesía, lo que yo propongo es que esta propiedad es explotada en “Event Horizon” para denotar un conflicto que desarrollo más adelante. Para sacar a la luz esta multiplicidad, utilizo “The Reading Process”, de Wolfgang Iser. Considero importante su inclusión en esta investigación, ya que desde el principio de su obra, Iser plantea una ambigüedad entre lector y autor en el proceso de lectura, al considerarlo bipolar: por un lado, se encuentra lo que él llama la parte artística, que corre a cargo del autor al crear el texto, y, por otro lado, la parte estética, de la que se encarga el lector al leer el texto y hallar en él los cabos que debe atar, descubriendo así la naturaleza dinámica del texto literario, la cual se compone de numerosas lecturas que arrojan diferentes elementos a considerar en el proceso interpretativo. En este mismo sentido, es de utilidad “On a Second Reading”, del mismo Clive James. En este ensayo de *Poetry Notebook*, James discute la manera en que un poema va cambiando en función de las lecturas que se hacen de él, y cómo cada una de éstas aporta elementos distintos que enriquecen el proceso interpretativo. Asimismo, resulta importante “Rhythm and Repetition”, de Jonathan Culler, el cual es de utilidad para abordar el ritmo en “Event Horizon” y con esto plantear uno de los ejes de esta

investigación: los conflictos entre la vida y la muerte, así como la presencia y la ausencia que permean el poema.

Todas las dicotomías que el primer capítulo plantea sirven como punto de partida para el segundo capítulo, pues me permiten introducir la naturaleza alegórica del poema. Utilizo la teoría “*Obbligato Effect*”, de Peter Schwenger, para discutir la relevancia de tales conflictos en el proceso interpretativo, ya que según Schwenger, todos y cada uno de los estímulos que la lectura de un texto provoque serán relevantes en mayor o menor medida para su interpretación como una unidad. Así, cada uno de estos conflictos otorga diferentes matices al poema, y estos lo llevan potencialmente por distintos caminos interpretativos. Schwenger, a diferencia de Iser, considera que en el proceso interpretativo intervienen elementos contextuales y no sólo textuales, ampliando así las posibilidades de interpretación. Todo esto otorga al lector mayor libertad interpretativa y hace del texto literario un sinfín de posibilidades. También echo mano de “*The Breaking of the Form*”, de Harold Bloom, en donde el autor plantea que, si bien el aspecto formal de un poema es el punto de partida que posee el lector, la interpretación de dicho poema debe trascender su forma y constituir una unidad más grande que aquello que se aprecia en el papel a simple vista.

Considero que lo que Bloom llama “*the breaking of the form*” se encuentra ligado con la alegoría moderna, dado que en ambas las lecturas subyacentes fragmentan la forma en pos de un producto interpretativo más grande. Para argumentar lo anterior, es de utilidad la perspectiva que Angus Fletcher tiene sobre la alegoría, a la que considera como un conflicto de autoridades que lleva a una disyunción de significados, por lo que exige una doble actitud por parte del lector, una separación de sí mismo, con el fin de atender los dos o más planos o capas que conforman la alegoría. Sin embargo, todas estas separaciones, dicotomías y polos opuestos parecen aún funcionar, como propone Schwenger, dentro del campo de la

interpretación. Entonces, ¿realmente hay fragmentación? Y, de ser así, ¿es posible que ésta tienda a la unidad?

Para responder a estas preguntas echaré mano de la “Teoría de la red de actores” (por sus siglas en inglés ANT), de Bruno Latour, quien propone que la fuerza, en este caso semántica del poema, no proviene de la unidad o de la concentración, sino de la diseminación y de la fragmentación, de la unión fuerte entre elementos más débiles. La ANT no representa jerarquizaciones, sino que pone todos los elementos que conforman un proceso al mismo nivel, otorgándoles a todos la misma importancia. Sólo así éste podrá ubicarse en, y sobre todo, comprender la posición de conflicto desde donde probablemente James escribe no sólo “Event Horizon”, sino *Sentenced to Life*, y tal vez la experiencia de leer “Event Horizon” brinde al lector aunque sea una emulación de la experiencia ante la muerte, pues es él quien decidirá qué actitud tomar cuando llegue el momento. Así, esta tesina establecerá un nexo entre la representación de la muerte mediante la alegoría moderna en “Event Horizon” y la percepción del fenómeno de la muerte que el lector percibe a partir de su lectura del poema.

CAPÍTULO 1. *Writing Eternity*: la construcción retórica de “Event Horizon”

La poesía constituye una forma distinta de concebir la cotidianidad, al hacer hincapié en aquellos fenómenos que en el día a día los seres humanos damos por sentados. Dicho efecto halla su origen en la retórica. Afirma Helena Beristáin que la retórica es el “[a]rte de extraer, especulativamente, de cualquier asunto cotidiano de opinión, una construcción de carácter suasorio relacionada con la justicia de una causa, con la cohesión deseable de los miembros de una comunidad y con lo relativo a su destino futuro” (*Diccionario* 426). Lo anterior resulta pertinente para el presente estudio, porque sienta las bases sobre las que éste se apoya. El elemento especulativo me parece imprescindible, dado que es a partir de éste que el lector de poesía aislará patrones que producen un efecto en él a partir de su lectura; estos patrones son conocidos como figuras retóricas, que J.A. Cuddon define como: “an artful arrangement of words to achieve a particular emphasis or effect” (606). Así, el poeta delinea retóricamente la cotidianidad para ofrecer una perspectiva diferente.

El ensamble retórico de “Event Horizon”, de Clive James, comienza con el uso de figuras de dicción como rima, encabalgamiento, epífora, entre otras; éstas a su vez darán paso a figuras de pensamiento como metáfora, sinécdoque, oxímoron y, finalmente, la alegoría. De acuerdo con Beristáin, el lenguaje poético “presenta una estructura superelaborada, sobretrabajada... que resulta de la densa trabazón de múltiples relaciones sintagmáticas y paradigmáticas”³. De este modo, las figuras correspondientes a los distintos niveles

³ Por un lado, las relaciones sintagmáticas, según Saussure, son aquéllas que contraen las palabras en la cadena discursiva. Según el autor, estas relaciones se fundan en el carácter lineal de la lengua, para que éstas sean posibles, es necesario que los dos o más términos entre los cuales se dan las relaciones estén presentes (*in praesentia*), ya sea oralmente o por escrito. Por otro lado, las relaciones paradigmáticas se dan fuera del discurso para asociarse en la memoria “y así forman grupos dentro de los cuales reinan relaciones muy diversas” gracias

[lingüísticos]⁴ se acumulan en el mismo segmento de discurso y suman sus significados –en forma de contraste, de énfasis, de insistencia, de gradación, de atenuación, de juego simétrico-asimétrico, etcétera” (*Análisis* 33-34). Estas interpretaciones coexisten dentro del poema al superponer sus significados individuales, de manera que al leer el poema repetidamente, todos llegarán a ser perceptibles de manera simultánea.

De utilidad para el presente capítulo son, principalmente: “The Reading Process: A Phenomenological Approach”, de Wolfgang Iser; “Rhythm and Repetition” y “On a Second Reading”, de James, ya que ambos autores convergen en la noción de segunda lectura⁵. Ambos consideran que es en ella, después de la primera impresión (James), en donde las características familiares al lector se contemplan desde una nueva perspectiva para enriquecer o corregir su percepción (Iser); el lector descubre los distintos caminos que el texto le ofrece para configurar su lectura. Esto resulta de vital importancia para abordar el potencial semántico del texto y la labor interpretativa del lector en conjunto, para lo cual también echo mano de “Rhythm and Repetition”, de Jonathan Culler, el cual abona a mi argumento desde la perspectiva estructural, al abordar la rima, el metro y el ritmo.

a las cuales proliferan en la mente palabras asociadas unas a otras (33). La sinonimia, por ejemplo, es posible gracias a las relaciones paradigmáticas.

⁴ Beristáin los define como “Los planos paralelos que al superponerse lo estructuran: el fónico-fonológico (sonidos y fonemas); morfosintáctico (de las palabras y las frases); léxico-semántico (relativo a la connotación o al segundo sentido, o sentido figurado de las expresiones)” (*Análisis* 34).

⁵ Dado que la lectura es un proceso, me parece pertinente considerar la “segunda lectura” como el conjunto de lecturas subsecuentes, posteriores a la primera, en las que el lector va encontrando nuevos elementos en el poema, que le permiten contemplar nuevas y diferentes alternativas de interpretación.

1.1 Análisis retórico-gramatical: interacción de figuras de dicción y de pensamiento

Para Iser, el proceso de lectura consta de dos partes: la artística y la estética. La parte artística corre a cargo del autor. Ésta establece las pautas que el lector debe de seguir para dar secuencia al texto. En la parte estética es el lector quien une los puntos para dar sentido a la lectura. Así, a decir de Iser, es cómo el lector descubre paulatinamente la segunda lectura y las diversas configuraciones del texto (285). Clive James menciona esta noción en un ensayo titulado “On a Second Reading”, en que el poeta arguye que, aunque la primera lectura sienta las bases emocionales del gusto por un poema, y es en ella donde la fuerza poética se hace presente (*Notebook* xiv), durante la segunda lectura el lector aborda su texto ya sin el encanto⁶ de la primera y esto le permite apreciar nuevas cualidades textuales e interpretativas: “On a second reading of a poem that has wowed us, we might grow even more interested, but we start to sober up” (49). Iser, por su parte, afirma: “On a second reading familiar occurrences now tend to appear in a new light and seem to be at times corrected, at times enriched” (285). Ambos autores coinciden en el carácter clarificador de la segunda lectura.

La segunda lectura revela algunas de las características formales que componen el texto. “Event Horizon” nos permite identificar los elementos principales cuya relación da sustento al poema: las figuras de dicción son las que se aprecian de manera textual y afectan la sintaxis de los versos. El lector observa a golpe de vista la epífora (“nowhere”) que cierra cada estrofa, el patrón de rima A-B-A-B-C-C y el encabalgamiento. La relación entre dichos elementos abre paso a las figuras de pensamiento que afectan el significado de las palabras o

⁶ Leído de manera estricta, lo dicho por James podría resultar un tanto arbitrario. Considero que el encanto que produce la primera lectura de un poema en realidad no desaparece, sólo se transforma en la curiosidad que lleva al lector a descubrir elementos nuevos en cada lectura, los cuales hacen posibles distintas lecturas de la misma obra.

la relación entre los versos. Ejemplos en “Event Horizon” son la metáfora, el oxímoron entre luz y oscuridad, que en lecturas posteriores toma forma tangible en la mera materialidad de la hoja blanca que sirve como fondo al color negro del texto, y la sensación de descenso producida por el encabalgamiento durante la lectura. En la cita siguiente, por ejemplo, es posible apreciar términos como *blaze*, que el *Oxford English Dictionary* define como: “A very bright display of light or colour”; o *grandeur*: “splendour and impresiveness”, que contrastan con los primeros versos de la estrofa, en donde se aprecian adjetivos como *insane* o preposiciones como *down* que indica descenso:

What, is it worth, then, this insane last phase
When everything about you goes downhill?
This much: you get to see the cosmos blaze
And feel its grandeur, even against your will,
As it reminds you, just by being there,
That it is here we live or else nowhere. (vv. 31-36)

De esta manera conviven en una sola estrofa términos que sugieren descenso y oscuridad, en contraposición con aquellos que sugieren más luminosidad.

Tales rasgos se reproducen a lo largo del poema y son resultado del efecto acumulativo de las figuras de dicción para articularse en figuras de pensamiento y así estimular una interpretación asociada con la muerte. La convergencia de todos estos rasgos le otorga al poema una naturaleza mística, como si al repetir “nowhere” en cada verso, creara el vacío del que habla. Northrop Frye afirma: “The rhetoric of charm is dissociative and incantatory: it sets up a pattern of sound so complex that the ordinary processes of response are short-circuited. Refrain, rhyme, alliteration, assonance, pun, antithesis: every repetitive device known to rhetoric is called into play” (citado en Culler 139). Desde luego, lecturas posteriores

revelarán nuevas relaciones entre los elementos textuales del poema, y así la interpretación se modificará en función de ellas.

Las figuras de dicción se encuentran presentes en el poema de manera textual y son la base de su posterior desarrollo retórico; la presencia de tales figuras pone de manifiesto algunas características imperceptibles durante la primera lectura. El caso de la rima en “Event Horizon” me interesa porque presenta una paradoja entre lo que he denominado rima visual⁷ y rima sonora. Jean-Luc Nancy afirma: “Sound arrives as an event... while the visual is there before and after” (citado en Culler 137). El lector advertirá el patrón de rima al observar el poema; sin embargo, al momento de la lectura en voz alta no es posible distinguir en dónde termina un verso y comienza el otro, lo que anula la rima, aunque visualmente siga presente. Esto se debe al encabalgamiento, una figura de dicción que une los versos mediante la manipulación de la puntuación, de manera que la lectura del poema no siempre obedece a su versificación, sino a una lectura fluida más semejante a la oralidad⁸. La *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* lo define como: “The continuation of syntactic unit from one line to the next, without a major juncture or pause” (435). En otras palabras, la pausa al final de los versos no coincide con la pausa indicada por la puntuación, por lo cual, aunque la rima esté gráficamente presente, no es posible percibirla fonéticamente. Según Clive Scott: “The reading of verse is most properly described as a dialogue between a reading self and a

⁷ La llamo rima visual porque es posible apreciarla a simple vista en el poema escrito, a diferencia de lo que denomino “rima sonora”, que no es posible gracias al encabalgamiento. No se confunda con el inglés *eye rhyme*, que son dos palabras ortográficamente parecidas al final de dos versos, pero fonéticamente diferentes; por ejemplo, *Rough/Bough*.

⁸ La oralidad en tanto la cadena discursiva se percibe como una continuidad lineal, cuya representación gráfica podría parecerse a la de la prosa. La *Encyclopedia* afirma: “if verses are enjambed routinely, readers may perceive the text as something like prose (435), a diferencia de la poesía que generalmente se encuentra dividida en versos, cuyo final suele implicar una pausa que da paso al siguiente.

listening self, where the listener speaks” (citado en Culler 138). Un dialogo entre dos partes que se torna conflictivo, en que una parte oculta a la otra.

Ambas rimas, la visual y la sonora, coexisten de manera conflictiva, estrofa a estrofa, a lo largo del poema. Este fenómeno puede entenderse como una paradoja, pues implica la coexistencia conflictiva⁹ del carácter tangible de la rima visual (que se puede aprehender con el sentido de la vista) a pesar de su imposibilidad sonora. Nótese que en la primera estrofa el patrón de rima alternado A-B-A-B-C-C y la disposición de la puntuación no siempre coincide con la versificación:

For years we fooled ourselves. Now we can tell
How everyone our age heads for the brink
Where they are drawn into the unplumbed well,
Not to be seen again. How sad to think
People we once loved will be with us there
And we not touch them, for it is nowhere. (vv.
1-6)

Habrá que distinguir entonces entre la disposición en verso y la necesaria fluidez al momento de la lectura en voz alta. El encabalgamiento entreteje los versos de manera que el primero termina con el verbo *tell*, pero la continuación de la oración aparece al comienzo del verso siguiente: “For years we fooled ourselves. Now we can *tell*/ *How* everyone our age heads for the brink”. La progresión argumentativa, marcada por el encabalgamiento continúa en el tercer

⁹ Aunque entre lo visual y sonoro no existe una contraposición en sí, y de hecho, al momento de la lectura lo visual y lo auditivo pueden ocurrir al mismo tiempo, son la permanencia de lo escrito y fugaz de lo sonoro en el poema, lo que entra en contradicción; y Culler lo ilustra muy bien al hablar del sonido como un evento (que posee corta duración), y lo escrito como algo permanente.

verso terminado en *brink*; *Where* indica que éste es parte de la oración incompleta que comenzó en el segundo verso, por lo que desde ahí es necesario leer de manera continua para entonar correctamente la oración, lo que anula¹⁰ el efecto sonoro de la rima a la vez que produce una tensión semántica entre su presencia visual y su ausencia sonora a lo largo del poema.

El oxímoron entre el carácter visual y el sonoro de la rima recuerda la ambigüedad propia del carácter fragmentario de la alegoría moderna que, a decir de Tambling, es al mismo tiempo presencia y ausencia. La alegoría, en el caso de “Event Horizon”, se produce al momento en que la sonoridad de la rima pierde su fuerza debido al encabalgamiento, y al mismo tiempo conserva su presencia gráfica en la página; el oxímoron toma forma cuando, el lector, a decir de Jonathan Clive Scott: “...is poised between the will to read and the will to ‘hear’, the will to speak and the will to be spoken, the will to control language (utter it) and the will to submit to language (assimilate it)” (citado en Culler 138). El encabalgamiento presenta en sí mismo un conflicto que da al lector mensajes diferentes entre la pausa implica el final del verso, y la continuidad que exige lo inacabado del mismo (*Encyclopedia* 435).

Por otro lado, el encabalgamiento y su efecto de fluidez parecen nulos durante la segunda estrofa, porque al final de cada verso hay un signo de puntuación. Sin embargo, como se ve a continuación, las oraciones aún se encuentran distribuidas por la estrofa, aunque de una manera más compleja:

Never to taste again her pretty mouth!

It’s been forever, though, since last we kissed.

¹⁰ Aunque no existe impedimento explícito para que el lector haga una pausa al final de cada verso en su lectura, el efecto del encabalgamiento otorga fluidez a la lectura, por lo cual no consideraré una lectura orientada a hacer rimar el poema.

Shadows evaporate as they go south,
Torn, by whatever longings still persist,
Into a tattered wisp, a streak of air,
And then not even that. They get nowhere. (vv. 7-12)

A diferencia de la estrofa anterior y las que le suceden, la lectura de la segunda estrofa se lee sin tanta fluidez, está entrecortada por la constante puntuación al final de cada verso (cesura final). Así, James transforma sus propios versos en jirones desgarrados de viento a los que hace referencia la misma estrofa, como si ni el mismo poema pudiera sobrevivir a los anhelos que lo despedazan. Aunada a la fragmentación anterior se encuentra la puntuación al interior de cada verso (cesura media), que parece despedazarlos aún más al alterar el ritmo y complicar su lectura. El tercer verso, por ejemplo, no es una oración completa: la coma al final indica una pausa, aunque la oración continúa al principio del cuarto verso, en donde es cortada por un apositivo: “Shadows evaporate as they go south,/ Torn, by whatever longings still persist,/ Into a tattered wisp, a streak of air,” y termina hasta el verso número cinco. Las oraciones están despedazadas en versos. La constante tensión oración-verso afecta la sonoridad de la rima y el ritmo en pos de la coherencia sintáctica de la oración, aunque en el caso de la segunda estrofa el efecto de la versificación prevalece y entrecorta la fluidez de la lectura. Las palabras que el lector emite durante su lectura en voz alta se desvanecen en el aire después de ser proferidas; una vez más, como jirones desgarrados de viento. Si, como dice Jonathan Culler, “Rhythm gives lyric a somatic quality... the experience of rhythm linking it to the body and, perhaps, to the rhythms of various natural processes...” (138), entonces el poema tiene vida que va acabándose, así como el lector lo va recorriendo, de la misma forma que la vida del poeta se agota hasta llegar a la muerte.

La tercera estrofa parece contrastar con todo lo anterior, dado que comienza con la conjunción *but*, pero ésta misma parece, en lecturas posteriores, abonar al tono sombrío del poema al aportar un matiz de cinismo, inconsciencia o tal vez resignación. Ya nada importará una vez sumido en la oscuridad, cuando el sol se ponga. Aquí la tercera estrofa:

But once inside, you will have no regrets.

You go where no one will remember you.

You go below the sun when the sun sets,

And there is nobody you ever knew

Still visible, not even the most rare

Hint of a face to humanise nowhere. (vv. 13-18)

Aunque la imagen del ocaso como metáfora del final de la vida (“You go below the sun when the sun sets”) parece más luminosa, en realidad no lo es. La oscuridad engulle a la luz a medida que el sol se oculta, la vida acaba; entonces la imagen no es una en donde el sol se oculta, sino una en donde la oscuridad consume a la luz imposibilitando distinguir el más mínimo rastro de humanidad: “And there is nobody you ever knew/ Still visible, nor even the most rare/ Hint of a face to humanise nowhere”. Nada se puede distinguir, excepto la oscuridad en que tal vez el miedo a lo desconocido lo ha sumergido todo.

Resulta destacable también que la tercera estrofa es la primera en donde aparece la segunda persona (*you*). Aunque el número no queda claro, sugiero que es plural, porque se dirige a cada lector que toma el libro y lee el poema, dado que la muerte es algo que todos tenemos en común; por esta misma razón los primeros dos versos están escritos en futuro simple (*will*), pues el poema describe los momentos cercanos a la muerte, aunque la contemplemos aún desde la vida mediante el poema. Como más adelante éste mismo refiere, moriremos en cualquier momento.

Are you to welcome this? It welcomes you.
The only blessing of the void to come
Is that you can relax. Nothing to do,
No cruel dreams of subtracting from your sum
Of follies. About those, at last, you care:
But soon you need not, as you go nowhere. (vv. 19-24)

La cuarta estrofa comienza con la pregunta “Are you to welcome this?” Esto sugiere la continuidad argumentativa al preguntar al lector si está dispuesto a recibir la desolación y la oscuridad que describen las estrofas anteriores. Como mencioné anteriormente, la segunda persona se refiere a cada lector que toma el libro y lee el poema, como anticipando lo que sucederá al momento de su muerte. La pregunta inicial de la cuarta estrofa resulta entonces un tanto premonitoria por ser irrelevante, ya que sin importar que el lector acepte la oscuridad y la desolación, irremediablemente es ahí dentro en donde su vida terminará. En la nada.

La penúltima estrofa constituye la antesala de la muerte. La singularidad es el punto en la estructura de un agujero negro, en donde no es posible definir ninguna propiedad física (volumen, tamaño, peso). Si bien el desarrollo temático de las estrofas anteriores parece aludir a la agonía antes de la muerte, esta estrofa contiene uno de los ejemplos más claros de interacción entre figuras retóricas: después del título, ésta es la primera estrofa en todo el poema en aludir al agujero negro por medio de una sinécdoque: la singularidad:

Into the singularity we fly
After a stretch of time in which we leave
Our lives behind yet know that we will die
At any moment now. A pause to grieve,
Burned by the starlight of our lives laid bare,

And then no sound, no sight, no thought. Nowhere”.

Pasado este punto la voz poética ha dejado atrás el mundo físico y sus propiedades, como el tiempo. Sin embargo, parece que es en este momento donde la voz poética acepta su muerte con su último aliento.

En el poema la muerte constituye un impulso vital o una continuación de la vida; una vida consumida por la luz estelar que ella misma produce al arder; esta luz estelar es lo que da pulso al último verso, ahora sin interrupciones como en la segunda estrofa:

Into the singularity we fly
After a stretch of time in which we leave
Our lives behind yet know that we will die
At any moment now. A pause to grieve,
Burned by the starlight of our lives laid bare,
And then no sound, no sight, no thought. Nowhere. (vv.
25-30)

“A somatic pressure [is] encouraged by the sound system of the poem’s language”, detalla Isobel Armstrong (citada en Culler 138); el patrón de sonido de un poema provoca una respuesta corpórea al emular los ritmos corporales, como el pulso y los latidos del corazón, gracias a la métrica. Sí bien el pentámetro yámbico (un esquema de cinco pies, o grupos de una sílaba fuerte y una débil) es regular a lo largo del poema, el encabalgamiento no permite su apreciación. En el caso específico del último verso, esta métrica refuerza la similitud con el pulso dado que en cada pie hay dos palabras, una por sílaba, con lo cual no es necesario

romper una palabra en dos sílabas¹¹ para que cada una de ellas entre en un pie distinto, como en el fragmento del antepenúltimo verso de esta estrofa, por mencionar un ejemplo: “At *a/ny mo/ment now...*”¹²; así cada palabra es un golpe, un latido, como si fuesen los últimos latidos de la voz poética, pero tan intensos que parece una resucitación dado el ritmo tan marcado que hasta pareciera infundir nueva vida al lector. Al respecto, Culler insiste: “Although our body has its own rhythms, of breathing and of heartbeats, our rhythmic competence most often responds to something exterior which nonetheless engages us, draws us to beat in time with it, finding or sensing a pattern in noises, movements, action around the world” (138). Este verso plantea una vez más un oxímoron entre los momentos finales que describe y el pulso vital que esos últimos momentos contienen, así como la fuerza con la que los expresa. En dichos momentos, como sugiere Dwight Garner “Mr. James is burning out, not fading away”. La energía de esta estrofa es palpable y parece tener una fuente: la poesía, y para hacer esto patente, James ha recurrido a su poeta favorito: Philip Larkin.

El último verso, “And then no sound, no sight, no thought. Nowhere”, es casi idéntico a un par de versos que figuran en “Aubade” de Philip Larkin: “That this is what we fear—no sight, no sound,/ No touch or taste or smell, nothing to think with...”, lo que hace aún más notorio el pentámetro yámbico, por la familiaridad¹³ que produce la similitud con Larkin, como si James sugiriera que ha hallado un nuevo aliento en los versos de su poeta favorito ante lo que parecen ser sus últimos momentos.¹⁴ James, como lector, ha hallado su sentir en

¹¹ En el caso de “Nowhere”, que sí constituye un pie, la división silábica sirve, como en todas las estrofas, para hacer hincapié en la nada. Esto se reproduce en todas las estrofas del verso, con un efecto de énfasis.

¹² Lo que marco en cursivas son las sílabas fuertes de cada pie, y lo que marco en negritas son las sílabas en las que se rompe una sola palabra, para formar parte del pie siguiente como sílabas débiles.

¹³ Ésta varía, por supuesto, en función del bagaje literario del lector. En las páginas 33 y 34, en el segundo capítulo, se abordan con más profundidad los casos del lector experimentado y el lector casual.

¹⁴ En numerosas ocasiones James ha manifestado su admiración por Philip Larkin. En su ensayo “Always Philip Larkin”, por ejemplo, declara incluso sentir vergüenza al descubrir que *Philip Larkin: Life, Art and Love* de

apenas dos versos del poema de Larkin, y describe cómo funciona ese encuentro en “On a Second Reading”: “So much can happen and in a very short space, only because we bring our own history to the poem, even as it brings the poet’s history to us. Contained within the first reaction are all the mechanisms we have built up through reading poems since we were young...” (*Notebook 57*). James es un lector de poesía y ha traído sus lecturas a su propio trabajo para infundirle vida; el autor halla vida en su poeta favorito incluso en sus últimos momentos, vida que se manifiesta en su poema con un latido fuerte: “Rhythm is one of the major forces through which a poem haunts us, just as poems themselves are haunted by rhythms of other poems” (Culler 140). El ritmo es una señal de vida que “Aubade”, al matizar uno de los versos de James, infunde a “Event Horizon”.

La última estrofa tiene un tono más luminoso en comparación con las demás; plantea, así, una antítesis:

What is it worth, then, this insane last phase
When everything about you goes downhill?
This much: you get to see the cosmos blaze
And feel its grandeur even against your will,
As it reminds you, just by being there,
That it is here where we live or else nowhere.

(vv. 31-36)

El oxímoron radica entre ir en picada como hacia el abismo que constituye un agujero negro y contemplar la grandeza del cosmos en un destello. El último verso sugiere que es a las puertas de la muerte en donde cobraremos conciencia de la propia vida. Esto plantea otro

James Booth, hacía referencia a algunos poemas que James desconocía de Larkin: “Feeling ashamed there was anything I had missed in the work of a man I admired so much...” (*Latest Readings* 124).

oxímoron: la dicotomía vida/muerte. La relación de antonimia que guardan ambos términos resulta complementaria por lo menos en dos sentidos: como ya he dicho, es ante la muerte cuando cobraremos conciencia de la vida, pero además, como ya lo establece la penúltima estrofa, esos mismos momentos contienen una fuerza vital que le otorga pulso al poema.

“Event Horizon” está constituido por una serie de relaciones de contradicción constantemente reforzada por las dicotomías vida/muerte, presencia/ausencia y luz/oscuridad, que se entrelazan para dar forma al poema. La superposición de estos tres oxímoron genera una tensión semántica que se articula en una unidad alegórica fundada en la contraposición de tales términos y afecta, como se ha visto, a la estructura del poema. Esta interpretación se articula en la mente del lector una vez que ha pasado por todo el entramado retórico de las figuras de dicción: la puntuación, la epífora, la rima, el encabalgamiento; para posteriormente dar paso a las figuras de pensamiento, aquéllas que se articulan en la mente del lector a partir de las figuras de dicción y que el lector sólo es capaz de aprehender una vez que ha comprendido cómo operan las primeras para dar origen a las segundas.

Ya he revisado al principio de este capítulo cómo la superposición del oxímoron da forma al poema al plantear dicotomías que se contraponen. Como también ya he dicho, estas contraposiciones se reproducen en distintos niveles del poema reforzando la sensación de vacío mediante la clausura a través de contraposiciones luz/oscuridad, vida/muerte y presencia/ausencia. En el siguiente capítulo tomo los conflictos que ya he mencionado aquí, para plantear la unidad paradójica que es la alegoría moderna.

CAPÍTULO 2. *Restored by my Decline*: la poesía como vida después de la vida

En el capítulo anterior establecí como punto de partida un análisis retórico-gramatical de “Event Horizon”. El presente aborda, con base en el análisis anterior, algunas interpretaciones que el texto provoca en el lector a partir de su experiencia previa dados sus componentes retóricos y gramaticales, así como extralingüísticos, y la manera en que todos estos se articulan en una alegoría. James habla con conocimiento de causa al afirmar: “So much can happen in a very short space” (*Notebook 57*), pues todos los elementos que conforman los contextos lingüístico y extralingüístico del poema ejercen fuerza y provocan presión semántica que termina por aglomerar distintas interpretaciones, al punto de que se cancelan entre ellas, tornando imposible cualquier esfuerzo interpretativo. Este efecto es característico de la alegoría moderna: fragmenta la interpretación, no la une.

Detallo aquí cómo ocurre el proceso de fragmentación alegórica. Ya atendí en el capítulo anterior cómo la forma se articula desde la gramática hasta la retórica para generar una variedad de figuras de dicción que derivan en figuras de pensamiento; por lo tanto, en el presente capítulo vemos, con el *Obbligato Effect*, de Peter Schwenger, la forma en la que el texto es el punto de partida desde el cual el lector crea su propia lectura, enriquecida por su propio bagaje. Esto sirve como introducción al tratamiento de la alegoría de Tambling y su propuesta de la alegoría fragmentaria. Angus Fletcher y Harold Bloom me permiten abordar los mecanismos gracias a los cuales la fragmentación alegórica es posible. Finalmente, por medio de la Teoría de la red de actores, de Bruno Latour, explico la manera en la que la fragmentación de todas las interpretaciones del poema constituye la fuente de su fuerza semántica, al hacer que las experiencias que el poema describe se trasladen a la experiencia del lector.

Con el fin de entender más profundamente la manera en que se lleva a cabo esta asociación entre el contenido previo en la cabeza del lector y cómo éste se actualiza en “Event Horizon”, echo mano de una herramienta teórica, la cual, aunque no nació propiamente en el seno de la literatura, resulta de gran utilidad al proporcionar un enfoque tan distinto como fértil desde el cual será posible observar la manera en la que el poema trasciende los límites de la hoja en que ha sido plasmado. El “Obbligato Effect”, de Peter Schwenger, propone que las imágenes, sentimientos, sensaciones y otros estímulos que una obra detona en su lector son la materia prima del proceso interpretativo, incluso, todos ellos constituyen una lectura independiente de la lectura textual. Schwenger apunta que todos estos impulsos son disfrutables dado que enriquecen la lectura: “Our absorption of words in the page is never, can never be complete; our attention often wanders, and does so arbitrarily, not just in order to gather material that will contribute to an aesthetic of meaning” (121). Schwenger asevera, a diferencia de Iser,¹⁵ que la mente del lector no sólo toma elementos contextuales para generar el significado del objeto estético, sino también para crear un sistema de significado que, aunque parte del mismo objeto, es independiente: “While the aesthetic object is no doubt constructed by such a synthesizing process, there are other processes that may be going on at the same time. These are not so task-oriented; they do not wander merely as a preliminary to settling down, but create... their own ‘wandering tune’” (121). Así es como Schwenger da nombre a su teoría.

¹⁵ Resulta prudente mencionar que, aunque Iser sí contempla la respuesta del lector en su teoría, al afirmar que es éste quien relaciona las perspectivas que la obra le ofrece, y así la pone en movimiento (280), este proceso se lleva a cabo únicamente entre las partes artística y estética (texto y lector). Schwenger, en cambio, ofrece una perspectiva más amplia al tomar en cuenta el contexto dentro del que se da el proceso bipolar de Iser; es decir, para que el lector ponga en marcha la naturaleza dinámica de la obra literaria. Intervienen, además del bagaje del lector, elementos extralingüísticos de su contexto inmediato, que constituyen un proceso paralelo que acompaña a la interacción artístico-estética, como el lugar en el que lee, si lee solo o acompañado, su estado anímico, lo que está pensando en ese momento, etcétera.

Obbligato es una palabra de origen italiano que designaba, especialmente en el barroco, la notación principal de una pieza musical que el ejecutante debía de interpretar de manera obligatoria, tal cual estaba escrita. Al mismo tiempo, esta notación constituía el punto de partida de una notación secundaria que se podía interpretar a voluntad (*ad libitum*). Como las partes *ad libitum* hacían las veces de contraparte de la notación principal, con el tiempo la palabra *obbligato* llegó a referirse más bien a una improvisación que acompañaba a la línea musical principal (121). Según Schwenger, con el advenimiento de la música escrita (*score*), se incorporó la sección de *obbligato* como parte necesaria de una melodía, así, el término adquirió un tono antitético: si bien se trata de una notación musical independiente de la principal y con mayor libertad en su ejecución, su inclusión en la partitura era obligatoria.¹⁶

En la literatura, lo que Peter Schwenger llama “*Obbligato Reading*” constituye las imágenes, sensaciones, recuerdos y otras respuestas que el lector crea o recuerda a partir de las instrucciones que el autor proporciona de manera textual. Schwenger explica que, como la notación musical *ad libitum*, la asociación de ideas es completamente aleatoria, aunque también es inherente al acto de leer. Obligatoria en ese sentido. Schwenger sostiene que:

On the one hand, a reader, while following the story line as (tacitly) instructed, will freely embroider that line with associations that are nothing if not *ad lib*. On the other hand, this is something that a reader is always ‘obliged’ to do; the association arises in the mind unbidden, so that it is almost never possible to read at the denotative level alone, even assuming that that was what the author intended us to do in the first place. (121)

¹⁶ Aunque el término en la música ha caído en desuso, un ejemplo contemporáneo de *obbligato* puede encontrarse en el jazz.

En otras palabras, aunque la asociación de ideas no se encuentra completamente determinada por el conjunto de instrucciones textuales del que parte, la totalidad del proceso de lectura sería imposible sin dicha asociación, pues a decir de Harold Bloom: “Reading well... is to make one’s own figuration of power, to clear imaginative space for one’s own personal goal (6). La asociación de ideas que detona la lectura crea, y al mismo tiempo ocurre en el espacio imaginativo que refiere Bloom, todo esto le da poder al lector para permear al texto con su propia experiencia. Es ese espacio imaginativo al que conduce James en “Event Horizon”, en donde el lector volcará su experiencia de lectura del poema.

Para efectos de este estudio, diré que estas asociaciones no son voluntarias sino libres, ya que el lector no elige a voluntad con qué asociar lo que lee, sino es el texto lo que activa el bagaje del lector. El presente estudio recoge estas asociaciones porque refuerzan el postulado del propio James sobre la pertinencia de lo que él llama *mental store*,¹⁷ y su constante actualización, y porque apunta hacia el carácter alegórico moderno. Si todo lo que produce una obra en su lector es relevante, lo es porque se entreteje en el cuerpo de la obra para generar interpretaciones que contribuirán en mayor o menor medida a la generación del producto interpretativo global.

Son precisamente los estímulos aleatorios que el texto motiva, lo que aquí me interesa. Jeremy Tambling afirma que la lectura alegórica podría limitar la toma de decisiones que implica el proceso de lectura; pero esto mismo lleva a nuevas estrategias de lectura que

¹⁷ En su ensayo “On a Second Reading”, James afirma que el lector lleva su propia historia al poema que lee; ésta, combinada con la historia del poeta y “all the mechanisms we have built up through reading poems since we were young: reading them and deciding they were good”, es lo que el poeta llama *mental store*. James apunta: “We might have learned more from the poems we decided were bad, but we could do that only by having first learned to recognise the good” (*Notebook* 49). Defino *mental store* con base en lo anterior como el conjunto de experiencias personales y de lectura que el lector vuelca en cada nuevo poema que lee. Esta experiencia es acumulable y le permite al lector reconocer despliegues retóricos similares de poema en poema, así como las imágenes y sensaciones que éstos evocan, con base en lo que el lector puede decidir si los poemas que lee son buenos o malos.

derivan en nuevas posibilidades interpretativas (159). Es en este punto donde la asociación de ideas que Schwenger propone, cobra relevancia: todos los estímulos que una lectura produce, constituyen fragmentos de experiencia; cada fragmento de experiencia motivado por el texto constituye una nueva interpretación potencial. Jeremy Tambling menciona que la alegoría: “creates difference and something new, because instead of asserting similarity, there is a taking away of meaning” (164). La multiplicidad interpretativa y su falta de cohesión producen en el lector una sensación de vacío que proviene de la proliferación de interpretaciones en el poema y de la imposibilidad de concretar alguna. Tal vacío tiene semejanza con lo que la *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* llama *hermeneutic anxiety*:

An allegory arouses hermeneutic anxiety and supply instructions for interpretative play. By engaging in such a play, the reader builds a coherent structure of meaning that is then imagined to have been hidden in advance and to have been merely discovered.

La ansiedad hermenéutica que produce la alegoría conduce a una dinámica interpretativa que se vale de los elementos que proporciona el poema para crear una estructura coherente, pero dicha estructura se compone, a su vez, de los fragmentos de experiencia que motiva la lectura. Esto es lo que Tambling llama alegoría moderna: la construcción de una estructura de significado a partir de fragmentos que por sí mismos son susceptibles de interpretación, y en conjunto, al saturar dicha estructura, terminan por cancelarse entre sí: “The fragment stands for anything, nor is there anything but fragments, whose being declares the absence in them of inherent meaning since ‘any person, any object, any relationship can mean absolutely anything else’” (161). Cada lector podrá depositar su experiencia en el texto, y lo fragmentará a su manera para crear una nueva lectura, revelando para cada lector algo diferente. Así, según

la *Encyclopedia*, la alegoría no sólo oculta significados, sino revela cosas que no sería posible percibir de una manera diferente (40).

Pero partamos, primero, de una definición etimológica de alegoría. Por un lado, Angus Fletcher apunta: “*Allegory* from *allos* + *agoreuein* (*other* + *speak openly, speak in the assembly or market*)”. Y continúa: “*Agoreuein* connotes public, open, declarative speech. This sense is inverted by the prefix *allos*. Thus allegory is also called ‘inversion’” (2). Por otro lado, Tambling afirma: “*Allegory* derives from the Greek word *allegoreo*, formed from *allos* (other) and *agoreuo*, (to speak in a place of assembly, the *agora*, the Marketplace)”. Y prosigue: “the ‘other meaning’ of allegory may conceal a secret significance, in that it may persuade the readers to probe for another meaning, it may enrich the meaning that has been given, or it may draw attention to a split between the surface meaning and what is underneath” (7). Tales definiciones me llevan a pensar en la obra como lo público y el bagaje del lector como lo privado.

Resulta interesante la manera en que Schwenger y James convergen en el hecho de que el lector transporta sus propias imágenes al texto que lee, quizá para transformarse en una extensión del texto, o al texto en una extensión del lector. James menciona: “So much can happen in a very short space, only because we bring our own history to the poem, even as it brings the poet’s history to us. Contained within the first reaction are all the mechanisms we have built up through reading poems since we were young” (*Notebook 57*). Los poemas que hemos leído van asentándose en nuestra memoria hasta formar un bagaje en donde se acumulan reacciones, efectos, imágenes, sensaciones y formas de otros poemas que nos permiten identificarlos en otros nuevos que llegan a nuestras manos (lo que James llama en su ensayo *mental store*). Bloom, por su parte, menciona al respecto: “I only know a text, any text, because I know a reading of it, someone else’s reading. I happen to possess a somewhat

preternatural verbal memory, particularly for verse.” (8) En ese bagaje crece la primera lectura; el lector la va construyendo con elementos del poema que está en sus manos en ese momento y éstos lo remiten a su experiencia de lectura en el pasado. La pregunta que debe de responder el lector es: ¿cómo funciona esto mismo aquí?

Es interesante la manera en que lo público y abierto conviven con lo privado y lo íntimo, aunque esta relación no es siempre armónica. Lo privado no necesariamente se esconde tras lo público y uno no siempre conduce a lo otro. Tambling califica el lenguaje alegórico como “punning and deceptive” (2), mientras que Fletcher apunta: “in allegory there is clearly a disjunction of meanings”, y continúa: “*Allegoria* manifestly has two or more layers of meaning, and the apprehension of these must require at least two attitudes of mind” (18). Entre lo textual y lo retórico existe una aporía, un conflicto irresoluble entre dos posturas; es aquí donde radica la fuerza semántica del poema, al ser éste producto de una crisis entre estar y no estar, entre vida y muerte. James, con deliberada ironía, llama *Sentenced to Life* al poemario que contiene “Event Horizon”, y denota así, ya desde la camisa del libro, la existencia de un espacio en donde ambos estados coexisten paradójicamente. James admite para *The Financial Times*: “I always feel like I’m living on borrowed time” (Daniel), haciendo tal vez alusión al impulso vital que halló en la literatura después de la noticia de su desahucio. Esto pone en evidencia una relación de conflicto entre ambos aspectos, la cual genera constante tensión entre lo que se puede leer textualmente y lo que dicha textualidad esconde.

La *Encyclopedia* afirma que los críticos emplean el término “alegoría” de tres formas¹⁸; la tercera, afirma, es: “[an] arbitrary interpretation, whee something is read ‘as an allegory’ of

¹⁸ La primera es leer una obra de arte completa como una alegoría, aquí la alegoría es un género artístico o literario, en el que la obra de arte es presentada en segundo plano con respecto a su significado, para la extracción del cual, requiere de interpretación; segunda como un patrón de imágenes: ésta hace uso de símbolos tradicionales para hacer visibles conceptos abstractos (37).

something else” (37). Podríamos llamarla, una lectura alegorizante. Lo que hace a esta interpretación arbitraria, y por lo tanto, alegorizante, es la participación del lector, quien ata los cabos con su propia experiencia, tanto literaria como personal, para dotar de un significado nuevo a la obra, y así, el propio lector alegoriza lo que lee, al hallar un fondo que sólo él percibe, y que probablemente varíe de lector en lector. Según la *Encyclopedia*:

In our third sense of the term, allegory has been applied to works of literature and art that are imagined to mean something other than they say, even when there is no indication in the work of this alternative meaning (38).

La falta de indicios alegóricos en la obra acentúa la ansiedad hermenéutica del lector, quien hará uso de los recursos que el texto le presente, los cuales distinguirá por los estímulos que estos detonen, llevándolo a seguir su lectura, en busca de más cosas que identificar.

Schwenger parece comprender la naturaleza dual de la alegoría moderna, ya que incluye en su teoría dos tipos de lectura: la lectura dirigida y la lectura imaginativa. La lectura dirigida es aquella que el lector lleva a cabo a partir de las instrucciones que el texto proporciona o, en el caso que nos ocupa, las imágenes que James inscribe en la mente del lector, por ejemplo: “How everyone our age heads for the brink/ Where they are drawn into the unplumbed well”. Los sustantivos concretos “well” y “brink” poseen referentes familiares al lector, para definir cada término existen características que le dan especificidad. En el caso de “well”, la primera definición que ofrece el *Oxford Dictionary* es: “A shaft sunk into the ground to obtain water, oil or gas”. El lector sabe que un pozo es una excavación oscura y profunda, este conocimiento es lo que hace posible la metaforización del lenguaje referencial: toma las características principales de la definición de “well” y las recontextualiza para referir la muerte. De hecho, el lenguaje referencial también tiende a metaforizar las palabras, aunque dichas metáforas son ya tan cotidianas que no las percibimos como tales; una de las

definiciones de pozo según la RAE es: “Lugar donde algo se pierde, desaparece sin que haya esperanza de recobrarlo, o se olvida” (Asale & Rae). De esta manera, el lector asocia las características “oscuro” y “profundo” para inscribirlas en un contexto de pérdida y duelo. El diccionario Oxford define “brink” como: “The extreme edge of land before a steep or slope or a body of water”; de la misma manera, el lector toma la característica “extreme” para asociarla con situaciones en las que algo está a punto de acabar, al borde, literalmente; de ahí que la definición metafórica de brink sea: “A point at which something, typically something unwelcome, is about to happen”, o, según la RAE, borde es un: “Fin, término”. La imagen que el poema evoca es la de la vida como un camino que termina en el límite de un precipicio en donde se pierde sin esperanzas, como apunta Tambling: “Life as a journey means that a temporal process is being explained as a movement from place to place. That is allegorical: putting one thing (time) in place of another (space)” (3). Esta imagen se compone de la unión de dos referentes que ya conocemos (agujero profundo o borde) y los actualiza en forma de metáfora: al unir ambos conceptos, el borde y el pozo, el lector se encuentra ante la imagen de un camino cuyo fin es un precipicio sin fondo al cual todos se aproximan.

El segundo tipo de lectura que propone Schwenger es la lectura imaginativa, aquella que el lector construye independientemente de las instrucciones que proporciona el texto. Según Schwenger, aunque el texto se compone de referentes familiares al lector, dichos referentes detonan formas diferentes de concebir las imágenes presentes en el texto (116). Tomaré el caso de la palabra “well”, ahora desde el punto de vista de la lectura imaginativa. Anteriormente quedó establecido que dicha palabra alude a un agujero profundo y oscuro por donde la voz poética parece caer. Es necesario atender de nueva cuenta la definición del *OED*: “...being damp and cold or deep and dark”. Resulta curioso, sin embargo, que entre las diversas acepciones que la fuente cita, se encuentran algunas como: “a miraculous spring of

water (or oil); a spring of water supposed to be of miraculous origin, or to have supernatural healing powers... a medicinal or mineral spring". Llama la atención el uso de las palabras "medicinal", "miraculous" y "healing"; si se atiende al carácter aparentemente contradictorio de ambas definiciones del mismo término, nos encontramos entonces ante la probabilidad de hallar un nuevo oxímoron ("so much can happen in a very short space"). Si la voz poética está cerca de caer al abismo, ¿es posible, como afirmaba durante el primer capítulo, que dicha caída constituya en realidad un nuevo comienzo, una nueva vida?

La alegorización corre a cargo del lector, motivada por su deseo de saber, de llegar hasta el final; este deseo de conocer concreta la visión alegórica del lector (produce alegoría); la cual, a su vez produce interpretación alegórica (Tambling 107). Es lo que la *Encyclopedia* llama "Hermeneutic Anxiety" e "Interpretative Play"; un ir y venir de uno al otro sin descanso. "They are complemented by a sense of penetrating through the text toward a singularity... Only here may one rest from interpretation" (37). La sensación de adentrarse en el texto en busca de una singularidad, es la misma sensación de descenso, de movimiento descendente que produce el encabalgamiento en "Event Horizon". Es también un viaje desde la incertidumbre, el miedo a la muerte, la especulación de las primeras estrofas; la resignación y la contemplación hacia la primera mitad, y un renacer que tiene lugar hacia el final del poema. El poeta ha alcanzado sus últimos momentos en un estallido de luz; el lector, por su parte, ha encontrado el sentido de su lectura. Puede descansar junto con el poeta, pero el primero, de su lucha interpretativa.

El oxímoron es el fruto de la lectura imaginativa que permite a ambas posibilidades coexistir en la misma lectura; así, la caída en un oscuro abismo puede ser interpretada como un resurgimiento milagroso que cura todo padecer, como el viaje de James desde su desahucio y la aceptación del mismo, hasta transformarlo en literatura, en donde halló un nuevo impulso

que lo mantiene vivo al día de hoy, y así tornó la incertidumbre en creatividad, en libertad poética. Para Bloom: “Freedom, in a poem, must mean freedom of meaning, the freedom to have a meaning of one’s own. Such freedom is wholly illusory unless it is achieved against a prior plenitude of meaning” (3-4). Dicha libertad reside, hasta cierto punto, en el “Linguistic nihilism”¹⁹ (14) que produce tal oposición a significados anteriores.

La primera lectura identifica y rastrea aquellos mecanismos ya familiares al lector gracias a su experiencia de lectura previa. La segunda los pone en el contexto de la obra que lee en ese momento y las lecturas posteriores constituyen distintas combinaciones de los elementos retóricos que conforman el poema, dentro del contexto ya establecido de las lecturas subsecuentes. Es así como ambas partes del proceso de lectura, la artística y la estética entran en contacto. Si bien Iser menciona que el texto (parte artística) proporciona los cabos para unir (208), el lector (parte estética) no sólo echará mano de lo que le ofrezca el texto, sino también de su experiencia previa, con lo que detonará un sinfín de posibles asociaciones entre las distintas perspectivas. Schwenger llama a esto *imaginative seeing*: “Even as the reader follows the implied directives to ‘see this’ or ‘see that’, the specifics of what is then seen will always be drawn from a memory bank of personal images” (119). Así es como funciona, sólo por tomar un ejemplo, la quinta estrofa en “Event Horizon”:

Into the singularity we fly
After a stretch of life in which we live
Our lives behind yet know that we will die
At any moment now. A pause to grieve,

¹⁹ Entiendo el nihilismo lingüístico que menciona Bloom, como la posibilidad de interpretar un poema de tantas formas distintas como lecturas se hagan de él, y al hecho de que estas interpretaciones están en conflicto constante, de manera que se cancelan unas a otras, haciendo del poema un espacio en blanco donde el lector vacía su interpretación. Así, el nihilismo lingüístico es una condición medular para alcanzar la libertad poética.

Burned by the starlight of our lives laid bare,

And then no sound, no sight, no thought. Nowhere. (vv. 25-30)

En el último verso de la quinta estrofa existe, como ya apunté, una alusión a “Aubade”, de Philip Larkin: “That this is what we fear—no sight, no sound,/ No touch or taste or smell, nothing to think with” (“Aubade” vv. 27-28). Esta alusión constituye una contraposición en más de un sentido. Vale la pena comentar un poco más a profundidad las convenciones del género aubade que la *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* define como: “A dawn song about adulterous love, expressing one or both lovers’ regret over the coming of dawn after a night of love. A third voice, a watchman, may announce the coming of dawn and the need for the lovers to separate.” (29). Si se atiende a la definición anterior, queda claro el uso atípico que Larkin hace del término “aubade”: no hay amantes ni noches de amor, sino soledad, terror, monotonía y oscuridad. En Larkin la noche revela la mortalidad del ser humano, y la impotencia de éste ante ella: “Waking at four to soundless dark, I stare./ In time the curtain-edges will grow light./ Till then I see what’s really always there:/ Unresting death...” (“Aubade” vv. 2-5), y la luz del día, en cambio, cubre con su monotonía la inminencia de la muerte:

Slowly light strengthens, and the room takes shape.

It stands plain as a wardrobe, what we know,

Have always known, know that we can’t escape,

Yet can’t accept. One side will have to go.

Meanwhile telephones crouch, getting ready to ring

In locked-up offices, and all the uncaring

Intricate rented world begins to rouse.

The sky is white as clay, with no sun.

Work has to be done.

Postmen like doctors go from house to house. (vv. 51-60)

Mientras los adúlteros del aubade convencional ocultan sus amoríos en la noche, para Larkin ésta es un momento de contemplación y lucidez en que los razonamientos más inquietantes tienen lugar: “the mind goes blank at the glare...Clear of its wrong beginnings” (vv. 11, 15). En pocas palabras, mientras los amantes se refugian de la luz en la oscuridad; a Larkin la noche le revela cosas que el día oculta con su cotidianidad monótona.

Larkin ha subvertido en su poema las convenciones del aubade para poner en evidencia su preocupación por la muerte, y ha logrado con ello materializar la ansiedad que produce en él y en todos los seres humanos tal preocupación. Al encontrarse con la muerte, Clive James sintió esa misma ansiedad, como lo describe en *Latest Readngs*:

When I emerged from hospital in early 2010 with a certificate to say that I had a case of leukemia to go with my wrecked lungs, I could hear the clock ticking, and I wondered whether it was worth reading anything both new and substantial, or even rereading something substantial that I already knew about. Poetry, yes... (3)

Como él mismo ha declarado, lo primero que consideró al enterarse de su desahucio, fue la lectura de poesía; y no sería de extrañar, dada la circunstancia, que volviera a su poeta favorito. Como Larkin, James subvirtió la situación, y halló un nuevo impulso no sólo en la lectura, si no en la escritura de poesía, como una manera de enfrentarse a la ansiedad de la cercanía con la muerte que describe Larkin. Tiene sentido afirmar, en pocas palabras, que James usó la poesía como medio para restaurar el caos que produjo su cercanía con la muerte; esto concuerda con lo que afirma Stephen Fry sobre escribir poesía: “I suppose the act of making a poem is an act of order... an act of defiance to... turbulence” (YouTube). No sólo “Event Horizon”, sino todos los poemas de *Sentenced to Life* son métricamente regulares, lo cual le

da a James el control en sus últimos momentos; pero los versos que toma de Larkin contribuyen a marcar puntualmente cada una de las cinco sílabas que forman el verso, transformándolo así en el pulso que James encontró en la lectura de Larkin, y con ello transformando también su situación, al extraer vida del desolador poema de Larkin.

James ha manifestado en múltiples ocasiones admiración por Larkin y su trabajo, Por ejemplo, en un ensayo titulado “Always Philip Larkin”, James confiesa: “During my career as a critic I wrote at least half a dozen articles about Larkin without doing much more than scratching the surface of his brilliance...” (*Latest Readings* 125). En “Five Favourite Poetry Books”, al hablar de *The Less Deceived*, James declara: “For years [I] kept it with me, convinced that nothing could come near it” (*Notebook* 17). La obra de Larkin, así como la poesía en general, ha proporcionado un nuevo aliento vital a James, el cual irónicamente manifiesta en los versos que escribe sobre la muerte.

James declara en *Poetry Notebook* que después de enfermar de leucemia, la poesía: “had always mattered: but now it had become so vital to me that I didn’t wish to insult it or its readers” (xv). La vitalidad que James halla en la poesía es la misma que infunde a sus propios versos por medio del pentámetro yámbico y así, la muerte que encarna en James la alusión a Larkin, se transforma en un nuevo impulso de vida. Aparece en James no sólo en forma de alusión, sino también como pulso del verso. Bloom afirma: “A strong authentic allusion to another strong poet can only be by and in what the latter poem does not say, by what it represses” (15). “Event Horizon” se torna un poema fuerte, entanto deja asomar, aunque de manera velada, la presencia de Larkin, es dicho velo el que le otorga la fuerza, el que motiva el deseo de saber. Todo ello conduce a James a alcanzar la libertad, no sólo física, sino poética, pues ha logrado tornar la oscuridad de Larkin, en fuerza para sí. Ha asumido una postura con respecto a otro poema. De acuerdo con Bloom: “poets make themselves free, by their stances

towards earlier poets, and make others free only by teaching them those stances or positions of freedom.” (3). El poeta debe de establecer su postura, la visión del mundo que expresará en su obra, pues sólo así ésta adquirirá relevancia. Al destacar la muerte, la obra de James es comparable con la de Larkin, por ejemplo, es por eso que: “a poem can be *about* experience or emotion or whatever only by initially encountering another poem” (Bloom 15), no porque el antecedente legitime al sucesor, sino porque ambos poetas han experimentado la misma sensación de tal manera que los ha llevado a plasmarla poéticamente con la misma precisión y fidelidad en cada caso. En otras palabras, ambos poetas han sentido lo mismo²⁰.

Pero entonces, ¿Cómo puede dar cuenta del lector del encuentro entre Larkin y James? El lector experimentado de poesía conoce el tono en que Larkin escribe “Aubade”, uno de sus poemas más famosos. Asimismo, identifica el ritmo característico de las líneas a las que alude James, un ritmo fuerte y muy marcado²¹, a partir del cual el lector es capaz de percibir un contraste entre el tono aparentemente sombrío del poema de James, reforzado por la alusión a un poema que él mismo califica de “blood-chillingly desolate” (17), y el ritmo del pentámetro yámbico tan marcado con el que las palabras de Larkin se adaptan al verso de James. Todos estos rasgos pueden advertirse durante la segunda lectura y las lecturas subsecuentes ponen en evidencia la interacción entre ellos. El resultado es una alegoría con múltiples aristas temáticas entre la vida y la muerte, como Fletcher la ha referido: “a many-sided phenomenon” (23). La propia situación de James y el soporte vital que la poesía

²⁰ Han sentido lo mismo, aunque hayan hecho cosas distintas con esa sensación. El tono en los poemas de James y de Larkin no es el mismo, los poemas no son los mismos, pero por un momento muy breve, ambo poemas, las experiencias de ambos poetas se han rozado tangencialmente. Ese momento es la alusión en James de Larkin.

²¹ Nótese que ambos poemas, el de James y el de Larkin, comparten el pentámetro yámbico; e incluso, el poema de Larkin posee el mismo patrón de rima A-B-A-B-C-C en sus primeros seis versos.

constituye para él en tales momentos es un ejemplo de la ambivalencia que manifiesta alegóricamente en el poema.

Pero, ¿y el lector sin experiencia? “If... we want to find out something about the associations that flicker behind a text, it is not to authors we should turn but to ourselves” (116), aconseja Schwenger. El poema proporciona suficiente información para completar la alegoría, aunque el lector no reconozca la alusión a Larkin. Según Culler, el ritmo posee una cualidad corpórea que se relaciona con los propios procesos corporales (139), lo que deriva en un efecto de encantamiento que interfiere con el proceso de respuesta del lector (138). Un ejemplo de esto es la penúltima estrofa de “Event Horizon”, cuyo ritmo permite que el lector pueda asociarlo con su propio pulso y con él también notará la discrepancia entre éste y la privación de sentidos a la que el verso alude.

Into the singularity we fly
After a stretch of time in which we leave
Our lives behind yet know that we will die
At any moment now. A pause to grieve,
Burned by the starlight of our lives laid bare,
And then no sound, no sight, no thought. Nowhere. (vv.
52-30)

La conciencia del lector sobre esa sensación de incongruencia es resultado de las operaciones retóricas que, aunque el lector no puede nombrar, representan ya una interpretación. Así, el lector casual puede completar la experiencia de lectura y apropiarse de la alusión a Larkin, de tal manera que, si siguiera leyendo poesía, y llegara (sin importar cuándo) a hallar “Aubade”, su lectura de éste se enriquecería al asociar a James con Larkin, para lo cual tendría

que volver a James y leer ambos poemas, y así actualizar y enriquecer su experiencia con ambas obras.

Como lo establece J.A. Cuddon, la retórica es una configuración determinada de palabras con el fin de producir un efecto en el lector (606). Esta configuración pareciera ser muy discreta en primera instancia; sin embargo, tal discreción es sólo el resultado de una estructura retórica subyacente. Para Harold Bloom:

Poetic knowledge is necessarily a knowledge by tropes, an experience of emotion as trope, and an expression of knowledge and emotion by a revisionry further troping. Since a poem is necessarily further tropped in any strong reading, there is a bewildering triple intertropicality at work that makes mockery of most attempts at reading.

Para Bloom, el conocimiento poético y la experiencia de una emoción, esto es, la emoción que el poeta comunica a sus lectores, se materializan y se transmite mediante tropos; para tales efectos, por supuesto, es necesario que el poeta tenga el conocimiento necesario para transformar en tropos lo que desea transmitir. James afirma que declararse como poema es una de las cosas principales que hace un poema (*Notebook* 116). La codificación del conocimiento en tropos es parte de una estrategia del poeta para afirmar dicho conocimiento, de tal manera que la forma del poema remita a aquello que contiene y así lo que el poema evoca y la forma en que lo hace se encuentren íntima e inevitablemente ligados. James declara que esto requiere del poeta el dominio de su oficio (xiii). Esto mismo resuena en palabras de Schwenger: “individual instances found in the text are joined with others until, if you are lucky, they emerge as a symbol, conscious and intended by the author” (116). Cuando el poeta logra transmitir el conocimiento poético, el texto emerge como una unidad compuesta de distintas lecturas.

La segunda estrofa, por ejemplo, salta a la vista porque aparentemente no comparte el encabalgamiento con el resto del poema. Al leerla con más detalle, el lector se percató de que la estrofa emula mediante la puntuación los girones de viento desgarrados que describe:

Never to taste again her pretty mouth!
It's been forever, though, since last we kissed.
Shadows evaporate as they go south,
Torn, by whatever longings still persist,
Into a tattered wisp, a streak of air,
And then not even that. They get nowhere. (vv. 7-12)

En el capítulo anterior he abordado a detalle, cómo funciona esta estrofa y su aparente falta de encabalgamiento, no así de ritmo. Lo que queda por ver es cómo los elementos estructurales, como la puntuación interna y la externa (la que delimita el final de cada verso), refuerzan la semántica mediante el uso de apositivos que al imposibilitar su lectura fluida materializan sintácticamente el viento desgarrado del que habla la estrofa. James mismo afirma:

One hears the force of real poetry at a glance. There is a phrase, something you want to say aloud. Sometimes the phrases link together into a whole line. Perhaps there is a stanza of these lines, a memorable unity. Very occasionally there is a whole poem: a stand-alone unity that insists on being heard entire, and threatens never to leave one's memory... This authoritative audible presence, I believe, is an indispensable connection between the reader and the thing read. (*Notebook xiv*)

La puntuación otorga la autoridad auditiva de la que habla James, al producir una sensación de malestar en el lector, quien no puede realizar una lectura fluida de la estrofa; aunque percibe el malestar que le produce la obra, y tal vez hasta pueda identificar qué lo produce, quizá no

lo conciba como parte de la obra; no sólo como un efecto de la retórica que articula al poema, sino como parte de la retórica misma. La forma exterior del poema (Bloom 11) emula el contenido mediante la aparente ausencia de sus tropos y así el verso se transforma en el malestar que produce. Paul de Man refiere a Walter Benjamin cuando define la alegoría como: “A void that signifies precisely the on-being of what it represents” (citado en Tambling 129). De acuerdo con de Man, la alegoría representa lo que no es, lo que no está. La ausencia es precisamente la característica más importante de la alegoría moderna. Existe un conflicto de autoridades, una lucha de poder simbólico (Fletcher 22-23), entre la autoridad audible que menciona James y el fondo al que ésta conduce, pero tal conflicto no es sólo un efecto, sino en sí mismo un tropo dotado de poder simbólico que opera mediante la ausencia.²² Ésta es el sustento material, el efecto de la imagen que la estrofa crea.

Pero, ¿cómo se puede dotar de significado a la ausencia? Bruno Latour ofrece una explicación. Su teoría de la Red de actores constituye un cambio de las metáforas que utilizamos para concebir y explicar lo que sucede en nuestro entorno (370). Latour propone pensar no en superficies o esferas, sino en nodos. Arguye que esto permite apreciar los fenómenos desde tantas perspectivas como conexiones se hallen entre los nodos. Latour define estos nodos como actantes: “something that acts, or to which activity is granted by others... An actant can be literally anything provided it is granted to be the source of an action” (373, y continúa: “actors are not conceived as fixed entities but as flows, as circulating objects undergoing trials, and their stability, continuity, isotopy has to be obtained by other actions and other trials” (374). De esta manera, es posible que las figuras retóricas que componen “Event Horizon” puedan ser reconfiguradas con acciones diferentes para derivar en

²² Hay que recordar el caso de la rima en el primer capítulo, en donde, aunque el sonido se encuentra ausente, la rima visual sí es perceptible.

interpretaciones múltiples y diferentes, hasta el punto de considerar aquello que aparentemente no se encuentra ahí.

El malestar derivado de la falta de interpretación es la fuerza semántica que une los versos desgarrados de la estrofa y es producto de los espacios sintácticamente innecesarios que constituyen los apositivos y la puntuación que los genera. En esos espacios es donde crece el poder semántico que encarna la falta de fluidez de la lectura; al tiempo que constituyen espacios vacíos que desgarran los versos, funcionan como la unión semántica que los mantiene, aunque separados, cerca uno del otro. Schwenger afirma al respecto: “The *disjecta membra* of a certain body of work... provides the ligatures that make the sentences more than a series of disjunct propositions. In the act of writing, sentences generate sentences. They do it through an associative process” (116). Tal proceso asociativo es la fuerza que proporciona una sensación de espontaneidad y autonomía en el poema y propicia la cohesión entre los trozos de verso que ha separado la puntuación.

En esta separación se encuentra la fuerza semántica que permite, como la fuerza de gravedad, que la estrofa se mantenga cohesionada, ya que, según Latour: “Strength does not come from concentration, purity and unity, but from dissemination, heterogeneity and careful plaiting of weak ties. This feeling [of] resistance, obduracy and sturdiness [is] more easily achieved through netting, lacing, weaving, twisting of ties that are weak by themselves, and... each tie, no matter how strong, is still woven out of still weaker threads” (370). Esta sensación de resistencia proviene del deseo de saber, motivado por la ansiedad hermenéutica de la alegoría, es todo esto lo que, a manera de intuición, lleva al lector a penetrar en el poema hasta satisfacer ese deseo; aunque si ese deseo no queda satisfecho, entonces la búsqueda será eternal: “Allegorical interpretation, while perhaps revealing a truth that allegory seems to seek, can never reach it” (Tambling 107); aunque por otro lado, como ya hemos visto en la

Encyclopedia, la alegoría no solo oculta, sino revela cosas que no serían perceptibles de otra manera, es por eso que la significación de un poema no debe quedar limitada a su forma, a su estructura, de hecho, debe trascenderla, ser capaz de adaptarse al tiempo y espacio donde dicho poema es leído. La forma del poema debe conducir al contenido, pero éste debe trascender aquélla, es así como: “the lustres of poetic meaning come rather from the breaking apart of form, from the shattering of a visionary gleam” (Bloom 1). La desintegración es un efecto retórico, producto de la alegorización, y es posible gracias a que el poema se extiende hasta el bagaje del lector. Haciéndolo parte de sí, el poema se relaciona directamente con el lector y, como ya ha dicho Latour, cada relación, cada respuesta que suscite el poema en el lector, abre una nueva posibilidad semántica. Latour apunta: “The new hybrid status gives all entities both the action, variety and circulating existence recognised in the study of textual characters and the reality, solidity, externality that was recognized in things ‘out of’ our representations” (375). Cuando el poema es capaz de trascender los límites de la hoja en blanco, al extenderse, cobra más fuerza en cada lazo que tiende. Así se produce el estallido visionario, un estallido tan fuerte como extenso.

La forma del poema contiene la fuerza semántica, la ansiedad y el deseo de saber producen el estallido de la alegorización dentro de la forma provocando una aporía que cohesión alegorizante en los tropos que la forman, pero esto mismo es también un tropo. A este respecto Bloom reflexiona: “Is there some way out of this wilderness of tropes, so that we can recover some sense of either a reader’s... other-than-verbal needs and desires?” (1) ¿Existe alguna manera de escapar a la imposibilidad interpretativa, que es en sí misma, un tropo? Es así como surge un conflicto más entre el vacío y la fuerza que mantiene con vida a la voz poética en “Event Horizon”; esta fuerza parece ser, al menos textualmente, el vacío. Tal como le sucedió a James al hallar un último impulso vital en su encuentro con la muerte,

la fuerza semántica del poema, su potencial interpretativo, se encuentra en la imposibilidad interpretativa, producto de su naturaleza alegórica. Dicho impulso es tan vital como literario, ya que a partir de su desahucio James decidió editar *Latest Readings* a manera de conclusión de su trabajo crítico y *Sentenced to Life* como despedida de su familia. James declara para *The Financial Times*: “Most of my poems lately tend to be about my demise, but the tone is changing slightly as I realise there’s a problem: I’m still here” (Daniel). James ha transformado la muerte en literatura, y la literatura en vida. Tras su desahucio tiene claro que, si en algo vale la pena pasar el tiempo que resta, es la lectura de poesía: “Poetry, yes,” (1) afirma de manera contundente en *Latest Readings*. A partir de entonces, afirma en *Poetry Notebook*, ideas críticas comienzan a poblar su cabeza, ahora más que nunca, ideas críticas sobre poesía y sus fundamentos (xiii) comienzan a ser recurrentes, tal vez porque la poesía es la forma más fiel (probablemente, incluso, sea la forma inherente) de sus sentimientos ante la muerte.

Por tal motivo, este impulso parece trascender la vida misma. Durante *Sentenced to Life*, James hace referencia a los padecimientos que lo aquejan. Por ejemplo, en “Japanese Maple” (54): “Breath growing short/ Is just uncomfortable. You feel the drain/ Of energy, but thought and sight remain”. No es posible averiguar qué sucede después de la muerte, pero los momentos previos a ella parecen augurar, por lo menos para James, una nueva vida:

Enhanced, in fact. When did you ever see

So much sweet beauty as when fine rain falls

On that small tree

And salutes your brick back garden walls,

So many Amber Rooms and mirror halls? (“Japanese Maple”, vv. 6-

10)

Ya él mismo lo ha dicho, sus sentidos parecen mejorados: la vista capta cada detalle que de otra manera hubiera pasado inadvertido, los colores son más vívidos, las imágenes más nítidas. Probablemente a eso se refiere la paradoja que plantea la última estrofa de “Event Horizon”:

What is it worth, then, this insane last phase

When everything about you goes downhill?

This much: You get to see the cosmos blaze

And feel its grandeur even against your will.

As it reminds you, just by being there,

That it is here we live or else nowhere. (“Event Horizon”, vv. 31-36)

Si todo va en declive, ¿acaso los últimos momentos de vida cuentan como tal? La respuesta es contundente. Quizás estos sean los momentos de mayor claridad; después de todo, James ya ha descrito su sentir sobre la poesía al enterarse de su desahucio (*Notebook* xiii). Quizá la vida a la que James se refiere es aquella que vivirá a través de su obra poética, la cual constituye un claro testimonio de la intensidad de esos últimos momentos en los que, aunque su cuerpo augura el final, su mente se aferra a la poesía: “When I emerged from hospital in early 2010 with a certificate to say that I had a case of leukemia to go with my wrecked lungs, I could hear the clock ticking, and I wondered whether it was worth reading anything both new and substantial, or even rereading something substantial that I already knew about. Poetry, yes” (*Latest Readings* 1). La poesía siempre lo hizo sentir vivo. De alguna manera, la poesía le regresaba un poco de la vida que el tiempo le estaba quitando.

Lo anterior acarrea una consecuencia: si leer poesía le es literalmente vital, escribirla es la materialización de la vida y esto a su vez es el encuentro con la libertad poética. James escribe: “Today I am restored by my decline”, en “Landfall” (*Sentenced to Life* 4). Lo que el

lector atestigua al leer a James es ese destello cósmico en toda su grandeza, del que habla en “Event Horizon”, y mientras los lectores sean capaces de recrearlo al leer, James seguirá vivo en su obra. La respuesta se encuentra detrás el texto, el lector debe leer con el espíritu: “Reading spiritually may mean reading allegorically, realizing that the Law cannot, or can no longer... be taken as commanding in a literal sense. A spiritual reading says that the literal meaning is not as important as the allegorical message that can be delivered from it” (Tambling 16). Leer alegóricamente, leer con el espíritu, revela una a cada lector algo de sí mismo, algo que no podría ser perceptible de otra manera para lo cual, como he dicho anteriormente, la significación de un poema trasciende su forma para adaptarse al tiempo y al espacio, para adaptarse a cada lector y enriquecer su significación con aquello que éste encuentre en aquél. Los estímulos que la lectura del poema dispara en el lector, dado que son personales e instantáneos, mantienen al poema, más que actualizado, personalizado, ya que, si bien el autor indica a su lector aquello sobre lo que debe de poner atención, los detalles particulares del objeto de esa atención son cubiertos por el bagaje del lector, así como sus preferencias e intenciones²³ (Schwenger 117) en el poema, otorgándole una dimensión moral²⁴ y así asimila la experiencia de James con la propia. Paul Valery coincide con Schwenger al afirmar: “Reading Well... is to make one's own figuration of power, to clear imaginative space for one's own personal goal.” (citado en Bloom 6). Así, la obra cobra vida y a través de ella James puede llegar a su lector; a través del lector puede mantenerse vivo. Ya lo adelanta él

²³ Al respecto, Schwenger declara: “The aim of the author is often... ‘above all to make you see’ [Cf. Joseph Conrad, *The Nigger and the Narcissus*]. This does not, of course, guarantee that readers will see the same things that the author saw while imagining the fictional scene, nor even that they will be exclusively focused on doing so” (117).

²⁴ Utilizo aquí el término “moral” tomando en cuenta un par de características que rescata la RAE en dos de sus definiciones: “Doctrina del obrar humano que pretende reglar el comportamiento individual y colectivo...”; mientras otra apunta: “Que concierne al fuero interno...”. Ambas acepciones resultan de utilidad en este capítulo, dado que atañen al comportamiento individual basado en la introspección.

mismo: “If the young feel compelled to come and see your tomb, there should be something good written on it. ... If I ever had a plaque, I would like it to say: He loved the written word, and told the young” (*Latest Readings* 178). James sabe que el fin está cerca y sabe también que su obra constituirá su legado; espera que las generaciones por venir hallen el amor a la palabra que ha plasmado en él y la vida que dejó en sus versos, pues será sólo mediante la divulgación de su obra (lo que Bloom llama conocimiento poético) que James alcanzará la libertad poética de la que habla Bloom: “[poets] make [other poets] freeonly by teaching them those stances or positions of freedom.” (3). Entonces, como la placa a Wittgenstein en la Universidad de Cambridge, de la que habla James (178), tal vez también los poetas deban ser acreedores al reconocimiento de su labor liberadora.²⁵

El presente capítulo esbozó, mediante la discusión de diversas teorías, las características de la alegoría moderna en “Event Horizon”, especuló sobre la forma en que el poema encarna el sentir de James ante la muerte y, aún más importante, la manera y los mecanismos mediante los cuales el lector pudo identificar dicho sentir, y actualizarlo en su propia experiencia, dejando así un poco de la obra en el lector, pero también un poco del lector en la obra, de manera que no sólo ésta constituye una extensión de la vida, sino que desde su escritura, la obra prolongaba la vida del poeta, y el lector es testigo de ello al responder al poema con el deseo interpretativo que motiva interpretación alegórica. Vale la pena destacar que tal deseo interpretativo es, a su vez, motivado por la ansiedad de interpretación, o ansiedad hermenéutica, que constituye, en sí misma la fuerza semántica del poema, tornando la ansiedad en vida, los espacios vacíos en fuertes ligaduras que dotan al poema de la vitalidad que el poeta halla tanto en la escritura, como en la lectura de poesía. Quizá dicha vitalidad se

²⁵ En su ensayo “Coda”, James menciona que en la Universidad de Cambridge hay una placa dedicada a Ludwig Wittgenstein que dice en latín: “...he released thought from its bonds in language” (178).

manifiesta de manera alegórica en la escritura del poema, y eso da pie a la interpretación alegórica del lector.

CONCLUSIÓN

La propuesta central de esta tesina fue demostrar que el poema “Event Horizon” se puede leer alegóricamente,²⁶ para lo cual hice uso de teorías y argumentos diversos. Partí desde lo más simple: un análisis gramatical que me ayudaría a hallar las figuras retóricas que componen al poema y con ello noté que éstas se articulaban, a su vez, en figuras más complejas que llamé figuras de pensamiento. Esto me llevó a discutir la representación de la vida a través del ritmo. Con ayuda de Culler, en el primer capítulo, discutí la representación de la vida en el poema a través del ritmo y la relación que esto guarda con la muerte en el poema. Uno de los recursos que James utiliza es la alusión a “Aubade”, de Philip Larkin. El verso que elige el australiano describe someramente el cese de funciones corporales en la muerte y el de toda percepción sensorial. Lo curioso es que en Larkin este verso tiene un ritmo muy notorio que produce ambivalencia al leer el contenido, el cual James emplea para plantear un conflicto entre la vida y la muerte en su poema²⁷. Como he dicho en el primer capítulo, la referencia a Larkin es una declaración de que, en camino a su muerte, James ha hallado una nueva vida en la literatura; tanto en leer, como en escribir.

Por su parte, una de las propuestas del segundo capítulo de esta investigación sugiere que el poeta vivirá a través de su obra y de las lecturas que hagamos de ella. Es ahora deber

²⁶ Culler y Tambling coinciden en que todo texto literario es en mayor o menor medida alegórico. Lo que motiva esta investigación, sin embargo, es la forma en la que el poeta emplea la alegoría, los elementos que intervienen en ella, y los efectos de todo esto en el lector.

²⁷ Resultaría interesante reflexionar en torno a que Larkin al componer “Aubade”, a diferencia de James, no era anciano, ni tenía un diagnóstico terminal. Hasta donde esta investigación se involucró con Larkin y su obra, puedo decir únicamente, por un lado, que “Aubade” tiene un matiz de hartazgo ante la vida, sobre todo en los dos primeros versos y en la última estrofa; pareciera que se debate entre la monotonía de la vida y la ansiedad de la muerte; así, otro transmite la ansiedad, la inquietud que produce la inminencia de la muerte, de hecho el pentámetro yámbico en el que está compuesto asemeja el pulso acelerado que se tiene al despertar de una pesadilla o durante una crisis de terror nocturno (que es lo que parece despertar a la voz poética de “Aubade”). Para el propósito de esta investigación, puedo decir que James aprovecha un poco de esa energía para infundirla en su propio poema, y transformarla en vida.

de sus lectores mantenerlo vivo y uno de los cometidos de esta tesina es dar a conocer un poco de su obra tanto crítica como poética, con la esperanza de que éstas sean aprovechadas, no sólo por lectores especializados, sino también (y tal vez sobre todo) por lectores aficionados a la poesía. Según escribe James en *Latest Readings*: “He loved the written word, and told the young” (178). Como ya he especulado durante el segundo capítulo, es quizá ese amor por la palabra escrita lo que lo mantenía con vida.

A partir del análisis retórico-gramatical que llevé a cabo en el primer capítulo, el segundo propone que el poema posee características alegóricas, pero además, como vimos con Fletcher y Tambling, dichas características parecen sugerir una evolución moderna de la alegoría, la cual fragmenta y no une, aunque a través de esa fragmentación alcanza un efecto didáctico, pues el poema tiene la facultad de dirigirse al lector contemporáneo, trasladándose hasta su espacio y su tiempo mediante la epífora que cierra cada verso (“Nowhere”), cuando ésta se lee de manera igualmente fragmentaria: now/here, probablemente para brindarle, por lo menos, una descripción de lo que experimentará al morir.

Escribo esta conclusión a tan sólo unas horas de haberme enterado de la muerte de Clive James. Esta tarde (27/11/19) United Agents emitió un comunicado que, entre otras cosas, afirma: “Clive died almost 10 years after his first terminal diagnosis, and one month after he laid down his pen for the last time” (Twitter). Quiero destacar dos puntos contenidos en la declaración de United Agents: 1) James supera por diez años su diagnóstico terminal; tiempo en el que escribe y edita, por lo menos, tres libros más; y 2) El poeta fallece apenas un mes después de dejar de escribir. Como él mismo lo admitió para *The Guardian*: “I’m unreasonably well-looking for where I’m at... really what’s happened is my leukaemia came out of remission... But a new drug came online which is holding [it] in check.” (Davey). El papel de la medicina es indiscutible durante este periodo; aun así, el segundo punto suscita la

pregunta: ¿es la literatura, y más específicamente la poesía, la fuerza que lo ayudó a prolongar su tiempo de vida, a tal punto que falleció en cuanto ya no le fue imposible seguir escribiendo?

Como se ha visto en el segundo capítulo, James declaró, por lo menos un par de veces, en *Poetry Notebook* y en *Latest Readings*, cómo lo primero en que pensó en aquella ocasión de 2010 fue la poesía. James se hallaba consciente de que cualquier momento podría ser el último y en *Sentenced to Life*, su última obra poética, expresó su sentir al respecto. Escrito a manera de despedida, *Sentenced to Life* contempla la muerte con humor, resignación, pesar y también con optimismo. Esto ya sugiere la posición de James ante la muerte, una de curiosidad, principalmente. Dentro de su último poemario sobresale “Event Horizon”. El análisis del primer capítulo conduce a pensar que el poema puede leerse alegóricamente dado que presenta diversas contraposiciones argumentativas (oxímoron), y que éstas se articulan desde la gramática y se extienden hasta el nivel semántico. Como ya he explicado con ayuda de Beristáin, esta “densa trabazón” hace posible la acumulación de posibles lecturas, además de que otorga la posibilidad de que todas ellas coexistan en constante tensión y conflicto (Fletcher), cancelándose entre sí hasta formar un vacío.

La reflexión en torno a “Event Horizon” y a la manera en que se han desenvuelto los acontecimientos durante los últimos años de James, me lleva a concluir que la interpretación más satisfactoria es aquella que plantea la imposibilidad de interpretación. Apoyo esta conclusión en las teorías de Schwenger y Latour, ya que durante la escritura de esta tesina me di cuenta de que se encuentran relacionadas: la primera sostiene que en la lectura de una obra literaria intervienen estímulos internos (bagaje) y externos (contextuales) de toda índole que formarán, en mayor o menor medida, parte del producto interpretativo final; mientras que la segunda afirma que la fuerza (en este caso semántica) proviene de la fragmentación, antes que de la concentración de todos estos estímulos. Así, estos estímulos de que habla Schwenger

son los nodos de la red (interpretativa) que da forma al poema y que se extiende hasta el espacio y el tiempo del lector, como ya he dicho en el segundo capítulo. Esto pone de manifiesto una preocupación que de igual manera trasciende el tiempo y el espacio, dejándonos únicamente con especulaciones que toman, en este caso, la forma de un poemario, de un poema que permite a su lector experimentar dicha preocupación con base en sus propias meditaciones, que, seguramente han de rozar, aunque sea tangencialmente, aquellas que motivaron a James a escribir su última obra.

Llevo mi conclusión más allá al decir que la imposibilidad interpretativa ha afectado a tal punto esta investigación, que ahora me pregunto si lo que en verdad buscaba no era una lectura alegórica fragmentaria, sino aquello que mantuvo a James con vida diez años más allá de su fecha programada de muerte y que se acabó en cuanto puso la pluma sobre el escritorio, en cuanto cerró el último libro. Descubrí que tanto leer como escribir son actos de creación, actos de vida: leer es inhalar; escribir es exhalar. Sin esto, sólo queda desvanecerse en el olvido.

La investigación que concluye cubrió únicamente de manera parcial la alegoría. Me he limitado a afirmar aquí que “Event Horizon” es un ejemplo de alegoría moderna. He mencionado que ésta no conforma una unidad, sino fragmenta, y he abordado algunas de las implicaciones más evidentes de esto; sin embargo, queda un largo camino aún por recorrer y un posible estudio posterior debería enfocarse más específicamente en cómo se constituye la alegoría moderna. Fletcher ofrece un amplio panorama al respecto, además de proveer explicaciones abundantes sobre los mecanismos que hacen funcionar la alegoría moderna. Esto con el fin de ahondar en el estudio de la transición de la alegoría a la aporía, así como de sus implicaciones. Claramente, ya no se trata de un ejercicio retórico, sino que éste es la puerta

de entrada a un conflicto de índole moral, que la poesía tiene la capacidad de plantear y que en esta tesina ha comenzado ya a asomarse.

ANEXO

Event Horizon

Clive James

For years we fooled ourselves. Now we can tell
How everyone our age heads for the brink
Where they are drawn into the unplumbed well,
Not to be seen again. How sad, to think
People we once loved will be with us there
And we not touch them, for it is nowhere.

Never to taste again her pretty mouth!
It's been forever, though, since last we kissed.
Shadows evaporate as they go south,
Torn, by whatever longings still persist,
Into a tattered wisp, a streak of air,
And then not even that. They get nowhere.

But once inside, you will have no regrets.
You go where no one will remember you.
You go below the sun when the sun sets,
And there is nobody you ever knew
Still visible, nor even the most rare
Hint of a face to humanise nowhere.

Are you to welcome this? It welcomes you.
The only blessing of the void to come
Is that you can relax. Nothing to do,
No cruel dreams of subtracting from your sum
Of follies. About those, at last, you care:
But soon you need not, as you go nowhere.

Into the singularity we fly
After a stretch of time in which we leave
Our lives behind yet know that we will die
At any moment now. A pause to grieve,
Burned by the starlight of our lives laid bare,
And then no sound, no sight, no thought. Nowhere.

What is it worth, then, this insane last phase
When everything about you goes downhill?
This much: you get to see the cosmos blaze
And feel its grandeur, even against your will,

As it reminds you, just by being there,
That it is here we live or else nowhere.

Japanese Maple
Clive James

Your death, near now, is of an easy sort.
So slow a fading out brings no real pain.
Breath growing short
Is just uncomfortable. You feel the drain
Of energy, but thought and sight remain:

Enhanced, in fact. When did you ever see
So much sweet beauty as when fine rain falls
On that small tree
And saturates your brick back garden walls,
So many Amber Rooms and mirror halls?

Ever more lavish as the dusk descends
This glistening illuminates the air.
It never ends.
Whenever the rain comes it will be there,
Beyond my time, but now I take my share.

My daughter's choice, the maple tree is new.
Come autumn and its leaves will turn to flame.
What I must do
Is live to see that. That will end the game
For me, though life continues all the same:

Filling the double doors to bathe my eyes,
A final flood of colours will live on
As my mind dies,
Burned by my vision of a world that shone
So brightly at the last, and then was gone.

Aubade

Philip Larkin

I work all day, and get half-drunk at night.
Waking at four to soundless dark, I stare.
In time the curtain-edges will grow light.
Till then I see what's really always there:
Unresting death, a whole day nearer now,
Making all thought impossible but how
And where and when I shall myself die.
Arid interrogation: yet the dread
Of dying, and being dead,
Flashes afresh to hold and horrify.

The mind blanks at the glare. Not in remorse
—The good not done, the love not given, time
Torn off unused—nor wretchedly because
An only life can take so long to climb
Clear of its wrong beginnings, and may never;
But at the total emptiness for ever,
The sure extinction that we travel to
And shall be lost in always. Not to be here,
Not to be anywhere,
And soon; nothing more terrible, nothing more true.

This is a special way of being afraid
No trick dispels. Religion used to try,
That vast moth-eaten musical brocade
Created to pretend we never die,
And specious stuff that says *No rational being
Can fear a thing it will not feel*, not seeing
That this is what we fear—no sight, no sound,
No touch or taste or smell, nothing to think with,
Nothing to love or link with,
The anaesthetic from which none come round.

And so it stays just on the edge of vision,
A small unfocused blur, a standing chill
That slows each impulse down to indecision.
Most things may never happen: this one will,
And realisation of it rages out
In furnace-fear when we are caught without
People or drink. Courage is no good:
It means not scaring others. Being brave
Lets no one off the grave.

Death is no different whined at than withstood.

Slowly light strengthens, and the room takes shape.
It stands plain as a wardrobe, what we know,
Have always known, know that we can't escape,
Yet can't accept. One side will have to go.
Meanwhile telephones crouch, getting ready to ring
In locked-up offices, and all the uncaring
Intricate rented world begins to rouse.
The sky is white as clay, with no sun.
Work has to be done.
Postmen like doctors go from house to house.

BIBLIOGRAFÍA

- Addley, Esther. "Clive James: 'Still Being Alive Is Embarrassing'." *The Guardian*, 10 oct. 2015, www.theguardian.com/culture/2015/oct/10/clive-james-still-being-alive-is-embarrassing. Consultado el 2 de agosto de 2017.
- Agents, United. "United Agents on Behalf of Clive James' Family Announce the Following Statement." [Pic.twitter.com/4GwnXUQAzf](https://pic.twitter.com/4GwnXUQAzf)." *Twitter*, 27 nov. 2019, twitter.com/UnitedAgents/status/1199719593452986369. Consultado el 27 de noviembre de 2019.
- Beristáin Helena. *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa, 2001.
- . *Análisis e interpretación del poema lírico*. Facultad de Filosofía y Letras, Inst. de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2004.
- Bloom, Harold, et al. *Deconstrucción y Crítica*. Traducción de Mariano Sánchez Ventura, Siglo XXI., 2003.
- ., & Hartmann, G. (1979). *Deconstruction and criticism*. Nueva York (N.Y.): Continuum., 1979.
- "Clive James: Australian Broadcaster and Author Dies Aged 80." *BBC News*, BBC, 27 nov. 2019, www.bbc.com/news/entertainment-arts-50578512. Consultado el 27 de noviembre de 2019.
- Cuddon, J. A., et al. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Penguin Books, 2014.
- Culler, Jonathan D. *Theory of the Lyric*. Harvard University Press, 2017.

Daniel, Caroline. "Interview: Clive James". *Financial Times*, 27 ago. 2015, www.ft.com/content/a6393156-4c33-11e5-9b5d-89a026fda5c9. Consultado el 25 de febrero de 2019.

Davey, Melissa. "Clive James: New Cancer Drug Has Him 'Unreasonably Well' and Still Writing." *The Guardian*, 23 ago. 2015. www.theguardian.com/culture/2015/aug/23/clive-james-new-cancer-drug-has-him-unreasonably-well-and-still-writing. Consultado el 22 de febrero de 2018.

Fletcher, Angus, y Harold Bloom. *Allegory: the Theory of a Symbolic Mode*. Oxford, 2012.

Garner, Dwight. "Review: Clive James, Writing Toward the Twilight." *The New York Times*, 13 ene. 2016, www.nytimes.com/2016/01/14/books/review-clive-james-writing-toward-the-twilight.html?searchResultPosition=2. Consultado el 30 de abril de 2018.

Greenblatt, Stephen, y M.H. Abrams, editors. *The Norton Anthology of English Literature*. W.W. Norton & Company, 2006.

Greene, R. (2012). *The Princeton encyclopedia of poetry and poetics*. Princeton University Press.

Hampapura, Vighnesh. "We Actually Think in Poetry. Because We Cannot Speak in Poetry, We Speak Inadequately: Lemn Sissay." *Scroll.in*, Scroll.in, 15 Feb. 2020, scroll.in/article/953193/we-actually-think-in-poetry-because-we-cannot-speak-in-poetry-we-speak-inadequately-lemn-sissay?fbclid=IwAR05OsPItsq0sW_VLSiY7XOG92K0XSejngqFIWkcFsGh9dLCZReOvP_TuYU. Consultado el 15 de febrero de 2020.

Iser, Wolfgang. "The Reading Process: A Phenomenological Approach." *New Literary History*, vol. 3, no. 2, 1972, p. 279. *JSTOR*, doi:10.2307/468316.

James, Clive. *Sentenced to Life: Poems 2011-2014*. Liveright Publishing Corporation, a Division of W.W. Norton & Company, 2016.

--- *Latest Readings*. Yale University Press, 2015.

--- “Clive James: ‘Months Later, the New Pill Is Holding Back the Lurgy’.” *The Guardian*, 10 oct. 2015, www.theguardian.com/lifeandstyle/2015/oct/10/clive-james-reports-of-my-death-great-british-bakeoff. Consultado el 20 de febrero de 2020.

--- *Poetry Notebook: Reflections on the Intensity of Language*. Liveright Publishing Corporation, a Division of W.W. Norton & Company, 2016.

Kellaway, Kate. “Sentenced to Life Review – Clive James’s Spark Is Not Extinguished.” *Poetry* / *The Guardian*, 22 mar. 2018, [amp-theguardian-com.cdn.ampproject.org/v/s/amp.theguardian.com/books/2015/may/19/sentenced-to-life-clive-james-poetry-review?amp_js_v=a3&_gsa=1&usqp=mq331AQFKAGwASA=#aoh=15855480961310&csi=1&referrer=https://www.google.com&_tf=From%1\\$s&share=https://www.theguardian.com/books/2015/may/19/sentenced-to-life-clive-james-poetry-review](http://amp.theguardian-com.cdn.ampproject.org/v/s/amp.theguardian.com/books/2015/may/19/sentenced-to-life-clive-james-poetry-review?amp_js_v=a3&_gsa=1&usqp=mq331AQFKAGwASA=#aoh=15855480961310&csi=1&referrer=https://www.google.com&_tf=From%1$s&share=https://www.theguardian.com/books/2015/may/19/sentenced-to-life-clive-james-poetry-review).

Latour, Bruno. “On Actor-Network Theory: A Few Clarifications.” *Soziale Welt*. No. 47, vol. 4. 1 ene. 1996, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/40878163. Consultado el 13 de marzo de 2018.

Schwenger, Peter. “The Obligato Effect.” *New Literary History*. Vol. 47, no. 1. 1 ene. 2011, www.jstor.org/stable/23012558. Consultado el 13 de marzo de 2018.

Simecek, Karen. “Should We Treat Loneliness with Poetry?” *IAI TV*, 13 feb. 2020, iai.tv/articles/should-we-treat-loneliness-with-poetry-auid-

1312?fbclid=IwAR2pWCD6iFYQNPOxqpV1W-

SSl_w6NwbFPd9S2Dgtmvr05IYkZvKahw1VJBs, consultado el 13 de febrero de 2020.

Tambling, Jeremy. *Allegory*. Routledge, 2010.

University of Warwick. "Discussing depression and Bipolar Disorder with Stephen Fry."

YouTube. 15 de febrero de 2016,

https://www.youtube.com/watch?v=h0jgg_4ELv8&t=292s.

Waterson, Jim, and Sian Cain. "Clive James, Writer, Broadcaster and TV Critic, Dies Aged

80." *The Guardian*, 27 nov. 2019, [www.theguardian.com/culture/2019/nov/27/clive-](http://www.theguardian.com/culture/2019/nov/27/clive-james-writer-broadcaster-and-tv-critic-dies-aged-80?CMP=Share_iOSApp_Other)

[james-writer-broadcaster-and-tv-critic-dies-aged-80?CMP=Share_iOSApp_Other](http://www.theguardian.com/culture/2019/nov/27/clive-james-writer-broadcaster-and-tv-critic-dies-aged-80?CMP=Share_iOSApp_Other).

Consultado el 27 de noviembre de 2019.

While you were reading this
Millions of stars moved closer
Towards their own extinction
So many years ago –
But let's believe our eyes:
They say it's all here now.

Clive James